

A recepção da Antiguidade Egípcia no filme "Gharam fi al-Karnak": faraonismo e nacionalismo egípcio durante o governo de Gamal Abdel Nasser

Naiara Müssnich Rotta Gomes de Assunção ¹

Resumo: O presente trabalho analisa a recepção da antiguidade egípcia no filme *gharām fī āl-karnak* (Amor em Karnak) escrito e dirigido por Ali Reda e lançado em 1967. Sendo um clássico do cinema egípcio, este musical estrela bailarinos e coreógrafos da Trupe Reda, uma companhia de danças folclóricas egípcias criada em 1959 e estatizada pelo governo do então presidente Gamal Abdel Nasser em 1961. As coreografias da trupe de dança folclórica inserem-se no cenário de consolidação da República Egípcia enquanto um Estado Nacional independente. Neste momento de construção de uma identidade nacional republicana, também estão em disputa discursos e apropriações políticas do passado antigo, visto ora como glorioso, monumental, símbolo de poder e civilização, ora como sinônimo de paganismo, despotismo e tirania. Assim, o filme, ao se passar no sítio arqueológico de Karnak, exalta tanto os monumentais templos do Egito Antigo, quanto as belezas naturais, culturais e turísticas do país, valorizando tradições regionais representadas nas coreografias. O presente trabalho, ao analisar as coreografias encenadas no filme, assim como as cenas que remetem à antiguidade, insere-se no campo de estudos políticos do passado a fim de entender como a antiguidade faraônica é mobilizada nesta produção e sua relação com as ideologias nacionalistas da Era Nasser.

Palavras-chave: Nacionalismo; Egito; Folclore; Dança; Faraonismo.

THE RECEPTION OF ANCIENT EGYPT IN THE FILM "GHARAM FI EL-KARNAK":
PHARAONISM AND EGYPTIAN NATIONALISM DURING GAMAL ABDEL NASSER'S
GOVERNMENT

Abstract: This paper analyzes the reception of ancient Egypt in the film *gharām fī āl-karnak* (Love in Karnak), written and directed by Ali Reda and released in 1967. Being a classic of Egyptian cinema, this musical stars dancers and choreographers from the Reda Troupe, an Egyptian folkloric dance company created in 1959 and nationalized by the government of then-President Gamal Abdel Nasser in 1961. The choreographies of the folkloric dance troupe are set in the context of consolidating the Egyptian Republic as an independent national state. During this moment of building a republican national identity, there are also discourses and political appropriations of the ancient past in dispute, sometimes viewed as glorious, monumental, and a symbol of power and civilization, and other times as synonymous with paganism, despotism, and tyranny. Thus, the film, set in the archaeological site of Karnak, exalts both the monumental temples of Ancient Egypt and the country's natural, cultural, and tourist beauties, valuing regional traditions represented

¹ Doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS – UFRJ). Bacharel, licenciada e mestra em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestra em Antropologia da Dança pelo programa Choreomundus – International Master in Dance Knowledge Practice and Heritage (Roehampton University). E-mail: naiara.rotta@ufrj.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0445-2616>.

in the choreographies. By analyzing the choreographies performed in the film as well as the scenes that refer to antiquity, this paper is situated in the field of political studies of the past to understand how Pharaonic antiquity is mobilized in this production and its relationship with the nationalist ideologies of the Nasser era.

Keywords: Nationalism; Egypt; Folklore; Dance; Pharaonism.

Introdução

- Por que e como veio parar aqui em Karnak?
 - Um dia pegamos o trem no Cairo na hora do Asr e chegamos no fim da noite. Fomos implorar ao senhor responsável, mas ele disse que dança é moleza e frescura. Saímos totalmente destruídos.
 - E depois?
 - O senhor Tohmos dá um coice aqui, outro coice ali... Até em pé ele chuta como um cavalo.
 - Não se prolongue. Por que veio aqui?
 - Viemos para dançar e não brincar.
 - Por que está chateado? Meu filho, a dança é gloriosa e séria. Ela é a oração da arte. Ela é os batimentos da vida, enquanto o coração estiver batendo. Você sabe dançar?
 - Sei, e a trupe também.
 - Vá naquela área ali. Lá tem um faraó acordado até de madrugada. Ou ele te recompensará ou cortará a sua cabeça!²

Tal diálogo acontece aos 55min e 40s do filme *gharām fī āl-karnak* (Amor em Karnak)³, um clássico do cinema egípcio lançado no ano de 1967. O cenário é o monumental sítio arqueológico dos templos de Luxor e Karnak, hoje localizado no município de Luxor, ao sul do Egito. O diálogo ocorre entre o protagonista do filme Salah – líder, coreógrafo e bailarino principal de uma trupe de danças folclóricas – e um guarda dos templos antigos que aparece para ele em um sonho.

O filme conta a história de amor entre Salah e a dançarina Amina, contendo vários elementos cômicos e cenas musicais com canto e dança. Ambos estão à frente da trupe que vem do Cairo e inicia o filme tomando um trem em direção a Luxor, onde fariam um grande show. Chegando lá, porém, encontram dificuldades em conseguir a autorização do senhor Tohmos, burocrata responsável pela administração logística do sítio arqueológico dos templos de Luxor e Karnak, onde seria realizado o espetáculo. Além disso, vários mal-entendidos no romance entre Amina e Salah colocam o primeiro show do grupo ficcional em risco e ameaçam a sobrevivência da própria companhia.

A história, porém, serve como pano de fundo para as performances dos dançarinos e dançarinas da Trupe Reda, uma trupe de danças folclóricas real, fundada em 1959 por A'li Reḍā (diretor do filme *gharām fī āl-karnak*), Maḥmūd Reḍā (irmão de Ali, quem interpreta Saleh) e Farīda Faḥmī (esposa de Ali, e que no filme interpreta Amina). Os papéis desempenhados no filme condizem com os que executavam na vida real: A'li Reḍā era o diretor e administrador da Trupe, Maḥmūd Reḍā era o coreógrafo e bailarino

² GHARAM fi el-Karnak, 1967, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, aos 55min e 40s.

³ Gharam fi el-Karnak, na transliteração mais usual em língua portuguesa.

principal e Farīda Faḥmī era a figurinista e primeira bailarina. Ao final do filme, a trupe fictícia tem sucesso em consolidar o espetáculo, e os 20 minutos finais do filme são dedicados à apresentação das coreografias da Trupe Reda, que mesclam movimentos de ginástica, balé e de danças populares egípcias.

O lançamento do filme *gharām fī āl-karnak*, assim como o trabalho performático da Trupe, inserem-se em um momento histórico específico que muito influenciou suas criações: o governo do presidente Gamal Abdel Nasser⁴ no Egito.

Dança, cinema e nacionalismo no Egito de Nasser

A República Árabe do Egito foi declarada em 18 de junho de 1953, após a revolução encabeçada por uma facção nacionalista do exército, os Oficiais Livres. Tal movimento depôs o rei Farouk, membro da dinastia otomana de Muḥammad 'Alī Bāshā, que governou o Egito de 1805 a 1952 sob influência britânica (Thornhill, 2010). Em 1956, o general Gamal Abdel Nasser, líder dos Oficiais Livres, ascendeu ao poder como presidente do Egito. Para legitimar-se no poder, o governo de Nasser buscou fomentar uma identidade nacional egípcia que conciliasse as diferentes leituras do passado com o novo projeto de nação, após séculos de domínio estrangeiro, sobretudo otomano, francês e britânico (Arif, 2017). Os quase vinte anos do governo de Nasser marcam uma transformação no campo cultural egípcio, marcadamente influenciado por discursos nacionalistas de diversas vertentes, como o Faraonismo, o Pan-Arabismo e o Pan-Africanismo, que serão discutidos adiante.

O governo Nasser também foi influenciado pela conjuntura da Guerra Fria (1947 – 1991), na qual produções culturais conformaram aspectos-chave na disputa de influência entre nações e potências econômicas. Neste contexto, Nasser sustentou uma política nacionalista de não-alinhamento, tanto em relação ao bloco estadunidense quanto ao bloco soviético. No entanto, seu discurso relacionado à cultura defendia uma "revolução cultural", hostil ao imperialismo, ao capitalismo e a todas as formas de exploração (Crabbs, 1975). Desta maneira, o governo nasserista, através de seu Ministério da Cultura, fomentou e patrocinou representações artísticas consideradas "autênticas" manifestações culturais do Egito. Este é o contexto de desenvolvimento de trupes nacionais de danças folclóricas como a Trupe Reda. Estas trupes de dança se propunham a representar, através das suas coreografias, diferentes grupos e etnias, como beduínos (comunidades árabes de tradição nômade), *felāḥīn* (camponeses), *saīdī*, (habitantes da região do Alto Egito), núbios (habitantes mais próximos à fronteira do Sudão), etc., integrando-os no projeto nasserista de construção de uma identidade nacional republicana (Shay, 2002).

A Trupe Reda não foi um fenômeno isolado, havendo uma proliferação de companhias de danças folclóricas financiadas pelos Estados ao redor do mundo. Seguiram, muitas vezes, o exemplo pioneiro da União Soviética, cujo expoente máximo foi a *Moiseyev Dance Company*, fundada em 1937, em Moscou, que serviu como modelo de representação "do povo" através da dança (Shay, 2002). Estas companhias frequentemente retratam grupos autóctones (muitas vezes marginalizados) e suas

⁴ Jamāl 'Abd al-Nāṣir, de acordo com a transliteração baseada no International Phonetic Alphabet (IPA). Gamal Abdel Nasser será a transliteração utilizada ao longo do texto por ser a maneira mais corrente e utilizada em língua portuguesa.

danças de maneira essencialista, a fim de "criar imagens de representação de etnia, gênero, religião e classe por meio do uso de estratégias coreográficas"⁵ (Shay, 2002). No contexto egípcio, os legados do colonialismo francês e britânico, assim como da reação nacionalista a ele, moldaram o significado do que foi considerado "autenticamente egípcio", a partir da ótica das elites políticas e intelectuais. Segundo o antropólogo da dança Anthony Shay, as coreografias das trupes folclóricas seriam "tradições inventadas" – nos termos de Hobsbawm (2008) – "aceitáveis para as classes médias altas colonizadas, agora nacionalistas, que assumiram o controle do país"⁶ (Shay, 2002, p. 135). As coreografias, então, eliminaram gestos considerados "vulgares" pelas classes altas, como movimentos de quadril ou insinuações sexuais (comuns em danças populares) em uma fuga romântica de movimentos, música e trajes populares reais.

O cinema também foi um elemento importante nas políticas culturais egípcias do século XX. A indústria cinematográfica egípcia é a mais antiga e influente do mundo árabe, com estúdios italianos operando no país desde 1917. Ao longo das primeiras décadas do século XX, a ascensão da burguesia egípcia consolidou o desenvolvimento desta indústria no país. O cinema se tornou um investimento econômico e cultural de interesse entre banqueiros, industriais e outros membros da burguesia, conformando também "uma ferramenta importante para perpetuar seu controle e dominação cultural sobre o povo em geral e a população urbana em particular."⁷ (Samak, 1977, p. 12).

Os filmes egípcios de sucesso seguiam mais ou menos uma fórmula padrão, com muitos musicais, comédias e melodramas inspirados em produções hollywoodianas, porém com sabor oriental⁸. Os enredos buscavam satisfazer os gostos de uma população urbana que, cada vez mais, frequentava o cinema, evocando suas fantasias e aspirações, centrando-se em histórias sobre barreiras sociais ao amor, cônjuges traídos e casamentos forçados (Gaffney, 1987). Os filmes também fomentaram e se aproveitaram da popularidade das estrelas de cinema, da música e da dança egípcias, com intérpretes como Umm Kalthūm, 'Abd al-Ḥalīm Ḥafeẓ e Farīd al-Aṭraṣ e dançarinas de dança do ventre como Sāmīa Jamāl, N'aīma 'Akef e Taḥīa Kārīūkā⁹, fazendo sucesso nas telas. Paralelamente à predominância desta fórmula comercial, também se desenvolveu uma escala de produção cinematográfica ligada ao realismo social, apresentando críticas políticas e sociais.

Com a ascensão do governo Nasser e a busca por maior controle governamental no setor cultural, houve a estatização de vários estúdios e a criação de institutos de profissionalização e treinamento, a fim de "educar uma nova geração de cineastas e

⁵ "[...] create images of representation of ethnicity, gender, religion, and class through the use of choreographic strategies". Tradução nossa.

⁶ "[...] acceptable to the colonized upper middle classes, now turned nationalist, that assumed control of the country". Tradução nossa.

⁷ "Cinema also became a major economic investment of the bourgeoisie and an important tool to perpetuate its control and cultural domination over the people in general and the urban population in particular". Tradução nossa.

⁸ As palavras "Oriente" e "oriental" são aqui utilizadas com o reconhecimento da discussão do conceito de "orientalismo" cunhado por Edward Said (1978). Este autor reconhece que as designações "Oriente" e "Ocidente" são intrínsecas ao processo histórico do colonialismo, tendo implicações culturais e materiais, denotando o esforço ocidental para representar a alteridade com a qual foi confrontado no empreendimento de dominação imperial. Porém, o equivalente da palavra "oriental" em árabe, sharqī (شرقي), é também utilizada pelos próprios egípcios para descrever o que é denominar o que é local, tipicamente egípcio, em oposição ao que é āfranjī (افرنجي) entendido como estrangeiro, europeu, ocidental (Ward, 2018).

⁹ Umm Kulthum, Abdel Halim Hafez e Farid al-Atrash Samia Gamal, Naima Akef e Tahia Karioka, nas transliterações mais comuns em língua portuguesa.

técnicos para substituir a organização tradicional orientada para o lucro, que controlava o setor desde a Segunda Guerra Mundial."¹⁰ (Samak, 1977). Porém, sendo estas medidas implementadas de cima para baixo, sua permeabilidade efetiva na indústria teve seus limites. Assim, apesar da estatização, as ideias, conceitos e ideologias do setor privado seguiram dominantes na indústria do cinema. (Ibidem). O caso do Studio Miṣr, que produziu o filme *gharām fī āl-karnak*, exemplifica estas dinâmicas do desenvolvimento da indústria cinematográfica egípcia. O estúdio foi fundado em 1935 pelo banqueiro Ṭal'at Ḥarb, um dos donos do Banco Miṣr. Segundo Gaffney:

Em particular, o Studio Miṣr, que estava associado a um ramo da burguesia nacionalista que buscava o desenvolvimento do Egito ao longo de linhas modernas democráticas capitalistas, possibilitou que jovens cineastas articularassem as aspirações e frustrações da juventude da recém-educada classe média. Filmes que eram únicos por serem ambientados em bairros urbanos populares baladi, como *Al-'Azima* (Vontade), 1939, *Bint al-Balad* (Menina da Aldeia), 1939, e *Al-Suq al-Sawda'* (O Mercado Negro), 1943, exemplificam essa tendência. (Gaffney, 1987, p. 57)¹¹

Em 1960, tanto o banco quanto o estúdio de cinema foram estatizados pelo governo Nasser. Porém, desde antes da estatização, nota-se que os filmes produzidos por este estúdio já buscavam retratar a realidade social egípcia das camadas populares, a partir da perspectiva da burguesia em ascensão. Um elemento chave para entender essas representações, tanto no cinema quanto nas produções coreográficas das trupes da dança folclórica, é o mencionado ideal *baladī*.

A palavra *baladī* (بلدي), enquanto um conceito egípcio, possui muitas camadas de significados permeados pela construção da identidade egípcia ao longo do século XX, estando ligada aos ideais do *āwalad al-balad* (filhos do país) e *banāt al-balad* (filhas do país). Segundo El-Messiri (1978) e Roushdy (2010 e 2013), esses termos funcionam como categorias sociais para se referir às classes baixas e médias urbanas egípcias, sobretudo à população urbana proveniente do campo como resultado do êxodo rural. Desta maneira, o conceito de *baladī* carrega consigo ideias relacionadas à percepção da população egípcia e de sua cultura, podendo funcionar como um adjetivo descritivo para pessoas ou elementos culturais considerados "autenticamente egípcios", como o "pão *baladī*" (pão típico egípcio) e o "cão *baladī*" (o equivalente egípcio do vira-lata caramelo no Brasil).

Quando utilizado para definir pessoas ou grupos, o termo *baladī* carrega consigo estereótipos positivos e negativos relacionados às percepções de gênero e classe social a fim de definir o que é ser "autenticamente" egípcio ou egípcia. Uma pessoa caracterizada como *baladī* pode ser considerada honrada, hospitaleira, simples, generosa, tradicional, porém também vulgar, sem sofisticação, ingênua, ignorante, com a sexualidade desinibida e descontrolada. A designação também pode funcionar como

¹⁰ "[...]designed to educate a new breed of film makers and technicians to replace the traditional profit-oriented establishment that controlled the business since World War II." Tradução nossa.

¹¹ "In particular, Studio Miṣr, which was associated with a branch of the nationalist bourgeoisie seeking the development of Egypt along modern democratic capitalist lines, made it possible for young filmmakers to articulate the aspirations and frustrations of the youth of the newly educated middle class. Films which were unique in that they were set in popular baladi urban quarters, such as *Al-'Azimah* (Will), 1939, *Bint al-Balad* (Village Girl), 1939, and *Al-Suq al-Sawda'* (The Black Market), 1943, exemplify this trend." Tradução nossa.

uma contraposição àquilo que é *afranjī* (estrangeiro), entendido como um termo pejorativo para a "modernidade" o "o que vem de fora", relacionado a um modo de vida visto como privilegiado, amoral, superficial, insincero e inóspito.

Segundo Anne Vermeyeden,

Os *āwalad/banat al-balad*, segundo a retórica social do governo pós-revolução, eram os egípcios ideais e autênticos. [...] Sob a liderança de Nasser, esses grupos e suas características essenciais foram apresentados nas artes e na cultura como a alma do Egito. (Vermeyeden, 2017)¹²

Tais conceitos, portanto, conformaram um aspecto chave na definição da identidade nacional no período, refletindo ideais de gênero, classe e etnia que eram mobilizados tanto nas produções cinematográficas quanto nas representações coreográficas das companhias de dança nacionais. Portanto, para compreender esse caldo de identidades em disputa e a mobilização de diferentes momentos do passado egípcio em produções culturais em geral e no filme *gharām fī āl-karnak* especificamente, é essencial ter em mente os diferentes discursos nacionalistas que estavam em disputa ao longo do século XX no Egito.

Identidades em disputa no Egito: faraonismo, pan-arabismo e pan-africanismo

A ideia de "nacionalismo" foi inicialmente constituída enquanto elemento relacionado à emergência dos Estados-Nação a partir das revoluções liberais do século XVIII na Europa (Hobsbawm, 1991). Neste contexto, a consolidação dos Estados nacionais se baseou em uma série de elementos como o estabelecimento de instituições políticas e burocráticas modernas, a definição de um território jurídico e a procura de homogeneização de identidades em disputa. Tal busca por homogeneização identitária se deu através da unificação da língua, estabelecimento de uma história e cultura nacional com os seus heróis e datas importantes e suas manifestações culturais folclorizadas cujo objetivo era representar "o povo" e fomentar o sentimento de pertencimento à "comunidade imaginada" da nação. Neste sentido, instituições como a escola, museus e a imprensa são elementos constitutivos e disseminadores desta identidade nacional unificada (Anderson, 1991).

Porém, como bem observado por Partha Chatterjee, "as especificidades da situação colonial não permitem uma simples transposição dos padrões de desenvolvimento europeus" (2000). Assim, é essencial levar em consideração os debates egípcios no tocante à formação de sua identidade nacional enquanto membro de um Estado-nação pós-colonial ao longo do século XX, considerando a produção intelectual e política no mundo árabe. Faz-se necessário localizar o Egito enquanto uma sociedade moldada por sua diversidade histórica, étnica, religiosa, cultural devido à sua localização estratégica e conflituosa entre os continentes africano, asiático e europeu (por sua ligação com o mediterrâneo). Desta maneira, diferentes compreensões de passado e correntes ideológicas entraram em debate neste território.

¹² "The *awalad/banat al-balad*, in the government's post-revolution social rhetoric, were the ideal and authentic Egyptians. [...] Under Nasser's leadership, these groups and their essentialized characteristics were presented in arts and culture as Egypt's heart". Tradução nossa.

O projeto de estabelecimento do Egito como uma "nação moderna" (ou seja, que seguia o modelo burocrático europeu) se inicia a partir do governo de Muhammad Ali e seus descendentes no século XIX. Muhammad Ali chegou ao poder em 1805 graças à coalizão britânico-otomana para expulsar as tropas francesas de Napoleão Bonaparte que invadiram o Egito em 1798, governando até sua morte em 1848. Apesar de legalmente parte do Império Otomano, o governo de Muhammad Ali afastou o Egito do jugo turco, aproximando-o da política britânica. Implementou diversas reformas administrativas e burocráticas que afetam diretamente a população egípcia, como remodelação urbana, reforma tributária, militarização e modernização da burocracia administrativa, sendo conhecido como o "fundador do Egito moderno". Os descendentes de Muhammad Ali seguiram no poder até 1953: de 1914 a 1922, sob o nome de "Sultanato Egípcio" quando o país era oficialmente um protetorado britânico e de 1922 a 1953 sob o nome de "Reino Egípcio" que, apesar de nominalmente independente, ainda sofria intervenções políticas e econômicas drásticas por parte da potência europeia.

A pesada presença estrangeira no território e em assuntos egípcios fomentou o desenvolvimento de ideologias anticoloniais e nacionalistas de diversas vertentes. Uma das questões em disputa era a apropriação do passado faraônico pela egiptologia europeia. Esse campo de estudo surge a partir dos moldes cientificistas europeus e tem início com a invasão francesa ao Egito que empreendeu não apenas uma ocupação militar, mas levou também estudiosos, linguistas, geógrafos e antropólogos em sua expedição. O conhecimento sobre terras colonizadas garantia a legitimidade da ocupação europeia, assumindo um caráter estratégico a fim de validar a dominação do colonizador sobre o colonizado através do discurso científico (Said, 2007). A cultura material egípcia, espoliada e reorganizada sob uma lógica europeia, ajudava a narrar a história da Europa, fundamentada em ideias de alteridade e determinismo histórico. Ao mesmo tempo que oferecia um contraponto exótico à modernidade europeia, o passado glorioso, com sua abundância de artefatos, solidez de sua materialidade e a grandiosidade dos monumentos eram vistos como uma possibilidade de perpetuação no tempo (Paschoal et al, 2022). Mesmo após a saída militar francesa do território egípcio, escavações, museus, estudos acadêmicos em egiptologia eram largamente dominados por europeus, o que causou uma reação entre a elite intelectual egípcia.

O Faraonismo constitui-se em uma vertente nacionalista egípcia que reage e se inspira nesta apropriação europeia do passado, encontrando manifestações já no século XIX, na figura de Rifa'a al-Tahtawi, seguido por nomes como Ali Mubarak e Mustafa Kamil, no início do século XX (Wynn, 2007). Estes autores defendiam uma valorização do patrimônio arqueológico egípcio e se orgulhavam da imagem de um Estado forte criado pelos faraós. Identificavam o Egito como uma entidade territorial distinta do restante do mundo árabe e islâmico, com história, costumes e identidade próprias, baseada em símbolos do passado pré-islâmico faraônico e helenístico (Wood, 1998). Esta vertente ideológica também buscava aproximar o Egito da Europa, pouco relacionando-o com o continente Africano ou com o restante do Oriente Médio, justificado pelas suas ligações históricas com o mediterrâneo, porém como um evidente legado da egiptologia colonial.

Esta corrente ideológica vê seu auge nos anos 1920 e 1930, valorizada pelas elites intelectuais que buscavam reelaborar a história oficial egípcia a partir dos ideais de glória e orgulho do passado enquanto lutavam por autonomia frente à ocupação colonial estrangeira. Durante o período do governo de Nasser (1952-1970), a valorização da herança faraônica, porém, compete com o ideal do Pan-Arabismo, focado em uma

unidade mais vinculada à identidade compartilhada com outros países árabes devido ao vínculo baseado na língua, história e religião partilhadas. Teve suas primeiras manifestações entre a elite intelectual egípcia já no início do século XX, mas viveu seu auge nas décadas de 1950 e 1960. Muito atrelado à difusão da língua árabe através da música, do rádio, do cinema e da imprensa egípcios, o Pan-Arabismo tornou-se um fenômeno cultural abrangente e influente nos países árabes (Saad, 2000).

Outro elemento que fortalece a retórica pan-arabista em relação ao Faraonismo é seu componente religioso. Levando em consideração que a maioria da população egípcia é muçulmana, as representações bíblicas e corânicas do passado faraônico enquanto sinônimo de tirania, despotismo e paganismo encontravam reverberações fortes no imaginário popular (Wood, 1998). Da perspectiva das classes médias urbanas e de grupos muçulmanos majoritários, a simbologia e religiosidade associada às ruínas de templos antigos e aos hieróglifos eram entendidas como anti-islâmicas e a adoração destes elementos por grupos minoritários era vista como a reminiscência primitiva de práticas supersticiosas e heréticas entre o "campesinato ignorante" (Wood, 1998). A valorização do passado dinástico e da figura política forte dos faraós permaneceu, assim, restrita a alguns grupos das elites intelectuais egípcias.

Outra questão de conciliação ideológica para Nasser era sua pretensão enquanto líder pan-africanista. O Pan-Africanismo foi uma ideologia articulada entre intelectuais negros do continente africano e da diáspora que procurava restaurar o orgulho, a independência e a dignidade pessoas de origem negra, estabelecendo um maior sentido de solidariedade e unidade a partir do legado comum do processo colonial e da escravidão, possuindo também uma dimensão propriamente política, através Organização da União Africana (OUA) (Saad, 2000). Sendo um movimento que englobou uma grande diversidade de proposições filosóficas, orientações ideológicas, dimensões identitárias e culturais, não deixou de apresentar suas disputas e contradições internas (Alvarado, 2018). Sendo o Pan-Africanismo a "proposição da razão unificadora projetada ao continente", possuindo "raízes nas diversas lutas pelo significado da África" (Alvarado, 2018, p. 54), o Egito de Nasser se via em meio a essas proposições com sua "bifurcação identitária" (Paiva, 2019) entre o mundo árabe e sua localização geográfica em África.

As dinâmicas culturais, étnicas e geográficas do Norte da África colocam essa região, em muitos momentos, em oposição à África Subsaariana, havendo discussões se o Saara conformaria com uma barreira intransponível ou com uma rede de conexão entre dois mundos (Akinsanya, 1980). As pretensões de Gamal Abdel Nasser enquanto líder político Pan-Africano esbarraram, assim, na identidade egípcia mais atrelada ao mundo árabe, em sua maior relevância como líder pan-arabista e em sua postura, muitas vezes, paternalista e reprodutora de lógicas coloniais em relação ao restante do continente africano, o que Khachab (2017) chama de "sub-imperialismo". Apesar de ter desenvolvido relações próximas e colaborativas com outros líderes africanos e de ter apoiado lutas anticoloniais no continente, em muitos momentos, Nasser manifestou atitudes equivalentes ao "fardo do homem branco" em relação a seus vizinhos (Akinsanya, 1980), como manifesto em seu ensaio "A filosofia da revolução" de 1952:

O povo da África continuará a nos admirar, nós que guardamos o portão norte do continente e que somos sua ligação com o mundo exterior. Não podemos, sob nenhuma condição, renunciar à nossa responsabilidade de ajudar, de todas as

formas possíveis, a difundir a luz da civilização para as partes mais distantes dessa selva virgem. (Nasser, 1963, p. 69)¹³

Tal atitude se manifesta, inclusive, nas representações das populações negras e do passado faraônico em produções culturais egípcias, como apontado em relação à imprensa e à literatura por Paiva (2019) e em relação ao cinema por Khachab (2017). Ao buscar integrar o elemento negro à identidade egípcia, representado sobretudo por Núbia ou Sudão, as representações acabam recaindo em caricaturas ou como um elemento exótico ou folclórico, com pessoas negras em funções subalternas ou infantilizadas (Paiva, 2019). Em relação ao passado faraônico, a egiptologia egípcia, ao basear seus modos e visões na egiptologia europeia, frequentemente separa sua antiguidade da África, "desconsiderando as teorias de Cheikh Anta Diop e Martin Bernal sobre as origens africanas da civilização" (Khachab, 2017) e tratando o passado dinástico como um exemplo de grandiosidade civilizacional atrelada mais ao mediterrâneo do que com o continente africano.

Levando em consideração o que foi acima discutido em relação aos vínculos identitários do governo e da população egípcia e como isso se relaciona com as diferentes representações de passado e de diversidade cultural, étnica e social em produções culturais no país, passemos à análise propriamente dita do filme *gharām fī āl-karnak*.

Os usos do passado no filme *gharām fī āl-karnak*

Nos contextos de consolidação dos Estados-nações, os discursos de formação das identidades nacionais mobilizaram o passado, a fim de justificar organizações sociais do presente. Esta lógica se insere no que historiadoras e historiadores vêm chamando de "usos políticos do passado", ou seja, quando "a mobilização/reutilização do passado assume um caráter pragmático e instrumental" (Silva et al., 2020), conformando um campo dentro dos estudos sobre recepção. Como colocado por Silva, Funari e Garraffoni (2020): "Recepção aponta para a verificação da distância entre a gênese e a recriação posterior; já os usos do passado enfatizam os contextos posteriores." Ao analisarmos como o passado é representado e instrumentalizado – aqui, no caso de produções culturais – buscamos compreender como este atua para a "criação e consumo de uma narrativa que, produzida no presente, não deixa de estabelecer expectativas para o futuro". (Ibidem). Criam-se e comercializam-se, assim, imagens que relacionam um tempo histórico anterior a pertencimentos identitários do presente, sejam eles relacionados à nacionalidade, classe, raça ou gênero. Neste sentido, será analisado aqui como o Egito Antigo é representado no filme *gharām fī āl-karnak* e o que isso diz sobre a formação do imaginário egípcio sobre a antiguidade faraônica.

Tais referências aparecem no filme, sobretudo, a partir do cenário, seguindo uma tendência entre produções cinematográficas egípcias que utilizam as ruínas do passado antigo como pano de fundo para atividades turísticas ou escapadas românticas

¹³ "The people of Africa will continue to look up to us, who guard the northern gate of the continent and who are its connecting link with the world outside. We cannot, under any condition, relinquish our responsibility in helping, in every way possible, to diffuse the light of civilization into the farthest parts of that virgin jungle". Tradução nossa.

(Khachab, 2017). Como anteriormente mencionado, o Farao nismo se consolidou enquanto uma autorrepresentação nacional significativa até os anos 1930. Porém, nos anos 1960, quando o filme é produzido, a linha ideológica predominante era o Pan-Arabismo. Desta forma, ao oferecer o cenário tanto para o enredo romântico quanto para as apresentações da trupe de danças nacionais, o filme utiliza-se das imagens dos templos antigos enquanto um cenário idílico para questões do presente. Luxor é apresentada não como a antiga cidade egípcia de Tebas, capital monumental do Império Novo (1550 AEC. - 1070 AEC), sinônimo da grandiosidade dos tempos faraônicos, mas como uma cidade rural do interior egípcio, com suas características tipicamente *baladī*.

Uma das cenas do filme retrata a chegada da trupe de dança folclórica com seus membros da classe média urbana cairota à cidade rural de Luxor. O deslocamento entre a estação de trem e o hotel, passando pelos sítios arqueológicos, acontece com os dançarinos e dançarinas sendo transportados em carroças conduzidas por cocheiros locais. As diferenças culturais, sociais e étnicas ficam evidentes nas imagens: os dançarinos e dançarinas possuem, em sua maioria, pele clara, vestem-se com roupas ocidentais e estão claramente aproveitando o passeio como turistas encantados enquanto cantam a canção "Luxor Baladna" (Luxor é a nossa terra), que diz o seguinte:

Luxor é a nossa terra, terra de turismo
Nela, os estrangeiros passeiam,
E todo ano, na hora de partir, eles ficam sem querer ir embora,
E deixar nosso país,
Nessa terra, ande com orgulho, senhor!
Pois eles (os turistas) estão gostando demais.
Nos leve para passear (sim, por favor!)
A cidade mais bonita (sim, por favor!)¹⁴

Figura 1



Fonte: Filme *gharām fī āl-karnak*, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, 29min30s.

¹⁴ GHARAM fi el-Karnak, 1967, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, aos 29min e 15s.

Já os cocheiros, apresentam a pele mais escura, característica do sul do Egito, e vestem-se com a roupa típica da região: a galabeya (veste longa que cobre pernas e braços) e o turbante. O único momento em que a voz de algum deles é ouvida é no diálogo cantado entre o cocheiro e um dos dançarinos que pergunta:

- Você não é daqui mesmo?
- Eu sou de Wasta.¹⁵
- Um dia vamos lhe retribuir! E não importa quanto longe você vá, ainda estará em nossa terra.¹⁶

Os dançarinos do Cairo, portanto, representam a classe média urbana que se encanta com o resto do país, exaltando suas belezas naturais que são admiradas até por turistas estrangeiros. Demonstram uma curiosidade romântica e paternalista em paisagens e populações rurais afirmando que todo o país "é a nossa terra", e verbalizando a dívida com os trabalhadores das áreas rurais, silenciosos, porém simbólicos, da suposta integração entre cidade e campo. Os templos antigos aparecem apenas como pano de fundo para a narrativa: "lembretes silenciosos do passado colossal do Egito" e "um enorme adereço que faz referência à noção muito moderna de 'tempo de lazer' passado entre antigas 'ruínas'" (Khachab, 2017). A centralidade está na celebração do interior egípcio e do ideal *baladī* calcado na autenticidade, simplicidade e na índole trabalhadora das populações camponesas.

Outro exemplo deste tipo de representação é a cena em que a trupe realiza uma visita ao templo de Hatshepsut, rainha faraó que governou o Egito de 1479 a 1458 AEC. Ao subir no ônibus que levaria ao templo, o protagonista Salah repreende a trupe, pedindo que eles sejam educados e deixem os turistas estrangeiros entrarem primeiro ("Eles são os nossos convidados"!). Chegando ao templo, há uma cena musical e uma coreografia encenada por dançarinos e dançarinas que utilizam suas roupas do dia a dia. Na dança, incorporam poses que remetem à arte mural egípcia, misturando-a com as acrobacias e movimentações de grupo, típicas da técnica coreográfica desenvolvida por Mahmoud Reda. A música possui características cômicas, já que o cantor alega estar apaixonado e conhecer a rainha pessoalmente.

¹⁵ Cidade pequena à beira do Nilo na Província de Beni Suef, a meio caminho entre o Cairo e o Luxor.

¹⁶ GHARAM fi el-Karnak, 1967, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, aos 30min e 50s.

Figura 2



Fonte: Filme *gharām fī āl-karnak*, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, 42min23s.

Nesta sequência, o cenário é, mais uma vez, uma lembrança do passado antigo, enquanto local turístico, visitado tanto por estrangeiros quanto por egípcios dos centros urbanos. As referências a este passado são feitas de maneira caricata, tanto na utilização de linguagem corporal dos dançarinos quanto na folclorização da imagem da rainha Hatshepsut. Apesar de ter reinado enquanto faraó, sendo a segunda mulher a ocupar essa posição na história dinástica egípcia, as menções a ela destacam o caráter cômico da suposta admiração romântica de um dos dançarinos da trupe que canta:

- Eu a conhecia! Pergunte a ela! Pergunte sobre mim ao tio dela, Tutmes!
- O que é questionado por Salah:
- É impossível que a rainha em pessoa conheça um bobão como você!
- Seguido pelo coro dos dançarinos:
- Ó povo da nossa terra! Tut Tut! Tenha respeito por Hatshepsut!¹⁷

A única cena que se passa propriamente no "Egito Antigo" segue outra tendência apontada por Khachab (2017) em filmes locais produzidos ao longo do século XX: ser apresentada como uma sequência de sonho ou fantasia. A cena em questão começa com o protagonista Salah sentado em meio às ruínas de Karnak, angustiado com o fato de não ter conseguido a permissão do chefe de logística do templo, o Senhor Tohmos, para montar o palco onde eles se apresentariam. O burocrata em questão é caçado durante vários momentos anteriores do filme, em meio às brincadeiras dos dançarinos e

¹⁷ GHARAM fī el-Karnak, 1967, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, aos 43min e 20s.

dançarinas da trupe, e resolve negar a permissão como vingança e por um manifesto preconceito em relação à dança, algo comum na sociedade egípcia¹⁸. Ele afirma:

- Então, vocês são uma trupe de dança e estão vindo pedir madeira emprestada para construir um palco e dançar no templo? (...) Quem te disse que vamos abrir um cabaré? Uma discoteca? Um *nightclub*? Casa de show no templo? O templo, lugar sagrado! Onde as pessoas adoravam! Sob minha responsabilidade! Vocês querem transformá-lo em dança e baixaria?¹⁹

Desolado, Salah senta pensativo sob uma das estátuas do templo e acaba tendo um sonho, no qual se encontra com o guarda do templo. É neste momento que acontece o diálogo que dá início ao presente artigo. Logo após o guarda declarar "Vá naquela área ali. Lá tem um faraó acordado até a madrugada. Ou ele te recompensará ou cortará a sua cabeça!", as portas para um suntuoso palácio se abrem. O faraó, interpretado pelo mesmo ator que faz o burocrata Tohmós, portanto, representando a tirania estatal, aparece sendo carregado em uma liteira por uma fileira de servos. Além disso, a afirmação "ele te recompensará ou cortará sua cabeça" também reproduz a visão predominante, derivada de textos religiosos, que associam o passado faraônico com despotismo, violência arbitrária e opressão dos "povos do livro"²⁰.

Figura 3



Fonte: Filme *gharām fī āl-karnak*, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, 57min10s.

¹⁸ Tradicionalmente, na sociedade egípcia, a dança, apesar de ser um importante meio de expressão social e cultural, também é percebida enquanto um símbolo negativo e, muitas vezes, desonroso de comportamento, tratada como uma fonte de perturbação moral e desvio de comportamento religioso e cívico aceitável (Nieuwkerk, 1995). No filme, fica evidente a busca por combater a marginalidade cultural da dança e de artistas relacionados a esse ofício ao afirmar-se que a dança é algo sério e com relevância artística.

¹⁹ GHARAM fī el-Karnak, 1967, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, aos 52min e 30s.

²⁰ Termo islâmico que designa os adeptos das religiões que os muçulmanos acreditam ter sido orientadas por revelações anteriores. No Alcorão, esses seguidores são identificados como judeus, cristãos, sabeus e – segundo algumas interpretações – zoroastrianos.

As roupas, a decoração, a linguagem corporal dos personagens são caricatas e fantasiosas, reiterando o costume apontado por Khachab:

A imagem do Antigo Egito, ou o paradigma de sua representação parcial no cinema egípcio, é frequentemente moldada pelo olhar orientalista e copia motivos ocidentais (e, às vezes, fantasiosos) em vez de reproduzir, por exemplo, a iconografia historicamente baseada ou retratar um mundo fundamentado na documentação sobre a era dos faraós [...]. Parte do orientalismo dessas imagens deriva de seu uso dentro das tradições do romantismo europeu, como um realçador do exotismo. (Khachab, 2017, p. 4)²¹

Após o faraó ocupar o seu trono, Salah é autorizado a dar início ao espetáculo de dança que seria apresentado no palácio a fim de provar ao governante as qualidades artísticas da trupe. Ele chama Amina, que começa a dançar com uma roupa típica da região sul do Egito, porém com transparências, brilhos e elementos cênicos que denotam a liberdade artística da figurinista. Ela é seguida por um grupo que dança ao som de uma música que exalta as belezas naturais do Egito: o clima, o sol, a lua, a vegetação e o Nilo, afirmando "o paraíso é nossa terra". Mais uma vez, a centralidade da narrativa está na celebração da nação egípcia a partir de suas paisagens, clima e diversidade cultural representada através da dança e no colorido dos figurinos. O ideal *baladī* é evocado a partir da música, da coreografia e dos acessórios das dançarinas que remetem à população rural e beduína.

Figura 4



Fonte: Filme *gharām fī āl-karnak*, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe, 62min40s.

²¹ "The image of Ancient Egypt or the paradigm of its partial representation in Egyptian cinema is often informed by the orientalist gaze and copies Western motifs (and sometimes fantasies) instead of reproducing, for instance, historically based iconography or depicting a world grounded in documentation about the age of the pharaohs (...). Part of the orientalism of these images is derived from their use within the traditions of European romanticism, as an enhancer of exoticism". Tradução nossa.

Enquanto elas dançam, Salah assiste à performance com receio, preocupado com a aprovação ou não do faraó. Ao final, porém, o governante o chama para perto, entusiasmado, afirmando que "essa é a dança que me agrada" e que, como recompensa, ele entregaria "a coisa mais preciosa que tenho". Ele, então, passa a Salah o busto de Nefertiti como garantia de sua aprovação. O coreógrafo, então, sai correndo em meio às ruínas, carregando o busto, e o leva para o escritório do senhor Tohmos onde ele afirma "Vamos dançar no templo você querendo ou não! O faraó em pessoa nos deu permissão!". Ao ver o busto de Nefertiti, porém, o burocrata fica surpreso e afirma: "Foi você que a roubou!" e chama a polícia que carrega Salah para fora da sala. Neste momento, Salah acorda de seu sonho e se vê em meio aos membros da sua trupe. As dançarinas, então, afirmam que não havia motivo para preocupação, pois conversaram com o senhor Tohmos, dançaram para ele e o convenceram a dar a permissão para a construção do palco em meio aos templos.

A cena, porém, é muito significativa nas disputas relacionadas à cultura material egípcia e sua apropriação pela egiptologia europeia. O busto de Nefertiti foi descoberto no sítio arqueológico de Amarna (província de Al Minya, no Alto Egito) em 1912, por uma equipe de arqueólogos alemães liderada por Ludwig Borchardt. Na época, as leis egípcias determinavam que, após a conclusão de qualquer período de escavação, os achados deveriam ser apresentados a um inspetor egípcio que determinava quais peças deveriam permanecer no país e quais poderiam ser levadas pelas equipes estrangeiras. Quando os resultados da escavação de Borchardt foram publicados em 1923, sendo o busto de Nefertiti a peça principal da coleção, o Serviço de Antiguidades Egípcias insistiu que a cabeça devia ter sido contrabandeada (Wynn, 2007). Até hoje, o Egito demanda a repatriação do busto que segue sendo exibido no Neues Museum de Berlim, na Alemanha.

No momento em que o faraó entrega o busto de Nefertiti a Salah, afirmando ser "a coisa mais preciosa que tenho", dá-se destaque a um símbolo da expropriação do passado faraônico pela cultura europeia. Como já mencionado, a egiptologia se desenvolveu como consequência do processo colonial, a partir da presença massiva de arqueólogos, antropólogos e colecionadores que monopolizaram estudos acadêmicos, escavações e a exploração de artefatos da antiguidade egípcia desde o fim do século XVIII (Wood, 1998). Tal expropriação se deu, por um lado, no nível material. Artefatos arqueológicos egípcios abarrotam, até os dias de hoje, desde os famosos museus europeus, como o Louvre de Paris ou o British Museum de Londres, até coleções menores e particulares. Tais instituições museológicas emergiram justamente no século XIX, a fim de dar corpo à narrativa de progresso evolutivo da civilização europeia, servindo como repositórios do passado antigo e exótico, gerando contraste e legitimação para a modernidade ocidental (McClintock, 2010).

Sendo assim, a apropriação material de artefatos arqueológicos complementa a apropriação a nível político, ideológico e epistemológico da antiguidade egípcia. Sob a égide do racismo científico do século XIX, a Europa, fascinada com a monumentalidade do passado faraônico, criou teorias - a partir das disciplinas acadêmicas que se desenvolviam no período como a própria história e a antropologia - que justificassem a presença de uma civilização entendida como avançada em território africano (M'Bokolo, 2009). Associou-se, assim, os reinos dinásticos aos desenvolvimentos históricos mediterrâneos, incluindo-a como um estágio da história europeia, desassociada do restante do continente.

A entrega do busto de Nefertiti pelo faraó do mundo antigo diretamente ao coreógrafo caiota do Egito moderno no filme *gharām fī āl-karnak* pode ser entendida como uma reminiscência da ideologia nacionalista que resgatava o Faraó nismo como motivo de orgulho nacional. O artefato arqueológico é classificado pelo faraó como seu bem "mais precioso", ressaltando não os legados culturais, linguísticos ou religiosos do mundo antigo para o Egito moderno, mas sim sua cultura material, explorada pela nação contemporânea enquanto nacional e através do turismo. Conforma, também, uma referência direta às disputas políticas travadas entre Estado egípcio e a egiptologia europeia em relação à repatriação de artefatos contrabandeados ou legalmente apropriados durante o período colonial. A cena em que Salah é acusado de ter roubado o busto deixa claro que, na perspectiva egípcia, a expropriação de cultura material é resultado de um crime.

Outro aspecto digno de análise na cena é o objeto cênico utilizado no filme para representar o busto de Nefertiti. Enquanto a peça original apresenta uma coloração marrom acobreada para reproduzir a tonalidade de pele da rainha, no filme a coloração utilizada é um amarelo claro.

Figura 5



Fonte: Busto de Nefertiti em imagem de divulgação do Neues Museum, Berlin e filme *gharām fī āl-karnak*, tradução Ammar Sayed Morsi - Portal Árabe. 63min30s.

Não cabe aqui entrar nos debates sobre a verdadeira cor da pele de Nefertiti, tampouco resgatar as extensas discussões sobre o aspecto racial do Egito antigo. Até porque, como bem argumentado por Elikia M'Bokolo (2009), a referência insistente na cor da pele dos antigos egípcios é um produto também da modernidade colonial. As afirmações, tanto da negritude quanto da branquitude da civilização egípcia, baseiam-se nas teorias raciais do século XIX e não refletem, necessariamente, a maneira como grupos e indivíduos se identificavam na antiguidade. Além disso, tais discussões, em geral, acabam por não levar em consideração a extensão temporal e geográfica da

sociedade egípcia, que perdurou por milênios durante a antiguidade, e todos os processos migratórios e de miscigenação que ocorreram ao longo dessa história.

Cabe, porém, observar que o filme não deixa de embranquecer a cor de pele de Nefertiti no artefato arqueológico representado na cena, se comparado com o artefato original. Esse dado é representativo das contradições inerentes à apropriação egípcia da egiptologia colonial. Ao mesmo tempo que busca denunciar os abusos europeus no processo de expropriação da cultura material e da história egípcia, as representações de antiguidade no filme acabam recaindo nos mesmos lugares comuns das dramatizações ocidentais, ora orientalistas, ora embranquecidas em relação ao passado egípcio. O elemento negro, no filme, aparece apenas no final, em uma das coreografias da Trupe Reda performadas no palco construído em meio aos templos após todos os périplos de Salah e Amina. Em um dos números, os dançarinos e dançarinas da trupe performam uma dança para representar o povo núbio.

Significativamente, todos os bailarinos utilizam uma maquiagem escura para representar a pele negra dos núbios (vulgo *blackface*), excetuando-se as mulheres e o líder da trupe, Mahmoud Reda. Aqui, a alteridade negra é representada de maneira caricata pelos bailarinos caiotas, que buscam uma integração entre Egito urbano e o interior rural, sem fugir das dinâmicas do sub-imperialismo apontadas por Khachab (2017), mencionando a natureza africana do Egito apenas para confirmar seu status como uma força civilizadora. Tal lógica não é exclusiva do filme *gharām fī āl-karnak*, e foi observada em outras obras da indústria cinematográfica egípcia:

Nos raros filmes egípcios que reconhecem a dimensão faraônica do patrimônio egípcio, o aspecto "negro" africano das culturas ao longo do Nilo setentrional é ou totalmente obliterado (A Múmia) ou introduzido como um alibi para a hegemonia do Estado egípcio moderno, estabelecido em nome da cooperação ou do não-alinhamento (Amasha na Selva). No primeiro caso, o cinema contribui para o discurso que conecta o Egito ao Hemisfério Norte em vez do Sul. No segundo caso, participa da legitimação da hegemonia imperial em formas tanto tradicionais quanto pós-coloniais. [...] Seja a alteridade do africano "estrangeiro", do beduíno subalterno e sem instrução ou do proletário rural pobre, "o cinema dos faraós" parece sempre exibir uma hegemonia cultural e política do eu poderoso associado à referência faraônica, em face de seus muitos outros. (Khachab, 2017, p. 6)²²

Assim, a apresentação final da trupe de dança culmina na integração entre o presente moderno, representado pelos jovens caiotas da companhia de dança que celebram a diversidade cultural egípcia representada através dos discursos coreográficos, e o passado faraônico que serve como cenário para a performance. Há, aí, uma busca por conciliar a reivindicação do patrimônio monumental do passado antigo

²² "In the rare Egyptian films acknowledging the pharaonic dimension of Egyptian heritage, the 'black' African aspect of the cultures alongside the northern Nile is either totally obliterated (The Mummy) or introduced as an alibi for the hegemony of the modern Egyptian state, established in the name of cooperation or non-alignment (Amasha in the Jungle). In the first case, cinema contributes to the discourse connecting Egypt to the Northern Hemisphere rather than to the South. In the second case, it partakes in the legitimization of imperial hegemony in both traditional and postcolonial forms. (...) Otherness being that of the "alien" African, the subaltern uneducated Bedouin, or the poor rural proletarian, "the cinema of the pharaohs" appears always to showcase a cultural and political hegemony of the powerful self associated with the pharaonic reference, in the face of its many others". Tradução nossa.

enquanto símbolo nacional e o ideal *baladī*, representados através das coreografias. O Egito rural, negro e beduíno, é exaltado de maneira romantizada e sob a perspectiva das classes médias urbanas, valorizando o que era considerado "autenticamente egípcio" no contexto histórico do governo Nasser e suas reivindicações nacionalistas.

Considerações finais

Este estudo buscou analisar a recepção da antiguidade egípcia no filme *gharām fī āl-karnak* (Amor em Karnak), lançado em 1967 e considerado um clássico do cinema egípcio. O filme combina comédia, romance e cenas musicais com canto e dança nas quais se apresentam as coreografias da Trupe Reda. Inseridas no contexto de consolidação da República Egípcia como um Estado Nacional independente, refletem um momento de construção de uma identidade nacional republicana, em que discursos e apropriações políticas do passado antigo estão em disputa. O filme, ao se ambientar no sítio arqueológico de Karnak, exalta tanto os templos monumentais do Egito Antigo quanto as belezas naturais, culturais e turísticas do país, valorizando as tradições regionais representadas nas coreografias. Buscou-se, assim, compreender como a antiguidade faraônica foi mobilizada nesta produção cinematográfica e sua relação com as ideologias nacionalistas da Era Nasser.

Neste sentido, abordou-se o Faraonismo enquanto uma ideologia nacionalista que reage à apropriação europeia do passado egípcio, valorizando o patrimônio arqueológico e a imagem de um Estado forte criado pelos faraós, destacando a identidade egípcia como distinta do mundo árabe e islâmico e aproximando o Egito da Europa. No entanto, durante o governo de Nasser (1952-1970), época de produção do filme, o Pan-Arabismo, que promovia a unidade árabe baseada na língua, na história e na religião compartilhadas, ganhou mais força. Paralelamente, o Pan-Africanismo, que buscava restaurar o orgulho e a dignidade dos povos negros, também influenciou e testou as capacidades políticas de Nasser, mas seu alcance foi limitado pela ligação mais estreita do Egito ao mundo árabe e suas atitudes paternalistas em relação à África negra. Essas dinâmicas complexas refletiram-se nas representações culturais aqui analisadas.

Conclui-se que o filme contribui para a construção de uma narrativa nacional que procura harmonizar a herança faraônica com a identidade moderna e republicana do Egito. Os monumentos do passado histórico aparecem como pano de fundo, enquanto elemento exaltador das paisagens, do clima e da natureza do país e sua importância para o turismo, atividade econômica essencial para a economia egípcia. A relevância do passado faraônico aparece mais em seu sentido material, enquanto monumentos e artefatos de valor disputados com a egiptologia europeia. Porém, paradoxalmente, os discursos visuais apresentados no filme bebem muito das representações coloniais e orientalistas do Egito e da África como um todo. Dá-se destaque à importância das danças folclóricas como meio de integrar diferentes grupos étnicos e culturais dentro de uma retórica nacionalista mais ampla a partir do ideal *baladī*. Tais representações, porém, não deixam de refletir uma atitude paternalista das classes altas e médias urbanas em relação à população rural, beduína e negra, representadas em posições subalternas e caricatas.

Referências bibliográficas

- Akinsanya, A. (1980). *The Afro-Arab alliance: A dream or reality?* *Journal of the Historical Society of Nigeria*, 10(2), 87–104. <https://www.jstor.org/stable/41857216>.
- Alvarado, G. A. N. (2018). *África deve se unir? A formação da teórica da unidade e a imaginação da África nos marcos epistêmicos pan-negrístas e pan-africanos (séculos XVIII-XIX)* [Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia]. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25971>.
- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Revised and extended). Verso.
- Arif, M. (2017). *Constructing the national past: History-writing and nation-building in Nasser's Egypt*. Bibliotheca Alexandrina, Futuristic Studies Unit. https://www.bibalex.org/Attachments/Publications/Files/2017121114173047484_ShorofatEnglish1.pdf.
- Chatterjee, P. (2000). Comunidade imaginada por quem? In G. Balakrishnan (Ed.), *Um mapa da questão nacional* (pp. 227–238). Contraponto.
- Crabbs, J. (1975). Politics, history, and culture in Nasser's Egypt. *International Journal of Middle East Studies*, 6(4), 386–420. <http://www.jstor.org/stable/162751>.
- El-Messiri, S. (1978). *Ibn al-Balad: A concept of Egyptian identity* (2nd ed.). Brill Press.
- Fahmy, F. (2015). *The founding of the Reda Troupe: An historical overview*. In Farida Fahmy: *The art of Egyptian dance and culture*. <http://www.faridafahmy.com/history.html>.
- Gaffney, J. (1987). The Egyptian cinema: Industry and art in a changing society. *Arab Studies Quarterly*, 9(1), 53–75. <https://www.jstor.org/stable/41857918>.
- Hobsbawm, E. (1991). *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Paz e Terra.
- Hobsbawm, E. (2008). *A invenção das tradições* (6th ed.). Paz e Terra.
- Khachab, W. E. (2017). The cinema of the Pharaohs: Film, archeology, and sub-imperialism. In M. Volait & E. Perrin (Eds.), *Dialogues artistiques avec les passés de l'Égypte*. Publications de l'Institut national d'histoire de l'art. <https://books.openedition.org/inha/7196?lang=en>.
- M'Bokolo, E. (2009). *África negra: História e civilizações*. EDUFBA; Casa das Áfricas.
- McClintock, A. (2010). *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Editora da Unicamp.
- Nasser, G. A. (1963). *The philosophy of the revolution: Book 1*. Mondiale Press.
- Nieuwkerk, K. V. (1995). *"A trade like any other": Female singers and dancers in Egypt*. University of Texas Press.
- Paiva, F. (2019). Continente negro, habitante mouro: Gamal Abdel Nasser e a identidade africana. *AbeÁfrica: Revista da Associação Brasileira de Estudos Africanos*, 1(1), 87–102. <https://revistas.ufrj.br/index.php/abeafrica/article/view/19443>.
- Paschoal, N., Assunção, N. M. R. G. de., & Lelis, F. (2022). O desfile dourado dos faraós: Múmias, museus e identidade nacional egípcia. *Revista Espacialidades*, 18(2), 206–231. <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/28192>.

- Roushdy, N. (2010). Baladi as performance: Gender and dance in modern Egypt. *Surfacing: An Interdisciplinary Journal for Gender in the Global South*, 3(1), 71–99. https://www.academia.edu/4915081/Gender_and_Dance_in_Modern_Egypt.
- Roushdy, N. (2013). What is baladi about al-Raqs al Baladi? On the survival of belly dance in Egypt. In C. E. McDonald & B. Sellers-Young (Eds.), *Belly dance around the world: New communities, performance and identity* (pp. 63–80). McFarland & Company, Inc. Publishers.
- Saad, R. (2018). Reconciling pan-Arabism and pan-Africanism: The North African leadership dilemma. *Leadership and Developing Societies*, 3(1), 1–32. https://www.researchgate.net/publication/345456929_Reconciling_Pan-Arabism_and_Pan-Africanism_The_North_African_Leadership_Dilemma.
- Said, E. (2007). *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Companhia das Letras.
- Samak, Q. (1977). The politics of Egyptian cinema. *MERIP Reports* (56), 12–15. <https://www.jstor.org/stable/3011811>.
- Shay, A. (1999). Parallel traditions: State folk dance ensembles and folk dance in "the field". *Dance Research Journal*, 31(1), 29–56. <https://www.jstor.org/stable/1478309>.
- Shay, A. (2002). *Choreographic politics: State folk dance companies, representation and power*. Wesleyan University Press.
- Silva, G. J. da, Funari, P. P., & Garraffoni, R. S. (2020). Recepções da Antiguidade e usos do passado: Estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. *Revista Brasileira de História*, 40(84), 43–66. <https://www.scielo.br/j/rbh/a/NxWFCCdfrijxYXzmQB98NPt/>.
- Takriti, A., & Safieddine, H. (2022). Arab socialism. In M. van der Linden (Ed.), *The Cambridge history of socialism* (pp. 474–516). Cambridge University Press.
- Thornhill, M. T. (2010). Informal empire, independent Egypt and the accession of King Farouk. *The Journal of Imperial and Commonwealth History*, 38(2), 279–302. <https://doi.org/10.1080/03086531003743981>.
- Vermeyden, A. (2017). The Reda folkloric dance troupe and Egyptian state support during the Nasser period. *Dance Research Journal*, 49(3), 24–37. <https://doi.org/10.1017/S014976771700033X>.
- Ward, H. D. (2018). *Egyptian belly dance in transition: The Raqs Sharqī revolution, 1890-1930* (Kindle Edition). McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Wood, M. (1998). The use of the Pharaonic past in modern Egyptian nationalism. *Journal of the American Research Center in Egypt*, 35, 179–196. <https://www.jstor.org/stable/40000469>.
- Wynn, L. (2007). *Pyramids & nightclubs: A travel ethnography of Arab and Western imaginations of Egypt, from King Tut and a colony of Atlantis to rumors of sex orgies, urban legends about a marauding prince, and blonde belly dancers*. University of Texas Press. <https://www.jstor.org/stable/10.7560/717015>.