

MISIRLOU: um regresso musical para uma memória sexista

Savio Queiroz Lima

Doutorando em História pela
Universidade Federal do Rio
Grande do Sul (UFRGS).

Recebido: 20/05/2022

Aprovado: 28/06/2022

RESUMO

O trabalho propõe fazer uma viagem de regressão histórica para compreender as apropriações da canção Misirlou, até sua possível conotação de opressão sexista romantizada. O filme Pulp Fiction popularizou uma sonoridade através da canção ao estilo surf music chamada Misirlou, lançada em 1962 por Dick Dale & His Del-Tones e posteriormente sampleada pelo grupo Black Eye Peas para a música Pump It em 2006. Por modernismo orientalista, George Abdo e sua orquestra “chamas da Arábia” atualizou em 1976, no disco The Art of Belly Dacing, a versão “Miserlou” de Anton Abdelahad de 1946, cantada com letra. Antes destes, o refugiado Theodotos “Tetos” Demetriades levou e gravou em 1927, em solo estadunidense, a canção folclórica turco-grega Misirlou. Antes de se tornar rebético grego, foi supostamente gravada em 1919 pelo egípcio Sayed Darwish, com o nome “Bint Misr”, que é a expressão árabe do turco “misirlou”, significando “moça egípcia”. Não apenas no seu título como nas versões diversas da letra cantada, grego, turco e árabe se amalgamam como efeito derradeiro do crepúsculo do Império Otomano (1299-1922). A tensão da letra, nas múltiplas versões, romantiza os desejos amorosos e carnais de um homem grego a uma moça egípcia, entre elogios e galanteios, projetando seu sequestro, de consentimento não declarado. O destaque sobre a singularidade da beleza da cativa sugere a sua condição social de escrava sexual, pertencentes a haréns, atividade econômica centralmente significativa do século XVIII ao XX no cerne do Império Otomano. A proposta analítica aborda o esvaziamento e romantização do significado originário da memória musicada sobre erotização e jogo afetivo no trânsito da música até a atualidade, ofertando seu uso para o ensino de História sob o prisma dos estudos de gênero.

PALAVRAS-CHAVE

História da Música, Gênero e Sexualidade, Misirlou.

Introdução

O deleite musical é parte de uma construção pessoal e social de apreço, e é bastante comum que ocorra na leveza do lazer. Uma música pode envolver memórias, quando foram trilhas sonoras diretas ou indiretas de vivências, de eventos importantes, ou mesmo de periodização de vida. E ainda que venhamos a consumir tais peças pelo simples prazer ou pelo lazer, ainda é possível promover o seu uso didático no ensino de História. Músicas são registros históricos de cruzamentos diversos de valores, representações e discursos.

No caso do uso didático da música como instrumento de vínculo contextual, é bastante comum que sejam produções historicamente localizadas e criticamente elaboradas. Ainda que seja considerável compreender que toda produção humana tem, em si, uma malha de possibilidades interpretativas sobre as conjunturas em que se encontram. Análises e interpretações esmiuçadas de fontes históricas musicais são exercícios eficientes para o ensino de História, ampliando as discussões e possibilitando a compreensão sobre o fazer historiográfico.

Uma música transitou entre gerações, transformando-se para repousar confortavelmente nos seus lugares temporais. A memória mais recente, de uma geração mais nova, rapidamente associa a sequência sonora da música *Misirlou* à música *Pump It*, do grupo Black Eye Peas. Outros, mais antigos, fariam a associação com a música instrumental de Dick Dale. Mas as raízes musicais da canção são muito mais profundas e viajam, retroativamente, a momentos diferentes e com interseções e hibridizações próprias, que envolvem memórias e identidades. Tais aspectos enriquecem a construção do conhecimento histórico passível de escutar, e investigar, essa cacofonia, ordenando sua trajetória e qualificando seus vestígios.

Como que de uma caixa de alaúde, temos instrumentos para execução da análise aqui proposta. Mas tais instrumentos não são musicais, são úteis para a dissecação da historicidade da música *Misirlou*, entendo a passagem do tempo e dos usos e transformações a que a música existe e persiste. O exercício de viajar neste retorno musical ao passado, em si, já se apresenta como dinâmica produção de conhecimento histórico de uma geração mais liberta com as fontes e guarnecida de instrumentos teóricos e metodológicos para tal.¹ Propondo, assim, o próprio exercício como procedimento prático do ensino de História no uso de fontes e na potencialidade crítica sobre elas.

Para esse concerto historiográfico, teremos instrumentistas e os instrumentos que dominam, respectivamente. Longe de serem, até onde se sabe, artistas musicais, são artífices da produção intelectual sobre o passado, ofertando, cada um, o seu *riff* teórico-metodológico. Na abordagem da música *Misirlou* e suas variantes, em regressão cadenciada, a construção do conhecimento histórico tem o alicerce dos estudos sobre História e Música do professor doutor Marcos Napolitano².

1 Tania Regina de Luca. *Prática de Pesquisa em História*. Coleção História na Universidade. São Paulo, Editora Contexto, 2020, p. 27.

2 Marcos Napolitano. *História & Música – História Cultural da Música Popular*. Coleção História &... Reflexões. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2002.

Obviamente tomando o cuidado para compreender a música como fonte possível de uma análise com “sua coerência interna e sua pertinência crítica”.³

As diversas versões, adaptadas, da música *Misirlou* carregam-na de memórias em suas nuances sonoras e nos discursos em suas letras. A passagem do tempo criticamente elaborada a que chamamos História nos permite ver, nas diversas versões da música, a mutabilidade característica da memória. Por conta disso, o sociólogo Michael Pollak enriquece o debate com seu estudo sobre os “vestígios datados da memória”.⁴ A cada versão de *Misirlou*, poderemos vislumbrar questões identitárias e pertencimentos étnicos culturais do oriente próximo, resistências descolonizadas. O dueto rápido e belo ocorre quando pensamos o conceito de orientalismo de Edward Said para interpretar mudanças e permanências.⁵

Hierarquias e valores definem lugares para as personagens líricas da canção em suas versões mais antigas e tradicionais. A isso podemos compreender imaginários e preceitos que acusam uma memória sexista, epicentro analítico desta investigação. A isso nos é enriquecedor o debate sobre gênero e sua aplicabilidade nas abordagens historiográfica sobre fontes narrativas, como podemos ter em Joan Scott.⁶ Neste ponto é promovida a argumentação de que o resquício de memória sobre a canção remete a uma localização temporal pontual no aspecto de gênero.

A tudo isso, soma-se o exercício pedagógico possível na viagem musical, fazendo, inclusive, uso dela, para aliviar a aula e ampliar a compreensão sobre o fazer historiográfico. Por exemplo, especificado nas Diretrizes Curriculares Nacionais – infantil e médio (e superior), o uso de músicas como instrumentos didáticos para o ensino de História está devidamente alicerçado nas expectativas normativas da educação.

Viajando nas Ondas Sonoras das Versões de Misirlou

Numa mistura de ludicidade e processamento metodológico, convido a pessoa leitora deste texto à regressão musical através de uma corrente de influências. Voltar ao passado, e ao passado do ponto seguinte, como possibilidade de busca de raízes, acompanhando as transformações e adaptações de estruturas presentes em uma música. Uma música que se tornou tantas, que se metamorfoseou a cada processo, seguindo questões singulares para cada uma dessas etapas, quer elas desvendem questões culturais, étnicas ou de mercado. Este exercício, silencioso nos parágrafos seguintes, pode ficar mais rico se, a cada momento, as músicas citadas sejam procuradas e ouvidas.

3 Napolitano. *História & Música*, p. 95.

4 Michael Pollak. “Memória e Identidade Social”. In: *Estudos Históricos*, volume 5, número 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 202.

5 Edward Said. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

6 Joan Scott. “Gênero: Uma categoria útil de análise histórica”. Trad. Guacira Lopes Louro. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

Com a estrada sonora ladrilhada de peças musicais, é possível fazer a viagem também em grupo, promovendo uma espécie de turismo historiográfico. Quer seja em grupo discente formal ou qualquer outro arranjo educativo, a canção vívida, transformada e adaptada em suas diversas versões, dentro da abordagem crítica sugerida, permite compreender que as fontes históricas são diversas em suas tipologias e amplas nas possibilidades de seu inquérito. Isso corrobora com o papel formador do profissional de ensino de História, que aprecie as experiências cotidianas do amplo processo de aprendizagem.⁷ O que vai parecer lazer, ouvir músicas, se torna conhecimento quando a análise se faz viva, presente, possível de ser exercitada por todos. Vamos viajar nas melodias das versões de *Misirlou*, da mais recente às antecessoras.

A vigência de som habita a mais próxima das versões, feita pelo grupo estadunidense Black Eye Peas, em 2006, com o título de *Pump It*. Lançada como single do disco *Monkey Business*, a versão faz releitura de uma música instrumental *surf music* de 1962, mantendo, em seu arranjo, a original com certa aceleração e acrescentando a ela uma letra própria da banda.⁸ Conquistando considerável audiência,⁹ a versão *Pump It* pode nos servir como excelente ponto de partida, pela proximidade de tempo e pelo alcance de público. O reconhecimento, neste caso, ajuda a situar as pessoas no processo, já que suas experiências pessoais podem ser parte do decurso, em qual cenário histórico-musical sua memória habite.

A memória não estava tão fragilizada, com a sonoridade em questão, pois a versão anterior foi parte da trilha sonora do filme cult *Pulp Fiction*. De produção e direção de Quentin Tarantino, o filme lançado em 1994 resgata, em seu disco de trilha sonora de título *Music from the Motion Picture Pulp Fiction*, a canção *Misirlou* na versão de Dick Dale & His Del-Tones, de 1962¹⁰. Nascido Richard Anthony Mansour, o guitarrista de *surf music* incorporou um estilo sonoro identitário ao subgênero californiano do rock, através da técnica *reverb*. Quer seja em *Pump It* ou na versão surf instrumental de Dick Dale, a memória recente pela escuta, a canção é herdeira de outros tempos. Talvez a herança libanesa¹¹ do guitarrista forneça vestígios desse passado.

O orientalismo é revisitado nos Estados Unidos da década de 1970, sendo elemento bastante presente nos movimentos de contracultura. São representações imaginárias do oriente, com seus mistérios e exotismos, que fomentam um processo ressignificado de orientalização do ocidente não

7 Paulo Micelli. "Uma Pedagogia da História?" In: Jaime Pinsky (org). *O Ensino de História e a Criação do Fato*. São Paulo, Editora Contexto, 2021, p. 38.

8 Escrita por William Adams, Allan Pineda, Thomas Van Musser e Stacy Ferguson, de acordo com os créditos presentes na contracapa (ou fundo) do disco físico single *Pump It*. No mesmo registro é possível ver o nome Nicholas Roubanis como parte da autoria, o que veremos mais à frente no texto a sua razão.

9 Como registrado pelo balanço Billboard Hot 100 na colocação 89 em edição de 2006, como pode ser visto em: <https://www.billboard.com/charts/year-end/2006/hot-100-songs/>. Acessado em 03 de março de 2022.

10 No disco em questão, vem como primeira música e com o título *Pumpkin and Honey Bunny/Misirlou*, por conta da edição iniciada com falas de personagens na composição de cena de abertura.

11 Como consta em registro biográfico em sites como o da revista digital do New Yorker, em <https://www.newyorker.com/culture/postscript/dick-dale-the-inventor-of-surf-rock-was-a-lebanese-american-kid-from-boston> e/ou neste de memória, <https://www.arabamerica.com/arabamericans/dick-dale/>. Acessados em 03 de março de 2022.

apenas nos paradigmas de saúde alternativa, filosofia e religiosidade.¹² Esse orientalismo, já alvo de fascínio e reflexão da Europa do século XIX¹³, exalava seu perfume erótico nas imaginações e nas artes, buscando nos encantos de mulheres e nos seus domínios hipnóticos da dança do ventre como na cena de clubes noturnos dos anos 1960 e 1970 do ocidente.¹⁴ Assim, a sensualidade está presente na versão feita por George Abdo e sua orquestra “chamas da Arábia” no disco *The Joy of Belly Dacing*, de 1975. *Misirlou* aparece como quinta música na ordem, aparentando, num primeiro momento, ser a sonoridade original que investigamos. É reconhecível a semelhança com as versões já apontadas.

Abdo é um modernista, e atualizou aos apreços orientalistas que o ocidente culturalmente galgou na segunda metade do século XX. Também de origem libanesa, Abdo promoveu a música do Oriente Médio em suas produções para o mercado ocidental.¹⁵ Dentre canções de origem Síria, Armênia, Egípcia, Turca e Grega, em seu repertório, *Misirlou* vem com a marcação de música tradicional do mundo árabe. Dividiu com Anton Abdelahad e Clovis El-Hajj, o primeiro em 1946 e o segundo em 1945, nesta retrospectiva, o préstimo de transitar a canção *Misirlou* de um mundo árabe para o mercado fonográfico do ocidente. Devidamente letrada, a canção *Misirlou* vem com sua lamentosa poesia em semítico árabe nestes intérpretes.¹⁶ Já podemos ver aqui uma disputa identitária sobre a música.

O pertencimento da canção pode tanto se perder, aqui, em tradições culturais do Oriente Médio, quanto em heranças gregas. No já citado disco single de *Pump It* aparece uma autoria original, a de Nick Roubanis como compositor.¹⁷ Em 1941, numa versão jazzista da música, Roubanis assume como compositor, registrando a música em seu nome e dando-lhe as características sonoras marcantes. De dançante *techno* à *surf music*, *Misirlou* parece agora, um pouco mais despida, apresentar suas marcas culturais originárias. Porém, as influências mútuas sugerem ricas impurezas. No mesmo ano de declaração de autoria da canção pelo greco-estadunidense Roubanis, o músico turco Jack Mayesh cantou em ladino (sefardita) sua versão própria de *Misirlou*, então chamada *Missirlu*,¹⁸ apropriada

12 Colin Campbell. “A Orientalização do Ocidente: Reflexões sobre uma Nova Teodicéia para um Novo Milênio”. In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v.18, n.1, p.5-22.

13 Said, *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*, p. 61.

14 Anne K. Rasmussen. “The Music of Arab Americans: Aesthetics and Performance in a New Land”. In: ZUHUR, Sherifa. *Images of Enchantment – Visual and Performing Arts of the Middle East*. Cairo, American University in Cairo Press, 1998.

15 Como consta no encarte do disco *The Best of George Abdo and His Flames of Araby Orchestra*, lançado pelo Smithsonian Folkways Recording em 2002 (CD), na página 6. Anne K. Rasmussen. *George Abdo and His Flames of Araby Orchestra: Belly Dance!* Smithsonian Folkways Records, 2002. Disponível em: <https://scholarworks.wm.edu/aspubs/1070>. Acessado em 03 de março de 2022.

16 Podemos ouvir o registro de Anton Abdelahad, sua versão de *Misirlou* (aqui escrito *Misrlou*) de 1946 em site dedicado ao musicista: <http://www.anton-abdelahad.com/live>. No ano anterior, Clovis El-Hajj gravou a versão de título *Ya Amal*, disponível em: <https://soundcloud.com/nourstan/clovis-el-hajj-misirlou-ya>.

17 Como registrado em: <https://www.worldcat.org/title/misirlou-anatolitike-serenata/oclc/705944681>. Acessado em 03 de março de 2022.

18 Como ficou catalogada em site de conservação e divulgação de tradições musicais sefarditas, que inclusive dispõe de um verbete específico para o acervo de Jack Mayesh, contendo detalhada biografia: <http://www.sephardicmusic.org/artists/Mayesh,Jack/Mayesh,Jack.htm>. A versão cantada por Mayesh pode ser ouvida no arquivo digital de número 1367, gravada em solo estadunidense em 1941, aqui: <http://www.sephardicmusic.org/labels/Mayesh/1367/Missirlu.sample.mp3>. Acessado em 03 de março de 2022.

para o uso cerimonial ou festivo para casamentos, ao estilo judaico *klezmer*.¹⁹

Se Mayesh optou por criar versões, traduzir ou transcrever as canções tradicionais das culturas viventes sob o Império Otomano, Roubanis teve uma escola ortodoxa. Michalis “Mike” Patrinos e Theodotos “Tetos” Demetriades, ambos em 1927, dentro das estruturas musicais no estilo rebético,²⁰ também gravaram versões de *Misirlou*. Os registros fonográficos apenas formalizam seus domínios sobre as tradições orais das canções, que certamente mesclam as influências culturais musicais do Império Otomano com o recém liberto Estado Grego pós-guerra de independência²¹ entre 1821 e 1829. A memória, sobre o estilo musical e sobre a música *Misirlou*, faz-se enquanto fenômeno coletivo e social,²² pois “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade”.²³

Há muitos detalhes no trajeto que precisam ser atentados, para exaltar a aventura historiográfica. Estamos falando de uma disputa identitária musical que corta regiões diversas, do leste da Europa ao epicentro das culturas do Oriente Médio, cenários geográficos que viveram sob a malha do Império Otomano e, mesmo ao findar de sua administração, lograram heranças compartilhadas. *Misirlou* dançou, descalça, em tantos terrenos, mas somente algumas dessas pegadas nos foram permitidas vislumbrar. Durante a pesquisa, ainda ordenando fontes, vi uma menção ainda mais antiga de registro fonográfico, datada em 1919, de título *Bint Misr*, de autoria do egípcio Sayed Darwish. Escutar a música supracitada, com devida atenção e acompanhando a letra, descarta semelhança e acusa apenas à similaridade nas traduções dos títulos: em transladação simples, a expressão árabe “Bint Misr” e a expressão greco-turca “*misirlou*” significam, ambas, “moça egípcia”.

A questão linguística envolve uma gama de singularidades sobre língua, usos linguísticos e traduções. A expressão “*Misirlou*” tem sua carga léxica do acréscimo do sufixo feminino de base fonética grega *ou*, para *Misirl-ou*, ao radical turco *Misirli*, que liga os sentidos de identidade onde o nome próprio *Misir* (da palavra árabe *Misr*) é a nomeação da nação egípcia e o sufixo *li* atende à caracterização do gentílico, ou seja, egípcio. *Misirlou*, essa moça egípcia, é fruto de encontros de falares diversos, aproximados no contexto histórico do Império Otomano. Seu nome nos convida, então, a buscar na letra, verso e refrão, os discursos que, mesmo adaptados, possam nos ofertar mais saberes históricos.

19 Tradição musical que remete ao século XV, numa mistura de influências que vão de tradições musicais de países do leste europeu como Lituânia, Ucrânia e Romênia, por exemplo, às tradições turcas e árabes e mesmo gregas, como a matéria pesquisa do grupo acadêmico Institut Européen des Musiques Juives: <https://www.iemj.org/en/klezmer-music-from-the-past-to-the-present/>. Há, também, um verbete bastante interessante na versão digital e atualizada da Enciclopédia Britânica em seu site oficial: <https://www.britannica.com/art/klezmer-music>. Acessado em 03 de março de 2022.

20 Rebético, ou rembético, é estilo musical urbano grego, tem raízes no *laikó dhrómi* (música popular das ruas), código de comunicação herdeiro do modo melódico árabe-persa *maqam*. O musicólogo Nikos Ordoulidis publicou rica análise que trata das relações de influências musicais no Império Otomano. Ordoulidis, Nikos. *The Greek Popular Modes*. *British Postgraduate Musicology*, 11. 2011. Disponível em: http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm11/ordoulidis_the_greek_popular_modes.pdf. Acessado em 03 de março de 2022.

21 Eric Hobsbawm. *A Era do Capital - 1848-1875*. 21ª Edição. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2014, p. 139.

22 Pollak, “Memória e Identidade Social”, p. 201.

23 Pollak, “Memória e Identidade Social”, p. 204.

Mudando a abordagem, sigamos para a análise discursiva das letras existentes nas canções, que atuam também como marcadores. São marcadores discursivos de lugares culturais, étnicos, de valores que atuam sobre afetos e poesias, que interferem reiterativamente sobre questões de gênero. Se o eu-lírico masculino se prosta diante de uma musa feminina desejada, fazendo-lhe elogios de forma ativa, a passividade da personagem feminina, a moça egípcia, já sintoniza uma tendência narrativa. Em quase todas as versões adaptativas da música, como veremos, há uma narrativa de fascínio do eu-lírico masculino diante da sensualidade jovial da musa feminina, o assumido desejo de rapto das terras árabes, logradouro decadente do “perigo otomano” e sua impossibilidade ao amor entre desiguais.²⁴

Viajemos, na sonoridade vocal das lamuriosas canções, desde versão estadunidense feita na segunda metade do século XX. O cantor e dançarino afro-americano Chubby Checker fez uma versão em inglês da música em 1962, contemporaneamente ao Dick Dale, carregada do orientalismo estereotipado comum ao ocidente. Lançada no disco *Twistin' Round the World*, o “rei do Twist” faz uma versão livre, com toponímia fantasiosa, uma “imagística de lugares exóticos”,²⁵ mas mantendo a centralidade nos galanteios cheios de elogios recatados à musa. Vejamos a versão:

As sombras do deserto rastejam pelas areias roxas. / Os nativos se ajoelham em oração em suas caravanas. / Lá, em silhueta sob a estrela oriental, / vejo minha flor de shalimar há muito perdida / Você, Misirlou, É a lua e o sol, a mais bela. / Os sinos do antigo templo estão chamando pela areia. / Encontraremos nosso Kismet, respondendo ao comando do amor. / Você, Misirlou, é um sonho de prazer na noite. / Para um oásis, salpicado de estrelas acima, / O céu nos guiará, Deus abençoará nosso amor.²⁶

Com bastante carga de amor romântico, valorizado pela cultura musical estadunidense dos anos de 1960, a letra faz referência a “shalimar”, jardins característicos do Império Mongol, e em seguida, “kismet”²⁷, esse destino romântico presente no orientalismo heteronormativo do filme *Kismet*, de 1944,²⁸ no musical de 1953²⁹ e na peça teatral de 1911,³⁰ todos de mesmo nome.

Mas a adaptação supracitada, ainda que inspirada nas traduções das letras mais tradicionais, atende ao imaginário estadunidense orientalista sexista. Aqui, à nossa viagem, as letras anteriores em grego e árabe nos proporcionam uma maior segurança sobre a tradição oral e as conservações

24 Said, *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*, p. 69.

25 Said, *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*, p. 187.

26 Tradução própria da canção no inglês original: “Desert shadows creep across purple sands. / Natives kneel in prayer by their caravans. / There, silhouetted under and eastern star, / I see my long lost blossom of shalimar / You, Misirlou, Are the moon and the sun, fairest one. / Old temple bells are calling across the sand. / We'll find our Kismet, answering love's command. / You, Misirlou, are a dream of delight in the night. / To an oasis, sprinkled by stars above, / Heaven will guide us, Allah will bless our love”.

27 Palavra turca que significa “destino”.

28 Dirigido por William Dieterle, concorreu ao Oscar em 4 categorias: Melhor fotografia, melhor música, melhor som e melhor direção de arte, na premiação de 1945.

29 Com adaptação de Robert Wright e George Forrest, e música de Alexander Borodin.

30 O dramaturgo estadunidense escreveu o roteiro de *Kismet* após sua visita à Tunísia.

possíveis dos sentidos. Convém pontuar não se tratar de uma rigorosa análise linguística, por isso mesmo as traduções são simples, carregadas de certos amadorismos e por conta disso podem conter imprecisões. Um trabalho mais rigoroso certamente abrihantaria, justamente por isso serão mantidas as versões originais em notas, mas dadas as devidas limitações não será possível por hora, mas possibilitando novas pesquisas a partir desta.

Ainda estava muito recente a lembrança do processo de independência da Grécia, outrora sob jugo do Império Otomano. Mas o cativo período deixou heranças no imaginário na canção *Misirlou*. Como vimos, a própria palavra é uma apropriação do universo léxico turco-otomano pelo falar grego. Vejamos a letra que Niko Roubanis registrou, a mesma cantada por Demetriades em 1927:³¹

Minha Misirlou (garota egípcia), seu doce olhar / Acendeu uma chama em meu coração. / Ah, ya habibi, ah, ya leh-leli, ah (Árabe: Oh, meu amor, oh, minha noite) / Seus dois lábios estão pingando mel, ah. / Ah, Misirlou, mágica, beleza exótica. / A loucura vai me vencer, eu não agüento mais (isso). / Ah, vou roubar você da terra árabe. / Minha Misirlou selvagem, de olhos negros, / Minha vida muda com um beijo / Ah, ya habibi, um beijinho, ah / Dos seus doces labios, ah.³²

A resistência do homem, eu-lírico, diante da tentação da mulher oriental é latejante. Para aproximar os falares, o verso faz uso de frases em árabe, além do discurso de raptos que retira a musa deste lugar-destino. Para o imaginário ocidental, expressado nas musas das canções de encontros ocidente-oriental, “as mulheres costumam ser criaturas de uma fantasia masculina de poder”,³³ o que justifica a relação entre resistência, pulsão sexual e sequestro.

Mesmo interferências diversas podem, num certo ponto, manter elementos nas adaptações interculturais das memórias musicadas. Tomemos a versão árabe-libanesa da canção, que trocou o título *Misirlou* por *Ya Amal*. Clovis El-Hajj, maestro libanês, nos apresenta uma letra em árabe em 1948:

Quando o deserto está coberto de sombras, / a mão, o monte e a areia habitam, / e o teu amor não adormece belo, / estão na alma poesia e imaginação, / oh, Amal, (oh, esperança) / onde me lembro das noites sem dormir, da minha humilhação e saudade da beleza, / aquela época passou como uma gentil e passou, / oh Amal, (oh, esperança) / onde está a ferida do alaúde, irmã da manhã, / os lábios das rosas e as brechas do capuz, / a lembrança de um voto para mim que apareceu e foi embora,

31 Não apenas essas duas versões sintonizam uma letra base, outros intérpretes apresentam versões muito similares, obedientes a uma estrutura básica facilmente reconhecível. Uma lista organizada pode ser acessada no site: <http://www.shira.net/music/lyrics/misirlou-greek.htm>. Acessado em 03 de março de 2022.

32 Tradução própria da canção no grego original: “Μισιρλού μου, η γλυκιά σου η ματιά / Φλόγα μου ‘χει ανάψει μες στην καρδιά. / Αχ, για χαμπίμπι, αχ, για λε-λέλι, αχ, / Τα δυο σου χείλη στάζουνε μέλι, αχ. / Αχ, Μισιρλού, μαγική, ξωτική ομορφιά. / Τρέλα θα μου ‘ρθει, δεν υποφ featureω πια. / Αχ, θα σε κλέψω μέσ’ απ’ την Αραπιά. / Μαυρομάτα Μισιρλού μου τρελή, / Η ζωή μου αλλάζει μ’ ένα φιλί. / Αχ, για χαμπίμπι ενα φιλάκι, άχ / Απ’ το γλυκό σου το στοματάκι, αχ”.

33 Said, *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*, p. 214.

oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, / onde está a ferida do alaúde, oh irmã da manhã, / e os lábios da rosa e o buraco do capuz, / lembrança de uma aliança comigo, / oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh.³⁴

Mais econômica, a versão de Anton Abdelahad difere muito das anteriores, mantendo de vínculo apenas a lamúria amorosa:

Venha e diga para onde vai, meu amor / É o meu amor, é a luz dos meus olhos / Meu amor é paciente para sua resposta / Durmo à noite e imagino lhe ver em minha mente / Queixei-me a muito tempo e chorei sozinho / Meu coração se derrete e diz: eu desejo.³⁵

Em todos os casos, considerando suas adaptações e adequações, há uma descrição elogiosa da musa, Misirlou, com lascivas metáforas como no Cântico dos Cânticos.³⁶ Na tradição grega, se expressa o desejo carnal e o rapto, na tradição árabe, mesmo no diverso, não há confrontos discursivos com proibições ou outras limitações. Em todos eles, a musa, quer nomeada e caracterizada de etnicidade, quer ofuscada de naturalidade, centraliza o desejo do eu-lírico. Nos sugere, o discurso persistente na tradição grega, que há o lamento do heleno apaixonado e sua intenção de retirar, sem confirmar qualquer consentimento, a jovem egípcia da “terra árabe”.

Na versão ladina de Jack Mayesh, entretanto, Misirlou, agora chamada Missirlu, não recebe elogios e o sofrimento é por engodo e traição, perdendo sua apática passividade e logrando o título de mulher fatal oriental, que assombra os ficcionalistas europeus no século XIX:³⁷

não finja mais que me ama / nem se esforce para derramar lágrimas / eu já sabia que era para enganar / isso é um fato que você não pode negar / ah, ah, ah, missirlu / é muito amarga, ah, muito amarga de sofrer / não por isso deve morrer / muitos anos te esperei em vão / acreditando que seu amor era verdadeiro / me murcha como uma flor / e me obriga a compartilhar com dor / ah, ah, ah, missirlu / um dia seu coração vai sofrer / e você saberá o que é traição / como eu choro você chorará / e consolação você nunca encontrará.³⁸

34 Tradução própria da canção em árabe: “XXXXXXXX XXXX XXXXXXXX XXXXXXXX / XXXX XXXXX XXXXXXXX XXXXXXXX / XXXXXXXX XXX XXXX XXXXXXXX / XXX XXXX XXXX XXXX / XX XX XXXX / XXX XX XXX XXXXXXXX XXXXXXXX / XX XXXXXXX XXXXXXXX XXXXXXXX / XXX XXXX XX XXXXXXX XXXX / XX XX XXXX / XXX XXX XXXXXXX XXX XXX XXXXXXXX / XXXXXXX XXXXX XXXX XXXXXXXX / XXX XXXX XX XXXXX XXXX / XX XX XXXXXXX XX XXXX / XX XX XXXX / XXX XXX XXXXXXX XX XXX XXXXXXXX / XXXXXXX XXXXXXX XXXXXXXX / XXX XXXX XX XXXXXXX XXXX / XX XX XXXXXXX XX XXXX”.

35 Tradução própria da canção em árabe: XXXXX XXXXXXX XXX XXXX XXX / XXX XXXXXXX XXX XXXXXXX XXXXXXX / XXX XXXX XXXXXXX XXXXXXX XXXX / XXXXX XX XXXXXXX XXXX XXXXXXX XX XXXX / XXXXX XXXX XXXXXXX XXXXXXX XXXX / XXX XXXXXXX XXXXXXX XXXXXXX XXXXXXX. Cortesia de Yassine Tetouani em comentário sobre registro da canção em rede social.

36 Similar estrutura elogiosa, carregada de erotismo, difere deste pela ausência da voz feminina. O Cântico dos Cânticos, livro presente na Bíblia Hebraica e na Bíblia Cristã, está carregado de metáforas, alegorias e topônimos, em figuras de linguagens que aproximam sensorialmente o leitor do escrito.

37 Said, *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*, pp. 187-188.

38 Tradução própria do ladino sefardita: no pretendas mas que tu me amas / ni te esforces a vertir

Vemos, então, uma Misirlou bastante diferente das representações dos artistas anteriores, consideravelmente mais ativa. Uma *Femme Fatal* do Oriente Médio, “má, é constantemente suspeita de representar um papel, de trair, de fraudar”,³⁹ um arquétipo estimulado no século XIX, numa espécie de reflexo imaginário ao mundo do Império Otomano.

Eis que, neste momento, temos a cereja do bolo de nossa abordagem historiográfica: Os Estudos de Gênero. A análise dos discursos nas letras, mesmo com suas adaptações e interferências, nos indica um lugar social dos sexos através da romantização do desejo e sequestro de uma mulher temporalmente e culturalmente localizada em um lugar subalterno. E podemos, a partir disso, construir imaginativas interpretações do contexto em que essa memória parece vir.

Uma névoa quase mística toma o caminho retrocedente a que Misirlou voltou às suas raízes. Faz parte do exercício historiográfico sugerir teorizações senão concluintes, ao menos reconfortantes pontos de partidas para novas abordagens e especulações. A sensual musicidade a que navegamos ao passado quase define a musa de sua poesia enquanto uma jovem dançarina egípcia, mas nenhuma letra faz menção direta das habilidades performáticas de nossa Misirlou. Essa moça egípcia pode ter habitado ou não o seu país natal, ou qualquer outro lugar do Império Otomano, ou “terra árabe” a que o suposto grego a roubaria. De celeiro e ponto militarmente estratégico, dentro das possessões do Império Otomano em duas fases administrativas, como Eialete (1517-1867) e posteriormente Quedivato (1867-1914), o Egito ainda sofreu o domínio do Reino Unido⁴⁰ em seu formato de Sultanato (1914-1922), e foi, entre o fim do século XIX e início do século XX, um território de destaque aos interesses imperialistas europeus.⁴¹

Nossa musa arquetípica pode ter existido pontualmente nesse cenário social e político nacional ou mesmo como tipologia feminina mais ampla, no contexto imperial. Tomando uma extensão mais expansiva, o Império Otomano, dentro de inúmeras transformações, durou de 1299 a 1922, principalmente o processo de mudanças reformistas chamado Tanzimat (1839-1876).⁴² Dentre os diversos aspectos de modernização do Império Otomano no Tanzimat, uma dessas mudanças orbitou concepções de ideias e termos díspares entre a ideologia ocidental e as tradições políticas, culturais e étnicas: A escravidão e o tráfico de escravos.

Misirlou, como a musa egípcia foi apelidada carinhosamente pelo falar grego, não está

lagrimas / yo ya lo supí que era por enganar / este es un facto que no puedes negar / ah, ah, ah, missirlu / es muy amargo ah muy amargo el sufrir / ma no por esto uno deve murir / muntchos anios te esperi en vanedad / creendo que tu amor era verdad / me amurchates propio como una flor / y me forsates a divir con dolor / ah, ah, ah, missirlu / algun dia sufrira tu corasson / y conoseras lo que es la trahission / como yo yoro ansi tu yoraras / y consuelo nunca no toparas.

39 Mireille Dottin-Orsini. *A Mulher que Eles Chamavam Fatal – Textos e Imagens da Misoginia Fin-de-Siècle*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1996.

40 Eric Hobsbawm. *A Era dos Impérios - 1875-1914*. 13ª Edição. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2011, p. 116.

41 Hobsbawm, *A Era do Capital - 1848-1875*, pp. 200-202.

42 Ehud R. Toledano. “Late Ottoman Concepts of Slavery (1830s-1880s)”. In: *Poetics Today*, vol. 14, no. 3, Duke University Press, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1993, p. 478.

socialmente localizada como princesa ou prostituta. As memórias musicadas, em seus discursos, sintonizam a moça com a noite (ah, ya leh-leli),⁴³ com seus visíveis e de certo ponto acessíveis atributos físicos, lábios em mel, o efeito arrebatador de seu olhar, etc. Ainda que, por talvez sonoridade, sejamos seduzidos a pensá-la como uma dançarina exótica, na tendência ocidental de ouvir e ver o Oriente Médio, não há confirmação ou negação a esta possível interpretação. A sugestão de amor impossível pode ter raízes em conflitos étnicos ou de ordem social como classe ou categoria, justificando o conectivo rapto-fuga como solução drástica.

A musa mulher é, em seu silêncio e objetificação, um pertence de uma cultura a ser desejado por membro de outra. Se a imprecisão da própria liberdade artística não nos confirma seu lugar social, tomemos tanto o imaginário ocidental da mulher oriental em sua misteriosa sensualidade ou, noutro empréstimo, o mais subalterno dos subalternos lugares femininos para pensar as disparidades de gênero dentro do confronto entre mundos ideologicamente diferentes, entre modernização ocidental e tradição oriental: a escrava. As elites otomanas se depararam, com o Tanzimat, fruto da pressão inglesa, com escolhas críticas sobre lugares femininos.⁴⁴

Sem consentimento, e nem remorsos sobre o desenraizamento da musa, sua coisificação lhe cativa aos sentimentos amorosos ou ao cativo originário. No contexto do Império Otomano, havia diversas tipologias de escravizados, oriundas das muitas sociedades islâmicas que compunham-no. Por conta disso, houve uma imensa confusão de sentidos da pressão abolicionista britânica à imensa malha de processo que foram, conjuntamente, caracterizados como “escravidão”, como a doméstica, o sistema Kul de servidão militar-administrativa e, dentro outros tipos, o harém. Este, bastante diferente do imaginário ocidental⁴⁵ de que eram espaço de mulheres, representadas nas artes europeias como dançarinas, como a obra *Dance of the Almeh* (de 1863) de Jean-Léon Gérôme, que “exprimem uma sensualidade ilimitada, são mais ou menos estúpidas e, acima de tudo, desejosas”.⁴⁶

Não é algo exclusivo do mundo arábico islâmico, mas uma tendência das relações de poder que faz com que ocorra o controle sobre as mulheres. Longe de um fato isolado, trata-se de um processo histórico que cunhamos patriarcado⁴⁷ e que, singular para cada contexto histórico, cultural e social,⁴⁸ produz as diferenciações de gênero, “um saber historicamente específico sobre a diferença sexual”.⁴⁹ Passiva, como nas letras diversas, Misirlou, musa oriental, “nunca falou de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história”,⁵⁰ na obscuridade que a subalternização feminina

43 Em árabe, mesmo na canção em grego.

44 Toledano, “Late Ottoman Concepts of Slavery (1830s-1880s)”, p. 479.

45 Pontualmente no sistema kul/harem de administração de cativos, como visto em: Toledano, “Late Ottoman Concepts of Slavery (1830s-1880s)”, p. 485.

46 Said, *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*, p. 214.

47 Gerda Lerner. *A Criação do Patriarcado: História da Opressão das Mulheres pelos Homens*. São Paulo, Editora Cultrix, 2019, p. 31.

48 Chandra Talpade Mohanty. “Bajo los Ojos de Occidente: Feminismo Académico y Discursos Coloniales”. In: Liliana Suárez Navaz; Rosalva Aída Hernández Castillo. *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 118.

49 Joan Scott. “Prefácio a Gender and Politics of History”. *Caderno Pagu* (3) – Núcleo de Estudos de Gênero, São Paulo, 1994, p. 25.

50 Said, *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*, p. 17.

produz⁵¹ em contextos de maior disparidade das diferenciações de gênero.

Se o apaixonado grego viu a jovem Misirlou em apresentações de danças ou num harém, não está dito, ainda que fossem (sejam), os haréns, fontes de fascínio do ocidente. Correspondiam à categoria de escravidão sexual, mas apenas um terço destas eram usadas para o prazer sexual masculino. Podem ser divididas da seguinte maneira: “(1) a doméstica servil (*cihaz Halayigi*), (2) a concubina (*odalik*, ou seja, a odalisca da fama e fantasia ocidentais), e (3) a menina criada na casa e depois se casa e estabelece na vida (*çirak/çirag e besleme*)”.⁵² A essa divisão sexual do trabalho soma-se a questão de raça/etnia: africanas eram mantidas preferivelmente no trabalho doméstico e não em relações de concubinato, ainda que não estivesse livres de violências sexuais.⁵³ Haréns, rurais ou urbanos, privilegiavam mulheres circassianas,⁵⁴ principalmente se fosse loiras e de olhos azuis.⁵⁵

A jovem Misirlou, atendendo fantasias imaginárias, como num romance europeu do século XIX, dificilmente seria uma exótica dançarina do harém. Mas através dela é possível questionar os lugares de gênero, raça e classe. As condições de interseccionalidade transversal,⁵⁶ aqui, atendem às características socioculturais específicas, atendem à força hegemônica da lei reguladora⁵⁷ que aqui se apresenta como um império islâmico em processo de modernização e sua cultural escravagista nas hierárquicas camadas que envolvem gênero, raça e classe. Misirlou, “moça egípcia”, princesa ou escrava,⁵⁸ nos tempos do Império Otomano, poderia ser uma jovem negra,⁵⁹ pois “no Egito, africanos parecem ter uma presença maior do que em qualquer outro lugar do Oriente Médio”,⁶⁰ em condição de escravizada, a ser desejada e alvo de roubo do lamurioso grego. Divagamos em suposições úteis ao debate, mas conscientes de que nos escapam dados para confirmações.

Essa moça sonhada, musa centrada na musicalidade que tem seu nome, encerra em si o espetáculo de viajar retroativamente ao passado. É possível ver, nisto, todo o processo de investigação

51 Gayatri Chakravorty Spivak. *Pode o Subalterno Falar?*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 85.

52 Tradução própria do trecho: “(1) the menial domestic (*cihaz Halayigi*), (2) the concubine (*odalik*, i.e., the odalisque of Western fame and fantasy), and (3) the girl brought up in the household and later married off and set up in life (*çirak/çirag and besleme*)”. Toledano, “Late Ottoman Concepts of Slavery (1830s-1880s)”, p. 499.

53 Michael Ferguson; Ehud R. Toledano. “Ottoman Slavery and Abolition in the Nineteenth Century”. In D. Eltis, S. Engerman, S. Drescher, & D. Richardson (Eds.), *The Cambridge World History of Slavery* (The Cambridge World History of Slavery, pp. 197-225). Cambridge: Cambridge University Press, 2017, p. 201.

54 Ainda que sejam imprecisões estrangeiras sobre os povos viventes ao norte do Cáucaso.

55 Ferguson; Toledano, “Ottoman Slavery and Abolition in the Nineteenth Century”, p. 219.

56 Helena Hirata. “Gênero, Classe e Raça: Interseccionalidade e Consustancialidade das Relações Sociais”. In: *Tempo Social*, 26(1), 2014, 61-73.

57 Judith Butler. “Corpos que Pesam: Sobre os Limites Discursivos do ‘Sexo’”. In: Guacira Lopes Louro (org.). *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 2000, p. 111.

58 Ainda que uma escrava bastante diferente da mulher escravizada no mundo colonial americano. Toledano, “Late Ottoman Concepts of Slavery (1830s-1880s)”, p. 492.

59 Como podemos ver na afirmação que “a esmagadora maioria dos escravos otomanos eram mulheres, negras e domésticas; homens, mulheres brancas e escravos kul/harém constituíam apenas uma pequena minoria”, tradução própria do trecho: “the overwhelming majority of Ottoman slaves were female, black, and domestic; males, White females, and kul/harem slave constituted Only a small minority”. Toledano, “Late Ottoman Concepts of Slavery (1830s-1880s)”, p. 483.

60 Tradução própria do trecho: “In Egypt, Africans seem to have a larger presence than elsewhere in the Middle East”. Ferguson; Toledano, “Ottoman Slavery and Abolition in the Nineteenth Century”, p. 202.

historiográfica e apresentá-lo à audiência que ausculta a oficina crítica da História, em sua exemplar atividade, e escuta as diversas versões de *Misirlou* em gerações de sonâncias, das barulhosas músicas do techno estadunidense, da *surf music* metalizada, das orientalizadas *belly dance*, dos orgulhosos rebéticos, aos ruídos das pistas sonoras, das disputas culturais, das interferências políticas, por fim, do silêncio da musa que, em tácita boca de mel nos diz bastante.

Conclusão

A organização das peças musicais, em reverso cronológico, acompanha detalhamentos como local de registro e tempo de registro. Faz-se assim, a instrumentalização dos objetos materiais e imateriais como fontes historiográficas, garantindo o exercício de prática profissional metodológica da pesquisa em História. O processo investigativo dividido em etapas possibilita sua dispersão prática em grupo, funcionando para sua exposição ou mesmo como exemplo de divisão de trabalho para a prática pedagógica. E cada um dos processos aqui nos é enriquecedor.

Primeiro tomemos a utilização de fontes não convencionais como possíveis às expectativas da investigação histórica. Músicas são, no entrecruzamento com outras fontes, excelentes fontes para contextualizações sensíveis sobre sociedade, cultura e política do passado. Desta forma, a música, “seja como fonte para a pesquisa histórica, seja como recurso didático para o ensino de humanidades em geral”,⁶¹ centraliza a investigação aqui sobre memória e gênero no processo de longa duração das transformações sobre a sobrevivência da música *Misirlou*.

Nas coxias da História da música *Misirlou*, seus intérpretes e musicistas disputaram memórias identitárias. Se pareceu que a memória grega é mais resistente que a memória árabe, diante das letras das canções, isso apenas confirma que “lembrança e esquecimento caminham juntos, como processos ativos e necessários à vida social”.⁶² Sem a tediosa e incapaz busca por uma raiz verdadeira, sem o fetiche da origem, cabe-nos o deleitoso processo de “admitir a pluralidade da história, das realidades, e, logo, das cronologias historicamente admissíveis”,⁶³ compreendendo a memória como resistência da identidade, ambas negociáveis historicamente.

Seguindo a mesma premissa, é válido inserir o debate sobre gênero nestes processos de resquícios de memórias, vestígios de identidade e trilhas musicais. Em cada contexto, as letras sobre *Misirlou* comungam condicionantes hierarquizados de gênero, optando, em seu lirismo e poética, na romantização das circunstâncias sexistas. Como relações de poder historicamente, socialmente e culturalmente construídas,⁶⁴ através das análises das músicas podemos chegar até uma *Misirlou*

61 Napolitano, *História & Música*, p. 77.

62 Manoel Luiz Salgado Guimarães. “O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória”. In: Martha Abreu; Rachel Soihet; Rebeca Gontijo (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, pp. 27-28.

63 Pollak, “Memória e Identidade Social”, p. 210.

64 Scott, “Prefácio a *Gender and Politics of History*”, p. 12.

possível, assumindo que as naturalizações das disparidades de gênero são aceitas em seus contextos específicos, como o grego e o árabe, contemporâneo e passado, ou mesmo no feminino oriental estabelecido pela prática otomana ou pelo fascínio ocidental.

O deleite musical é parte de uma construção pessoal e social de apreço, mas também pode ser um fascinante meio de pensar História. Abordar as mudanças e permanências que permeiam e encharcam as diversas canções, culturalmente ligadas, em campos de disputas identitários, a que conhecemos por *Misirlou*. Quer seja o solo de guitarra *reverb* ou o choro do baglama, depois de uma viagem retrospectiva ao passado, a música não é mais a mesma. E talvez ela nunca, de fato, tenha sido.