

Performando Orientalismos: do Harém à Primavera Árabe¹

Paulo Raposo

*Centro em Rede de Investigação em Antropologia
Instituto Universitário de Lisboa*

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar como as representações e as autorrepresentações da cultura árabe se projetam em eventos performativos particulares como são as recriações históricas de cariz cristão no mundo ocidental, nomeadamente em Portugal e Espanha. Estas imagens serão também observadas na criação de espaços e de projetos performativos dedicados sobretudo à dança e à música de traços árabes ou orientais. Procura-se explicitar modos de configuração deste *outro mundo* que são construídos por meio de formas de expressão performativa emergentes na atualidade europeia como exercícios nostálgicos de objetificação do passado da Velha Europa cristã. Estas podem ser melhor entendidas como reperformances. O texto suporta-se na pesquisa etnográfica em diversos eventos de recriação histórica, nas interlocuções com *performers* e na etnografia destes espaços e projetos dedicados a estilos performativos árabes, supostamente tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, recriação histórica, orientalismos, colonialismos e pós-colonialismo, dança do ventre, música.

Introdução

O propósito central deste texto é o de analisar como as representações e as autorrepresentações da cultura árabe² se projetam em eventos perfor-

mativos particulares, como são as recriações históricas de matriz cristã no mundo ocidental, nomeadamente em Portugal e Espanha, mas também na criação de espaços e de projetos performativos dedicados sobretudo à dança e à música de traços árabes ou orientais. De algum modo, tomaremos ao longo do artigo a hipótese de Anna Royce que se questionava sobre as semelhanças entre antropologia e performance: “O que é que antropólogos e performers têm em comum? Como podem adivinhar, comum é o seu papel enquanto interpretes. Antropólogos são interpretes de culturas sobre as quais trabalham, traduzindo-as para um mundo não familiarizado e buscando a sua coerência, distintividade e fervor. Eles são o meio através do qual uma cultura é “performada” para outra” (Royce, 1987, p. 3, tradução minha).

Performance³ é aqui pensada enquanto um modo de entender como os seres humanos constroem e fazem cultura, têm o poder de afetar e reinventar as suas formas de estar no mundo. Performance não apenas como um mero entretenimento mas como uma *poesis*, ou seja, um ato humano que cria e produz realidade. E nesse sentido, se procura aqui explicitar modos de objetificação deste *outro mundo* – oriental – por meio de formas de expressão performativa que re-emergem na atualidade europeia como exercícios nostálgicos e de ressemantização do passado europeu de matriz (e reconquista) cristã. Lança-se aqui a hipótese de estas manifestações performativas serem melhor entendidas como re-performances, ou seja, re-interpretações e não meros simulacros ou cópias – um movimento que, aliás, cruza experiências contemporâneas no campo da arte da performance com modelos de eventos mais *mainstream* de apresentação do passado, como as chamadas recriações históricas e a história viva (*historical re-enactments* e *living history* no mundo anglo-saxónico)⁴. Essas configurações se articulam também, na contemporaneidade, com movimentos migratórios pensados na Europa como “preocupantes” e “ameaçadores”, e ao mesmo tempo com os

“ventos da mudança democrática” que têm varrido várias nações árabes nos últimos tempos, equacionados numa terminologia política centrada e produzida no Ocidente.

Na verdade, a tensão contemporânea entre mundo ocidental e mundo oriental (asiático ou árabe), para além da sua *longue durée*, tem uma história significativa nos últimos cinquenta anos. Desde o conflito israelo-árabe, até aos confrontos na Indochina, na Índia e Paquistão, no Vietnã e Camboja, das sucessivas guerras do Golfo à invasão do Iraque e mais recentemente da Líbia, do fenómeno “11/9” à perseguição e assassinato de Bin Laden, tudo somado concorre, obviamente, para a acumulação de um capital de tensão que estimula a presença de representações maniqueístas, que acabaram por ter o seu ápice simbólico no termo “eixo do mal”, cunhado pelo ex-presidente dos EUA, George W. Bush.

O clima recente de antagonismo, alteridade, estranhamento e fratura entre Ocidente e Oriente, acumula mais elementos a essa relação. Simultaneamente, absorve os elementos de exotismo, fascínio, desejo e fruição do *belo civilizacional oriental* e de consumo de “orientalismos” que, explicitados por Edward Said (2004 [1977]), permitiram de algum modo definir o Ocidente – nomeadamente, europeu – como contraposição à sua imagem.

Acresce que, negligenciando de algum modo as contribuições da arte contemporânea desses países e dos movimentos sociais em curso tal como em outros contextos de mercadorização de *bens culturais exóticos*, frequentemente têm sido também os próprios *performers* árabes (sobretudo músicos migrantes ou bailarinas árabes em trânsito ou residentes na Europa) e ocidentais (cujas práticas se inspiram em formas e estilos orientais) a contribuir para reforçar e reorganizar essas representações, agilizando agora a construção de uma imagem do *outro* exotizada, eroticizada, higienizada e, *last but not least*, performativa, no sentido de esteticizada. Deste modo, Oriente e Ocidente emergem ciclicamente

como lugares de alteridade por excelência, entre um eixo de representações negativas decorrente dos referidos conflitos e de interesses associados a políticas internacionais hegemônicas e pós-coloniais, e um eixo de representações e autorrepresentações positivizadas de incorporação de estilos e gêneros performativos.

Obviamente não se pretende aqui essencializar e tornar rígida esta alteridade, mas pensá-la antes como uma produção social e fluída de narrativas que se podem encontrar no terreno. Tal como nos advertia Jack Goody para a questão islâmica,

[...] [a]o fim de muitos séculos, depois de terem sido repelidos, os muçulmanos regressaram em massa ao continente europeu, já não como invasores, mas como imigrantes. E, em ambas as capacidades, o seu contributo tem sido substancial. No passado funcionaram como um incentivo à vida intelectual e científica, ao próprio Renascimento. Actualmente, fornecem uma parte cada vez maior da força de trabalho de que a Europa necessita para repor uma população em declínio. Tanto no passado como no presente, o Islão não pode ser simplesmente entendido como o Outro (Goody, 2005, p. 780).

Na verdade, a projeção geográfica do mundo islâmico ou do mundo árabe para o Oriente resulta numa omissão histórica da sua evidente presença ao longo de séculos no interior da própria Europa. A circulação e interface entre estes mundos fez-se, e faz-se, de modos muito diversos que ora fazem emergir imagens ameaçadoras e distanciadas do oriente, ora lhes recuperam contributos e formas culturais. E, de fato, a islamofobia tem convivido, de forma mais ou menos conflitual, com processos de islamofilia (e arabofilia). Nesse sentido, *oriente* ou *islã*, não podem ser pensados apenas como meras caricaturas ou formas estereotípicas do *outro*, como adverte Goody.

Este texto suporta-se na pesquisa etnográfica em diversos eventos de recriação histórica em Portugal – um dos indicadores do chamado desvio ou reposicionamento afetivo da história (Agnew, 2007)⁵ –, nas interlocuções com *performers* (árabes e europeus) em Portugal e Espanha, e na etnografia de novos espaços e projetos dedicados a estilos performativos árabes ou orientais em sentido mais lato⁶.

Seguindo as pistas de Said (1994) em torno da criação de teorias itinerantes, as viagens da teoria se complexificam aqui com as viagens dos agentes ou atores sociais envolvidos nesta pesquisa. A linha divisória entre o próximo e o distante, entre o “mesmo” e o “outro”, adquire uma nova virulência levando em conta os interstícios das culturas, nações e disciplinas que eclodem nesses itinerários, como bem sugere Ribeiro Sanches (2005). Deste modo, o lugar de construção das teorias – e já não apenas o seu contexto histórico disciplinar – determinam a sua produção, recepção e mútua influência; mas também, no caso que aqui se abordará, a geografia das mobilidades dos atores sociais envolvidos e a geometria variável do tráfego de ideias e de modos performativos.

Entre a historiografia incompleta da presença árabe em Portugal e os usos do tempo do *Outro*

Maria Cardeira da Silva (2005) traça uma historiografia possível da arabofilia e dos estudos árabes e islâmicos em Portugal, sobretudo nos campos disciplinares específicos mas interpenetráveis da Arqueologia, da História e da Antropologia – ainda que esta última os tenha de algum modo negligenciado. Diz-nos a autora que a linha forte das primeiras abordagens cruzadas da História e da Antropologia clássica sublinhavam a tese de inclusão do “mundo árabe” (e não tanto islâmico) na historiografia da identidade nacional portuguesa. A moderna antropologia, a

partir da escola de Jorge Dias nos anos 1950, utilizando os pressupostos do eminente geógrafo Orlando Ribeiro e um forte acento na cultura material, introduz uma outra versão da diluição do mundo árabe numa espécie de “discurso pastoral do Mediterrâneo” (cf. Leal, 1999, *apud in* Cardeira da Silva, 2005, p. 787). O eixo central estruturador que encontramos antes da revolução portuguesa de 1974 pensou a herança árabe como uma mera ilustração da reconquista cristã e sublinhou a relação de Portugal na Europa e no mundo ocidental. Uma alteração se deu no interesse pelo arabismo após a implantação da democracia e, num provável contraponto à emergência do país num cenário moderno europeu, parece ter feito reemergir o interesse pela arqueologia ligada à presença árabe cujo ápice terá sido o que Cardeira da Silva (2005) designa por “efeito Mértola” – magma dos estudos árabes portugueses. Esta pequena cidade no extremo sul do país, verá crescer um campo arqueológico e vários museus dedicados à presença árabe em Portugal, e será altamente potenciada por impulsos turistificadores e mediáticos a partir dos anos 1990 e pela contaminação que produziu em outras localidades.

Cláudio Torres, arqueólogo e ativista político, foi o grande mentor deste projeto arqueológico em Mértola que se releva, sobretudo, de dinâmica utopista e de intervenção fora dos grandes centros urbanos com vista à produção de identidades e de desenvolvimentos locais. Mértola se configura como arquétipo deste modelo de abordagem no qual o arabismo e a arabofilia (mas também o islamismo) surgem como recursos narrativos possíveis para esta visão política da modernidade. E, nesse modelo, a emergência de um discurso sobre o potencial multicultural e de tolerância do histórico império islâmico no sul da península ibérica, torna-se ele próprio uma excelente metáfora para pensar um novo modelo de sociedade, no presente, de tonalidades utopistas e românticas, leia-se multiculturais.

Este necessário e incontornável enquadramento na produção de narrativas sobre a presença árabe (e islâmica) no contexto português⁷ nos

permite entender o modo como as performances observadas no contexto da recriação histórica e dos projetos dedicados a estilos performativos árabes ou orientais se consubstanciam na contemporaneidade:

Mértola abriu caminho para que as regiões norte e sul do país se apercebessem das vantagens da reabilitação de material arqueológico sempre sustentado por uma promoção turística do mesmo através da escenificação da vida quotidiana em feiras e mercados da época do Al-Andalus. A nível local, Mértola, Castro Marim, Cacela Velha, Silves, Castro Verde, Lagos e Sintra, se associam à redignificação da imagem dos árabes na história e identidade nacionais servindo por um lado uma folclorização e reinvenção da memória, mas também uma dimensão política de encontro com os países árabes do mediterrâneo (Faria, 2007, p. 212).

Decorrente deste “efeito Mértola” emergem, sobretudo no sul de Portugal, no final do século XX, uma série de eventos de natureza eminentemente turística e recreativa. Esta “redignificação da imagem dos árabes”, de que fala Rita Gomes de Faria (2007), é confeccionada, todavia, em modalidades performativas diversificadas, ainda que procurando esse “encontro” entre mundos. Refiram-se apenas as mais relevantes (e observadas): em 1998 surge a 1ª edição de *Castro Marim - Dias Medievais*, celebrando a expulsão dos mouros daquela vila algarvia (1242) com recriações de combates entre cristãos e mouros, músicos e dançarinos de tradição árabe, cortejos com figurantes em camelos e domadores de serpentes, para além de um comércio de produtos “orientais”; em 2001 inicia-se o *Festival Islâmico de Mértola* cujo foco se centra na visitaçao da presença árabe e, sobretudo, islâmica, trazendo inclusivamente àquela vila alentejana membros da Comunidade Islâmica de Granada e de Marrocos; ainda em 2001 nasce *Alvalade Medieval*, comemorando a atribuição do foral local (1510) naquela vila alentejana e onde também

prolifera a presença de figurantes, músicos e bailarinas orientais num ambiente histórico quinhentista; em 2004 nasce a *Feira Medieval de Silves*, celebrando a relevância histórica da primeira capital do reino dos Algarves, recriando um pequeno *suk*, uma vez mais com bailarinos e músicos de tradições árabes entre muitos outros entretenimentos; no mesmo ano, surge em Lagos (Algarve) a *Feira Quinhentista*, celebrando sobretudo a vertente marítima e as descobertas portuguesas, mas onde podemos também encontrar uma forte presença de dançarinas e músicos árabes; em 2009, nas *Noites da Moura Encantada* em Cacela Velha (Algarve), encontramos sobretudo comerciantes, comidas e espetáculos de tradições árabes, berberes e orientais; no mesmo ano, em Salir (Algarve), nasce a 1ª edição da feira *Salir do Tempo*, dedicada a comemorar a derrota dos mouros, recriando uma ambiência com inúmeros figurantes e cenários de evocação árabe. Finalmente, ainda no Algarve, em 2007 e após dois anos de disputa judicial entre a municipalidade e um centro de estudos árabes local, inaugurou-se a *Casa da Cultura Islâmica e Mediterrânica de Silves*.

Essa listagem não pretende, evidentemente, esgotar todos os exemplos que poderiam ser elencados mas permite relevar o arco de imagens produzidas sobre o *mundo árabe*: por um lado, a presença, a derrota e a expulsão dos “árabes” (mouros) como focos centrais dessas performances, e, por outro, a periférica figuração de caráter exotizante do “oriente” em épocas e tempos históricos onde a presença árabe ou muçulmana se encontrava já submetida aos efeitos da reconquista cristã. De alguma maneira, em todas essas manifestações se suspende o tempo ou se constrói um anacronismo histórico para a imagem do “árabe” cuja representação serve fundamentalmente, ainda que não da mesma forma em cada evento, como lugar de alteridade e de exotismo.

Ruas e praças são transformadas em mercados árabes (*suk*) com produtos mediterânicos povoados por exóticos aromas e cores; eclodem ha-

réns ou tendas berberes onde atuam bailarinas, músicos ou se convidam os vistantes a tomar chá de hortelã; se vislumbram campos de batalhas ou arenas imaginadas para recriação de combates entre mouros e cristãos; se multiplicam desfiles e paradas onde encantadores de serpentes e cuspidores de fogo, camelos e dromedários, mulheres de véu e de ventres expostos se exibem aos olhares dos diversos públicos, locais e turistas.

Estas feiras árabes e esses festivais de recriação histórica se consolidam hoje como territórios de turistificação e de mercadorização da cultura – desta feita, pontuando uma imagética alteridade por meio do Oriente pensado a partir do Ocidente. De algum modo, este consumo de uma certa natureza cultural evocada em performances e em comportamentos performáticos de um oriente distante (mas aqui tão perto) se constrói como uma *mimesis* anacrônica ou suspensa no tempo (adotando ou assimilando traços do que se pensa ser a natureza cultural de *outros*) e que busca se constituir numa *alteridade* possível. Como se “mouros”, “bailarinas do ventre” e “encantadores de serpentes” fossem de certa forma as nossas estatuetas de madeira dos rituais Cuna (que revelavam semelhanças impressionantes com os colonos brancos), como evocava Michael Taussig na sua obra *Mimesis and Alterity* (1993). E talvez por isso mesmo, estes eventos amplamente marcados pela performatividade se assumam como novas temporalidades para o consumo de experiências lúdicas e sociabilidades num quadro que recorda continuidades com os processos de reinvenção das tradições descritos por Hobsbawn e Ranger (1983). Mas desta feita, o passado da Europa, ao invés de ser esse *país estrangeiro* que permitiu criar (leia-se, inventar) sentimentos de partilha identitária constitutivos dos nacionalismos europeus de final do século XIX, é antes pensado através da invenção deste(s) *outro(s)* num clima de comodificação cultural onde o *outro* parece ficar reduzido a uma matriz de homogeneidade e a uma temporalidade suspensa que lhe nega atualidade. Porque justamente esta é a condição necessária para não ser

pensado como ameaçador ou para se omitir a sua “ameaça” contemporânea (marcada pela migração massiva, pelo fundamentalismo religioso, pelo terrorismo islâmico ou pela recusa do modelo político ocidental, por exemplo).

Como referia Johannes Fabian (1983), a forma como os povos estudados pelos antropólogos foram tomados como “objetos” passivos em “diferença” absoluta teve uma consequência problemática no entendimento do tempo do *outro*. Esse tempo do *outro* foi alvo de um distanciamento que lhe recusou sempre uma contemporaneidade efetiva⁸. Similarmente, o tempo do *outro* nas performances e representações do mundo árabe, no universo das recriações históricas e dos projetos de dança e de música de inspiração e estilo árabe ou oriental por mim observadas, é também de algum modo um tempo suspenso da sua contemporaneidade, e não apenas de representação anacrônica como acima sublinhamos. A construção fundamental de narrativas performativas e de retóricas “orientalizantes” (cf. Said, 2003 [1977]) nestes contextos artísticos investe, sobretudo, sobre um certo passado árabe ou oriental, marcado pelo *belo* civilizacional, tingido pelo *exótico* cultural, por sugestões de *erotismo* ambíguo e por um certo *higienismo estético* na sua exibição.

De modo paralelo, em Portugal e em Espanha (mas não apenas⁹) floresceram nas duas últimas décadas projetos e espaços dedicados à dança oriental, egípcia, do ventre, árabe e a outros gêneros de fusão performativa, coordenados por *performers* europeus (mas também brasileiros) que sedimentaram uma vez mais essas imagens do mundo árabe¹⁰.

Todavia, convém retomar a ressalva prévia que assinaléi para o cenário das recriações históricas, sobretudo em contexto português, uma vez que existe uma produção ambígua de representações negativizadas e positivizadas do *outro* árabe, mouro, muçulmano, oriental. De fato, por um lado, a figura do mouro emerge num tom grotesco como candidato à derrota, como aquele que será colocado no lugar do vencido em qual-

quer batalha, torneio ou duelo recriado; dir-se-ia que o lugar histórico do mouro, árabe ou muçulmano serve justamente para evidenciar a fragilidade, a fraqueza e a derrota dos modelos de governança, religiosos e éticos “árabes” e “islâmicos” literalmente varridos com a reconquista cristã. Porém, por outro lado, quando se procura retratar uma ambiência civilizacional e introduzir elementos performáticos como a música, a dança ou certo tipo de ações espetaculares – andar de camelo, encantar serpentes, consumir produtos alimentares ou recriar ambientes e *décor*s “nativos” em tendas –, nesse momento intervêm outras categorias, desta feita positivizadas, na construção da imagem do Oriente, do árabe, do berbere. Valores emocionais e exotismos performativos eclodem permitindo uma outra condição de possibilidade para estas figuras e gêneros artísticos – agora esteticizados, digamos assim. Na verdade, também é por isso que este enfoque no “belo” civilizacional, positivizando a imagem do *outro*, se verifica no contexto dos projetos de dança e de música de inspiração e estilo árabe e oriental observados, ainda que, tanto nestes projetos como nas recriações históricas, se estejam manipulando estereótipos de natureza semelhante aos que sustentaram os olhares e representações ameaçadoras do árabe e do Oriente desde o Iluminismo na Europa.

Marta Savigliano (1995) refere-se a uma interação particularmente importante nas relações coloniais e que define como “capital emocional” codificado como “exótico” e passível de “erotização”: “O exótico é o passional passado assombrado às margens do mundo civilizado imperial. Para que o Outro se torne Exótico, esta ameaça precisa de ser domada, inclinada para o lado do prazeroso, para o perturbadoramente agradável: o erótico. A periculosidade, no entanto devem ser retida, evocada uma e outra vez, como prova da necessidade de dominação civilizacional colonial” (Savigliano, 1995, p. 81, tradução minha).

Curiosamente, esse mecanismo se revela de outro modo no quadro do ensino da dança oriental no caso das interlocutoras entrevistadas, uma vez que todas elas salientaram os aspetos positivos que este tipo de prática performativa produz na busca e na explicitação de uma certa feminilidade, no seu carácter eminentemente artístico que envolve o aprendizado técnico e a persistência de treino, e no contributo que dá para a consciencialização interior, a fuga ao cotidiano e a valorização pessoal das mulheres. Esta polaridade não ameaçadora de valores, costumes e moralidades *mainstream* se oporia a um certo “preconceito” banalizado que associa (erradamente, no entender de todas as interlocutoras) este tipo de dança a formas de divertimento próximas da pornografia ou a uma exposição excessiva da mulher enquanto objeto de desejo masculino.

Vejamos como as bailarinas entrevistadas se referem a esse assunto. Samira Stella, professora de dança do ventre em entrevista em Granada, Espanha, comentava o modo como muitas vezes são referidas as bailarinas do ventre: “gente en biquini moviendo la tripa”. Joana Saahirah, professora e bailarina portuguesa residente no Cairo, entrevistada online, afirmava que: “O erotismo, o sexo, a fantasia VENDEM e, por isso, tem-se substituído a falta de talento, conhecimentos e qualidade pelo sex-appeal que VENDE e confirma a fantasia da odalisca seduzindo o sultão. Eu vejo a Dança Oriental de forma orgânica e, portanto, naturalmente SENSUAL” (*grifos da interlocutora*). Cristina Ribeiro, professora e bailarina portuguesa em entrevista em Lisboa, reclamava que a dança do ventre: “mexe com energia sexual e liberta líbido de forma saudável”. Isto é, todas elas tratam de assinalar a presença erótica e sensual da performance, mas a remetendo para um universo de organicidade da dança e de descoberta da feminilidade que exige muito treino e aprendizagem; e ainda para a necessidade de “ensinar” o público ocidental a consumir estas expressões performativas de um modo distinto da “fantasia da odalisca sedutora”.

Este “capital emocional” que permite de certa forma a existência do *outro* enquanto expressão exótica pode ainda ser observado no contexto da presença de “orientalismos” diversos que se desenvolveram na Europa (e nos EUA) durante os séculos XIX e XX – quer na difusão e estudo de textos com origens orientais e na proliferação de uma literatura de viagem sobre estes contextos, quer na incorporação de estilos e formas musicais, teatrais e de dança dessas latitudes¹¹. Mas também na sua re-emergência noutros setores durante as últimas décadas do século XX. Nos EUA, por exemplo, mas também no Brasil, os movimentos feministas facilitaram um consumo de estilos de dança orientais resultado da emancipação da condição de gênero (Reis, 2008; Haynes-Clark, 2010), criando condições necessárias para uma procura de formas de lazer, de cuidado com o corpo e de autovalorização disponibilizadas para as mulheres. Este mesmo movimento deu-se em Portugal, sobretudo associado à exibição da novela brasileira *O Clone*, produzida pela Rede Globo em 2001, dando lugar a uma explosão de ofertas de cursos de dança do ventre em academias e ginásios. Nessa novela, diversos momentos de exibição de performances artísticas e domésticas de danças orientais (sobretudo dança do ventre) foram decisivas na difusão deste estilo de dança em Portugal, como confirmam as diversas interlocutoras com quem pude falar no quadro desta investigação.

Tal como defendem os historiadores Edmund Burke III e David Prochaska (2008), em comentário crítico à abordagem fundadora de Said sobre os pressupostos do “orientalismo”, a retórica e as narrativas proferidas pelo Ocidente – e não apenas pelo mundo imperial britânico – devem ser pensadas em quadros históricos específicos. E um dos quadros históricos que estes autores afirmam ter escapado à visão de Said foi justamente a produção de discursos anti-imperialistas e da teoria feminista nos EUA e na Europa durante o século XX que justificariam também considerações especiais acerca da relação colonial entre

Ocidente e Oriente. Ou seja, estas variações na apropriação mimética de alteridades parecem exigir teorias itinerantes que viajem efetivamente de contexto para contexto e que sigam os seus agentes nas reapropriações que delas vão fazendo.

A figura do harém como imagem fantasmagórica: o grotesco colonial e o desejo exoticizado da mercadoria étnica

A figura do mouro e a sua representação no Ocidente não pode ser dissociada de processos culturais, políticos, religiosos e morais que se foram estabelecendo historicamente na relação entre Ocidente e Oriente – inclusivamente na sua extensão, por exemplo, na Europa Medieval e Renascentista, na língua inglesa a “*Indians*” do oriente distante ou na espanhola a “*moros*” para designar populações muçulmanas da atual Malásia ou ainda ao Império Otomano. Nem mesmo classificações raciais distinguiam claramente e de forma sistemática mouros negros ou brancos, do norte de África, da África negra, da Etiópia ou asiáticos, e até turcos ou persas. Essa pulverização terminológica e consequente homogeneização definicional foi bem ilustrada no imaginário elizabetiano na Inglaterra, nomeadamente nas suas peças teatrais – *Otelo* de Shakespeare é talvez a mais icônica, mas muitas outras se poderiam referir.

Todos os mouros, brancos, marrons, pretos ou negros, foram geralmente associados com cargas de características negativas: cruel, ganancioso, inferior, impulsivo, agressivo, pagão, diabólico ou voluptuoso; e algumas positivas: ousado, forte, trabalhadora ou, às vezes, apaixonado. [...] Foram esses atributos negativos associados com a figura do Mouro, argumenta Mohamed Laamiri, que fizeram da imagem dele “um atrativo outro” e um sujeito exótico popular que fez disparar a imaginação do público pelas histórias fantásticas sobre os mouros e os Estados bárbaros (Elaskary, 2008, p. 8, tradução minha).

Esta caracterização pode ser de algum modo prolongada até o Romantismo europeu, emergindo, então, um enfoque mais passional face a esse mundo velado, traçando um novo itinerário de curiosidade e de um desejo exotizado de “orientalizar o oriental” (Said, 2004 [1977]). Mas com a direta influência dos processos de dominação europeus em África e no Médio Oriente (e por extensão na Ásia), no final do século XIX e durante pelo menos a primeira metade do século XX, a relação opera-se definitivamente sob o vocabulário do poder colonial (e posteriormente do rescaldo pós-colonial). O Oriente passa a ser um assunto do Império, de cada Império, e a sua gestão será sempre pensada como um processo civilizacional, ainda que as partes envolvidas tenham evidentemente representações assimétricas quanto ao destino desses processos. E esse efeito de governança colonial, baseado na retórica civilizacional, embate também no itinerário das formas artísticas locais.

Belly dance, por exemplo, juntamente com a *danse du ventre*, retransmite uma história triste, uma vez que evoca a imersão de uma forma de arte na cultura ocidental e sua absorção num discurso masculino heterossexista. *Danse du ventre* denota a conquista colonial francesa da Argélia e da Tunísia, bem como de outras regiões do Oriente Médio, por isso está impregnada da heterossexual perseguição dos soldados imperiais pela sua satisfação hedonista nos corpos dos sujeitos colonizados (Karayanni, 2004, p. 25, tradução minha).

De fato, a dança oriental, sobretudo a magrebina, cujas longas e permeáveis influências se misturavam há vários séculos naquelas paragens, tornou-se aos olhos dos soldados franceses estacionados no Cairo num bizarro movimento de ventres, estimulado por uma fantasia sexual e um desejo fantasmagórico do Oriente que se multiplica depois em toda uma produção imagética particular de ampla circulação na colônia e na

metrópole. Assim, se consolida a figura do *harém*, nomeadamente por meio de postais de figuras femininas árabes frequentemente desnudadas ou provocantes por imposição fotográfica, em poses cristalizadas nos seus movimentos os tornando absurdamente estáticos, como nos descreve a espantosa e polémica obra de Malek Alloula (1981).

Porém, como adverte Karayanni, para o contexto cipriota, a dança oriental não deverá apenas ser entendida do ponto de vista da sua exotização perversa, mas também como um tipo de movimento que potencia claramente outras formas de corporalidade que, de algum modo, são também modos de resistir ao “olhar colonial”:

Examino os procedimentos frequentemente elaborados através dos quais a dança do médio oriente (popularmente conhecida como dança do ventre) tem sido objeto de apropriação cultural, manipulados em cumplicidade por uma agenda orientalista. Ao mesmo tempo, no entanto, esta mesma forma de arte incorpora um raro e obstinado potencial (ou promessa) para vários tipos de resistências: social, cultural, sexual (Karayanni, 2004, p. XII, tradução minha).

Num mesmo sentido, e como sublinhava o músico e ex-bailarino português Baltazar Molina¹², foi criada uma espécie de tratado de salvaguarda das artes musicais do grande Magrebe, assinado no Cairo em 1932, como resposta do mundo árabe ao “medo de perda de identidades culturais e artísticas e onde se fixaram regras e sistemas musicais que hoje reconhecemos”. Esta resiliência ativa, em plena era colonial, juntou músicos e musicólogos árabes e ocidentais neste debate e, de algum modo, ilustra também o que aquele performer português designa como “zonas de contato entre ocidente e oriente” responsáveis pelo que hoje podemos reconhecer como artes performativas árabes em *lato sensu*. Molina refere algumas pistas interessantes para reflexão sobre

modelos de estandarização e modernização, para além das “normas” de moralização e de civilidade impostas pelos impérios coloniais, que, por exemplo, o turismo acabou por trazer ao tornar comerciável a dança e a música em espetáculos, sobretudo nas capitais mais cosmopolitas como Cairo ou Bagdá. E acrescenta que a introdução pelos ocidentais de sistemas de notação – as pautas – permitiu fixar muitas das músicas que se encontravam apenas em memória oral e na transmissão mimética, sobretudo no Magrebe. A difusão e circulação destes estilos e gêneros artísticos acabaram por se espalhar entre os próprios países árabes por meio das comitivas e em eventos diplomáticos. Molina conclui que tudo isso permitiu “unir os árabes para que a sua arte não se perdesse definitivamente”.

Acrescentemos apenas um outro ingrediente: a importância do cinema que a partir dos anos 1940, através da grande indústria de Hollywood, exportou e tornou itinerante uma filmografia musical árabe (sobretudo egípcia) que rapidamente fixou ela própria novos códigos, cânones e modos de apresentação ao nível da dança oriental que se impuseram como “imagem de marca”¹³. Num filme de 1964, *Roustabout*, uma bailarina designada por *Little Egipt* dança com Elvis Presley, que por sua vez canta uma canção associada à presença de uma bailarina síria na Exposição Universal de Chicago de 1893. Momentos antes da performance, no filme, ouvimos um apresentador anunciar a entrada da bailarina que aguarda em biquini à frente da multidão: “Ela anda, ela fala, ela rasteja sobre o seu ventre como um réptil! Você acabou de comprar um bilhete para o paraíso!” (Bock, 2005, pp. 14-15, tradução minha).

A analogia entre visão do espetáculo e visão do harém se reforça e se constrói sobre a imagem de um ventre serpenteante evocando o pecado original, que coloca a figura feminina no limite ambíguo do paraíso luxuriante e do inferno pecaminoso.

Ora, são justamente estas fantasmagorias do desejo e da volúpia mas também do mistério e do exótico oriental que se propagam, juntamente com a representação do infiel bélico e de ameaçante periculosidade, no contexto das recriações históricas em Portugal e Espanha ou em um tipo de manifestações muito comuns no sul de Espanha e que não foram aqui contempladas, por economia de argumento: os *combates entre mouros e cristãos*¹⁴. Digamos que, de uma maneira geral, a figura do mouro é suspensa da história, anacrônica, apesar de ser convocada para lembrar vitórias ou derrotas que ocorreram na história local, chegando mesmo a perder a tonalidade religiosa de muçulmano para se reportar, sobretudo, a um pastiche cultural sobre o qual se pode fantasiar e invadir conceitualmente sem risco ameaçador. Estes *combates entre mouros e cristãos*, viram afinal apropriações locais e regionais que propalam mais retóricas localistas e regionalistas do que representação imagética do *outro*¹⁵.

Regressemos às recriações históricas. De igual modo, surgem também notas de grande fixação e cristalização da figura do mouro que se poderiam sintetizar da seguinte forma: sempre ligado a uma espécie de seminudez ou ao excesso de vestuário; enfatizando posturas corporais no limiar da humanidade (deitado ou sentado no chão, mexendo o ventre e a pélvis de forma excessiva etc.) ou na companhia de animais ameaçadores domesticados (serpentes e camelos); encobertos por véus e turbantes; quase sempre num contexto musical e de dança; em tendas e espaços semiprivados ou em bancas de comerciantes, onde se apela à fruição cinestésica (perfumes, incensos, sabores, contato tátil); ricamente ornamentados com elementos coloridos, brilhantes e metálicos. Ou seja, se fundindo entre um grotesco colonial e uma exotização mercadorizada da ordem do desejo e da sensorialidade.

Samira Stella, bailarina espanhola que atuou em diversas recriações históricas em Portugal e Espanha no grupo de Abdel Karim (*Al Caravan*), apesar de reconhecer neste tipo de eventos uma menorização óbvia

da riqueza da cultura árabe, “vendida” em fragmentos de elaboração mais empobrecida, ou cenografada para mero entretenimento, ressaltava, todavia, a sua dinâmica no improviso, no talento espontâneo e no desafio artístico semelhante ao do teatro de rua. E acrescentava que esta “popularização” das recriações históricas poderia, apesar de tudo, permitir conetar a riqueza da cultura árabe: “el miedo à la invasion tiene de ser combatido con la fusion” (entrevista em Granada). Talvez por isso igualmente os nomes artísticos das bailarinas portuguesas e espanholas busquem essa fusão também como forma de legitimação e de conferimento de autenticidade ao seu desempenho performativo.

O espanhol convertido ao islã Abdel Karim, mentor de vários projetos musicais e do grupo Al-Caravan, presente em diversas recriações, e o músico português Baltazar Molina, são bastante mais severos no juízo que fazem destes eventos: “es tudo muy superficial, en la calle tienes de tocar mas alto, mejor y en menos tiempo. Tienes de hacer un show rapido y intenso, pero nadie te escucha con grande atención” (Abdel Karim, entrevista em Granada); “É um mero negócio e um espetáculo de entretenimento, sem qualquer cuidado histórico ou grande rigor musical” (Baltazar Molina, entrevista em Lisboa). Convirá dizer que este mercado das recriações históricas (com alusões à presença árabe na Península Ibérica) emergente no final do século XX e ainda em expansão é um mercado importantíssimo para a maioria desses músicos e bailarinas, uma vez que é a uma parte substancial das suas rendas.

Importa, todavia, salientar que no caso do *Festival Islâmico de Mértola* a presença da comunidade muçulmana de Granada e de estudiosos islâmicos produz um outro efeito na cerzidura deste intrincado *puzzle* que aqui tentamos desvelar. Assim, se nas restantes recriações históricas (e nos combates entre mouros e cristãos) existe um claro anacronismo histórico e uma suspensão no tempo da figura do árabe ou do mouro, pautado por uma leitura grotesca colonial e por um desejo de mercadoria

exótica, o modelo de islamofilia e de culto do arabismo coloca o *Festival de Mértola* num lugar particular. Mais, em todas as restantes recriações encontramos uma delimitação espacial em recintos públicos (ruas e praças), sujeita a pagamento de ingresso, muitas vezes com invenção de moeda “histórica” para ser usada apenas no recinto da festa. Em Mértola, excetuando os espetáculos musicais com artistas famosos ou algumas exposições em sala fechada, toda a participação no evento é gratuita. E apesar de assistirmos a uma crescente facilitação comercial marcada por uma cenografia higienizada e performativizada da vila alentejana, onde o pastiche exótico não deixa de ser apresentado, existe todo um programa paralelo de conferências e sessões de debate, de mostras e exposições, de espetáculos “de culto” com assistência aberta que amplificam o sentido político que Cardeira da Silva (2005) havia sublinhado para falar do “efeito Mértola”.

Pude assistir na edição de 2011 a uma espécie de sessão ritual – sob o título de “noite de Dycra” – levada a cabo pela comunidade islâmica de Espanha (Granada), bem como a diversas conferências e debates sobre o mundo árabe contemporâneo. Temas como as revoltas árabes, a imigração, a manipulação midiática das notícias sobre o mundo árabe, o imperialismo americano, a relação com o Ocidente, a globalização ou respostas à crise financeira com regresso ao sistema padrão do ouro, entre muitos outros, foram sinais evidentes de uma tentativa de colocar estas discussões numa agenda contemporânea. Encontrei essa temporalidade presente apenas neste cenário do *Festival Islâmico de Mértola*. Porém, desta feita, as sessões e debates eram de muito baixa frequência de público, somente com a presença de estudiosos ou muçulmanos convertidos. Curiosamente, ou nem tanto, foi na sessão aberta da Noite de Dycra que podemos encontrar uma plateia razoável de público não muçulmano e turistas acidentais que assistiam assim a este “ritual” distante com a curiosidade pelo exotismo muçulmano.

Também com uma significativa presença de público, os espetáculos de música árabe-andaluz de espanhol Eduardo Paniagua, que se iniciou com um grupo de rua de danças e cantares folclóricas árabes percorrendo a vila até ao teatro local, seguido de uma sessão de dança do ventre de alunas de uma escola da região, muito marcado por uma total “hollywodização” dos movimentos e por uma mera lógica coreográfica, foram momentos particularmente ambíguos de representação e autorrepresentação do Oriente. Diga-se que o espetáculo musical final, mais culto e rigoroso, não deixou de apresentar uma esbelta bailarina espanhola de dança oriental que acabou por ser a figura central, para quem o público não deixou de prestar fortes aplausos.

Em suma, parece que é apenas na vertente performativa e de uma certa espetacularização comercial, balizada por uma visão naturalizada da diferença, que o *outro* se populariza e se torna acessível. Baltazar Molina dizia em entrevista que a imagem da dança oriental muito marcada pela sua difusão no Ocidente pela visão “hollywodesca”, acabou se difundindo e criando adeptas no Ocidente que rapidamente se tornaram elas próprias agentes de divulgação, mas também de releitura, quando mesmo de deformação, do universo da dança oriental. Eis aqui de algum modo evidenciado o efeito reinterpretativo das reperformances que falávamos na abertura deste texto. Esta busca mimética de formas culturais outras (uma espécie de *comportamento restaurado* artístico) não é portanto uma mera cópia ou um simulacro, mas antes, em certo sentido, um movimento de documentação (ou de arquivo performativo contínuo) e de reinterpretação que exige paradoxalmente a sua condição de *liveness*, de *aqui e agora* para que se materialize e se transmita. Isto é, tal como para os seus defensores na arte contemporânea, a reperformance, nos cenários aqui retratados, só se consubstancia através da sua performance, de tal forma que a sua documentação faz-se performando e, obviamente, produzindo novos sentidos em outros contextos.

Importa assinalar que a maioria dos interlocutores e das interlocutoras reconheciam a dinâmica performativa e mercantilizada da dança e da música oriental e das recriações históricas, ainda que não se fossem consensuais relativamente à consciência da reformatividade e à *mimesis* desses processos nem ao valor artístico efetivo de tais recriações e performances. Enquanto agentes não “autóctones”, com processos de aprendizagem ocidentais anteriores muito diversificados (dança ou música jazz, contemporânea, africana, clássica, teatro e artes circenses etc.), estavam, no entanto, conscientes de processos de fusão técnica inevitável neste tipo de performances. As escolas que se multiplicaram pelo país, os festivais e eventos como o *East Festival* em Lisboa, organizado pelas bailarinas e professoras portuguesas Crys Ayal e Filipa Nawhaar, ou em Coimbra por Petra Pinto, ente muitos outros, bem como a criação da Associação Portuguesa de Dança Oriental, são dados que evidenciam a popularização desta modalidade performativa. Mas esta se produziu essencialmente em torno de uma leitura espetacularizada, marcada pelo trabalho de coreografia inserindo técnicas (por exemplo, as “meias pontas”, o peso na energia, alongamentos e força), figurinos e adereços vistosos e, por consequência, se afastando do improviso emocional, do movimento pélvico acentuado ligado a práticas rituais e a corporalidades específicas imputadas à sua execução tradicional em contextos domésticos e festivos próprios do mundo árabe. Tudo isto leva Molina a concluir que:

Tem sido impossível trazer isso de forma genuína e autêntica. Para se fazer essa ponte teve de se “espremer” e ficar só no movimento. Seria preciso encontrar o sentimento, a atitude, o uso prático e os significados (parir, relaxar, descontraír, arrefecer etc.) para se chegar perto deste tipo de danças. Mas hoje talvez comece a ser mais fácil viver esse movimento porque há abertura em termos sociais, há mais liberdade para sentir, menos castração por preconceitos morais (Baltazar Molina, entrevista).

Creio, todavia, que não se trata apenas de um confronto entre leituras puristas e híbridas ou de fusão, mas talvez de uma interface entre duas realidades que se espelham há demasiados séculos, num itinerário de mútua alteridade. Karayanni (2004) falava de corporalidades orientais (acrescentemos sonoridades) que, após a dominação colonial e o seu refluxo pós-colonial, se mantiveram como formas de resistência, permitindo assim que se conservem para além da construção que delas fizeram/fazem o “olhar ocidental”. Por outro lado, é a entrega artística, pessoal, emocional e subjetiva que leva mulheres e homens a se reencontrarem ou a se completarem neste *outro lado do espelho*, onde dança e música inspiram e transpiram organicamente fluxos de descoberta de corpos, gestos e sons que se constituem talvez como uma resiliência quase invisível de buscas interiores e de construção do *self*. Ou, como resumia a bailarina portuguesa Joana Saahirah, a única entrevistada a residir no Cairo, quando lhe perguntava sobre o que a cativava e entusiasmava na dança oriental: “Como bailarina, uma *arte* com um potencial criativo infinito baseada no que é orgânico e *livre*. Instrumento de expressão profundo, emocional, sensorial, espiritual. Mais do que qualquer outro estilo de dança, eis *aquela* que penso ter dado origem a *todos* os estilos de Dança. Básica e complexa como o respirar, caminhar, parir, nascer e morrer” (Entrevista online, grifos da interlocutora).

Obviamente todas essas relações surgem marcadas pelos processos históricos das suas emanações, mas claramente também pelos trânsitos geográficos e culturais dos seus agentes.

De algum modo, a noção de *comportamento restaurado* de Richard Schechner (1985) poderia ser uma vez mais aqui evocada para entender a forma como certos procedimentos coreográficos, certas performances corporais, certos repertórios musicais e certas tradições culturais são aqui trabalhados nestes novos “frames” de execução ou são objeto de treino e de transmissão. E de alguma maneira, sobretudo no contexto dos pro-

jetos dedicados à dança de inspiração oriental, podemos até pensar neste comportamento restaurado nos termos propostos por Judith Butler (1999), *i.e.*, enquanto comportamento incorporado (*embodiment*) que se constitui como “experiência partilhada” e “ação coletiva”, uma vez que terá sido iniciada algures num outro local, num outro tempo e até num outro ambiente cultural. Todavia, ainda que a noção de *comportamento restaurado* seja amplamente abrangente e útil no enquadramento etnográfico aqui proposto, envolvendo aspetos de transmissão e transformação relevantes, penso que a teoria crítica contemporânea e os estudos da performance no campo artístico têm vindo a focar com alguma insistência na noção de *re-enactment* ou de *re-performance* (recriação ou reatuação) que nos pode ser mais útil ao argumento que propomos.

Reperformar emergiu com grande expressão nos circuitos artísticos a partir do final do século XX, se multiplicando as práticas de re-fazer uma obra ou um ato precedente. Este movimento se desenvolveu quer no mundo das artes performativas trazendo performances outrora radicais e heterodoxas para contextos institucionais de exibição (museus, galerias) de onde haviam fugido na sua origem, quer no campo da recriação histórica e da história viva recriando eventos do passado em parques temáticos, museus e festivais numa espécie de “indústria da memória”. Em ambos os casos, o tempo do *antes* e do *agora* se pontuam mutuamente, mas as justificativas dos artistas contemporâneos¹⁶ que têm trilhado esta nova direção da *reperformance* falam não tanto de trazer o passado para o presente, mas em reinterpretá-lo, em desafiar o ponto original, em assumir a coautoria, mesmo que atribuída ao mesmo criador. Rebecca Schneider (2011), a partir de Butler, fala-nos de *reperformance* e *re-enactment* como atos sedimentados ou atos de sobrevivência enquanto o tempo (o passado) passa. Sedimentar a relação para sobreviver ao passado e à passagem do tempo, sendo que muitas vezes nas recriações históricas o presente tende a sobreviver ao passado, *i.e.*, o

presente impõe uma leitura do passado. Tudo se complica ainda mais, portanto, quando este ato de sobrevivência se faz num jogo de espelhos cultural: ocidente interanimando oriente em duplo fluxo temporal: de um passado histórico sedimentado para o presente e num certo presente omitido. Revelemos agora uma parte desse presente omitido.

Migrações, cosmopolitismos e movimentos sociais. Performances em trânsito.

Começo por evocar de novo a obra mestra de Said (2004 [1977]) quando este afirma que os principais dogmas do Orientalismo existiriam hoje na sua forma mais pura nos estudos sobre os árabes e sobre o Islã:

[...] um dos dogmas é a absoluta e sistemática relação entre Ocidente – racional, desenvolvido, humanitário e superior – e o Oriente – aberrante, subdesenvolvido e inferior. Outro dogma é a de que as abstrações sobre o Oriente, especialmente as que se baseiam em textos que representam uma civilização oriental “clássica”, são sempre preferíveis aos casos directos extraídos das realidades modernas orientais. Um terceiro dogma é o de que o Oriente é eterno, uniforme e incapaz de se definir a si próprio [...] um vocabulário altamente generalizado e sistemático para descrever o Oriente de um ponto vista ocidental é inevitável e, inclusive, cientificamente “objectivo”. Um quarto dogma é o de que, no fundo, o Oriente é algo a ser entendido [...] ou algo a ser controlado [...] (Said, 2004 [1977], p. 356).

Curiosamente, boa parte desses dogmas podem ser reencontrados na leitura que o Ocidente vem fazendo da contemporaneidade árabe e oriental. Desde que em 17 de Dezembro de 2010, Mohammed Bouazizi, um jovem desesperado – técnico de informática que vendia legumes

numa praça tunísina – se imolou pelo fogo frente a uma esquadra da polícia de Sidi /Bouزيد em Túnis, vários acontecimentos em cadeia se desenrolaram dando origem àquilo que os média ocidentais classificaram como o *despertar do mundo árabe* ou *as revoluções árabes*. Um quadro sob efeito dominó se alastrou após essa trágica performance da Tunísia ao Egito, à Síria, ao Bahrein, ao Marrocos, e finalmente ao Iémen e à Líbia. Não procurarei aqui demorar-me sobre estes distintos conflitos sociais que geraram um movimento de sucessivas revoluções, quedas de governo, remodelações forçadas ou repressões musculadas, durante o frenético ano de 2011. Mas importa sublinhar que estas convulsões sociais tiverem origens diferentes e estão a ter efeitos muito variados de país para país, tanto mais que existem modelos de governança muito distintos – monarquias, ditaduras ou democracias liberais de cunho laico ou de cunho religioso, elites sunitas ou xiitas. Todavia, uma vez mais este *despertar árabe* parece ser de novo cunhado, nomeadamente pelos média ocidentais, à luz de lentes e modelos cujos referentes relevam do exercício e do pensamento político ocidental, assumindo-se assim como novas formas de “Orientalismo” – projetado agora no presente e na contemporaneidade, por um lado como algo temível e, por outro, como carente de controle, cuja explicitação deverá ser feita a partir do léxico e da exegese ocidental.

Já Dale Eickelman e Jon W. Anderson (1999) haviam lançado o debate sobre o modo como a emergência de uma classe média (muçulmana ou não) no mundo árabe, escolarizada e com acesso à internet, estava agilizando o crescimento de movimentos sociais. Ela se realizava, sobretudo, por meio do espaço aberto com o surgimento de novas mídias alternativas (ou pelo menos, com a circulação de informação e tecnologias de comunicação em formato digital), seguindo o modelo de Benedict Anderson (2005 [1983]) a propósito do papel da imprensa no renascimento nacionalista no final do século XIX na Europa. Paralelamente,

um outro aspecto que releva desta turbulência social árabe conecta-se diretamente com uma redefinição da relação entre sagrado e profano, na política e no quadro do Islã, e, em particular, com a emergência na cena política de partidos islâmicos (mais ou menos fundamentalistas) e do debate entre feminismo secular e islâmico (Cardeira da Silva, 2006). Uma etnografia desses movimentos exigirá, portanto, que não se restrinja conceitualmente à construção da esfera pública ao domínio de uma racionalidade secularizada – seguindo o modelo ocidental.

O exercício de ilustração sumária deste fenômeno contemporâneo dos movimentos sociais, e que obviamente escapa ao núcleo central da discussão que aqui quero encetar, tem, todavia, ressonância com a dinâmica representacional do “Oriente” e do “mundo árabe” no Ocidente na atualidade. Como referi, a leitura das mobilizações sociais pelos média ocidentais tem sublinhado os contornos universalizantes das dinâmicas democratizadoras ocidentalizadas que inundam assim as praças árabes ou os traços de uma emergente modernidade secularizada das mulheres e do seu papel na esfera pública. Evoco aqui esses aspetos apenas para os confrontar com o chamado “efeito 11/9” e suas sequelas até ao assassinato de Bin Laden, e que se focaram na produção de uma visão negativizada e ameaçadora do “árabe” mais uma vez decorrente de uma leitura homogeneizadora do Islã. Em síntese, de um lado uma retórica maniqueísta em torno da delimitação do “eixo do mal” enquanto instaurador de pânico moral, do outro, uma retórica hegemônica em torno da interpretação dos processos de mobilização social enquanto universalização da democracia e da modernidade.

É neste contexto contemporâneo que ainda uma outra modalidade se desenha na relação Ocidente/Oriente: os processos migratórios e os de mobilidade cosmopolita, nomeadamente centrados num fluxo de artistas ou de migrantes árabes que se tornam artistas em direção à Península Ibérica (e ao continente europeu em geral):

A complexidade atual das modalidades de migração está montada num transnacionalismo migratório caracterizado por iniciativas de migrantes cujas existências e identidades são multi-situadas, as mentalidades e o imaginário pluri-contextualizados. E aqui, os mundos da arte e seus atores não são exceção. Certamente, permanecem antigas formas de circulação, incluindo o de migração forçada e do exílio. Mas novas lógicas de mobilidade aparecem como recurso mais voluntário efectuado com base em motivações cunhadas em um novo espírito migratório, mesmo que este nunca se afaste completamente de contingências políticas ou necessidades materiais (Martinello *et al.*, 2009, p. 7, tradução minha).

Claramente a este nível o fluxo migratório é francamente mais significativo no contexto espanhol, e andaluz em particular, do que no português – quer na densidade histórica, quer na quantidade dos contingentes. Estima-se que cerca de quinze milhões de muçulmanos vivam na Europa – não todos originários de países árabes, nem de países islâmicos, devido aos fenómenos de naturalização de emigrantes e ao da conversão de novas gerações. A população muçulmana em Portugal tem tido origens e fluxos diversificados (Tiesler, 2005) decorrente do processo colonial e de descolonização ou resultando de acordos bilaterais entre nações – por exemplo, entre o Reino de Marrocos e Portugal, estudados por Faria (2007). Mas trata-se, em qualquer dos casos, de um contingente pouco significativo. No contexto europeu, a França, o Reino Unido e a Holanda, estes sobretudo por razões coloniais, e a Alemanha por motivos ligados à reconstrução europeia após a II Guerra Mundial, lideram os maiores contingentes de população migrante muçulmana. Já o caso espanhol (tal como o italiano, e até o grego) é bem distinto; embora marcado por explicações coloniais, acrescem razões de proximidade geográfica, bem como uma ligação à migração atual sem papéis e ilegalizada das “balsas mediterrânicas”, e ainda um histórico mais alargado de recepção do fluxo migratório magrebino¹⁷.

Sem se pretender aqui um outro desvio para os territórios dos estudos das migrações, convirá apenas explicitar dois aspectos singulares dessa migração na sua relação com a temática aqui versada: por um lado, o modo como a imagem do migrante magrebino contemporâneo tem sido postulada – sobretudo no caso espanhol: como algo ameaçador, que exige controle e que deriva da ordem do subdesenvolvimento e da inferioridade; por outro, o modo como os músicos árabes envolvidos em projetos musicais “árabes” em Espanha – pelo menos os contatados nesta pesquisa – construíram os seus projetos migratórios num quadro de migração de classe média, jovem e sobretudo masculina, em busca de qualificações superiores ou de alargamento da carreira artística e que encontraram na música um canal de reconfiguração dos seus projetos identitários fora das comunidades de origem.

Os músicos marroquinos entrevistados em Granada (Espanha), Kamal al-Nwawi¹⁸, Mohamed Benallal¹⁹, Mostafá Bakkali²⁰ e os contatados virtualmente ou mencionados pelos anteriores Otmane Benyahya, Abdesselam Naiti ou Otman M’rini (músicos em Granada) todos confirmaram essa trajetória migratória, que poderíamos eventualmente classificar mais perto de uma mobilidade cosmopolita, sem perder de vista as questões materiais e até políticas – Mostafá Bakkali, por exemplo, tocava já canções de intervenção na sua juventude em Marrocos.

Esses itinerários migrantes performativos devem ser cruzados com um outro itinerário musical migrante: o legado al-andaluz ou arabo-andaluz criado pelo célebre músico e musicólogo Ziriab²¹, discípulo dos mestres udhistes ou lutistas da escola de Bagdá, de onde foi compelido a partir para Córdova (no ano de 822), passando pelo Egito e pela Tunísia para estudar as músicas locais. O fluxo de exílio e de retorno deste estilo musical é extremamente curioso e demonstra que o tráfego performativo das tradições musicais orientais foi claramente marcado pelo dinamismo, pela fusão e por interfaces locais, regionais, nacionais e até intercontinentais.

Assim o estilo clássico arabo-andalus está ligado à partida de Ziriab de Bagdad para o emirato de Córdoba, e retornará ao magrebe após a expulsão dos árabes da Península Ibérica, constituindo-se depois em versões regionais de fusão consoante o país do norte de África onde se tenha vindo a reativar. O contributo de Ziriab acabou assim por permitir a fusão de estilos musicais orientais, sefarditas e cristãos no contexto regional do Al-Anduluz que posteriormente circularam de regresso ao Magrebe. Com a reconquista cristã, esse contributo foi liminarmente suspenso na Península Ibérica durante vários séculos, sendo recuperado apenas nos séculos XIX-XX quando a imigração árabe regressa à Europa ainda de forma precária, e sobretudo a partir dos anos 1980, na Andaluzia, com a emergência de grupos árabe-andaluzes. Ou seja, tal como a figura de Ziriab foi profundamente folclorizada, também o gênero musical a que deu forma (árabe-anduluz) foi marcadamente itinerante, e tal como as teorias itinerantes de Said, foi tendo emanções e reapropriações locais na sua deriva que assim relativizam a cristalização da sua identidade e as narrativas de uma pureza e autenticidade inabaláveis ao longo da história.

Complementarmente, quer em Espanha (com os músicos acima referidos, ou com o andaluz Abdel Karim²² e seu grupo Al-Caravan, ou o madrilenho Eduardo Paniagua²³ e o seu grupo Ibn Báya Ensemble) quer em Portugal (com o algarvio Eduardo Ramos ou lisboeta Baltazar Molina), a maior parte dos projetos musicais de tradição clássica árabe-andalusa observados (e que participam em diversos eventos de recriação histórica ou em festivais e concertos dedicados àquele gênero musical) reclamam-se herdeiros do estilo iniciado com Ziriab e de algum modo inscrevem-se no quadro da indústria musical contemporânea no amplo espectro da *world music*, ainda que muitos dos seus intervenientes a prefiram classificar de gênero étnico.

No caso dos músicos marroquinos, o seu percurso deve ainda ser associado à emergência, nos anos 1970, de grupos pop-rock em Marro-

cos²⁴, como os Jil Jilala ou os Nass el Ghiwan ou o contributo posterior de Cheb Khaled e à subsequente internacionalização da música árabe na Europa; mas também se articula com elementos de fusão entre música tradicional *gnawa* (alegadamente oriunda de descendentes das tribos escravizadas da África dita negra que se instalaram no Magrebe, sobretudo em Marrocos) e da música *tarab-al andaloussi* (inspirada no legado al-andaluz de Ziriab retornado a Marrocos).

Um último traço deve ser sublinhado na tentativa de resgate da tradição árabe-andaluza, é o de que ela se faz de algum modo por referência à construção de uma identidade (musical e cultural) alargada à região da Andaluzia, e por isso mesmo, muitos destes projetos se têm vindo a cruzar com gêneros locais de flamenco-árabe ou flamenco-jazz. Todavia, estes traços de modernidade se ancoram ainda claramente num resgate de uma tradição musical clássica, mesmo que pensada como itinerante e hibridizada, suspendendo de algum modo o tempo do *outra* numa fusão de processos de mercadorização musical e de identificação regional.

O caso dos músicos portugueses é algo distinto. Aqui não encontramos propriamente uma reivindicação identitária regional, mas sobretudo um interesse mais subjetivo e artístico pelas tradições musicais orientais, como nos casos de músicos como Eduardo Ramos²⁵ ou Baltazar Molina²⁶. Curiosamente, tal como no caso do madrilenho Eduardo Paniaguas, este interesse alastra-se a generos musicais clássicos medievais – música antiga – apontando para uma espécie de interesse conceitual pela gramática, arquitetura e técnica de tradições musicais antigas ou tradicionais. O Oriente surge, então, num plano de equivalência formal musical ao Ocidente, traçando-se cruzamentos e interfaces entre estes universos.

Deste modo, podemos observar como esses projetos musicais procuram conectar-se com um resgate do estilo árabe-andaluz suspenso no tempo histórico, salientando, pela diversidade dos seus repertórios, o traço eminentemente multicultural e de fusão étnica e regional relevado do seu itinerário

histórico. Em certo sentido, esses projetos seguem uma linha semelhante ao referido para o “efeito Mértola” de Cláudio Torres – e talvez por isso muitos deles atuaram já no *Festival Islâmico de Mértola* – que espoletou formas de islamofilia e arabismo num processo político de reconfiguração identitária de traços culturais minoritários e invisibilizados pela História Ibérica.

Denote-se, finalmente, que esta revisitação performativa musical emerge em períodos pós-ditadura – de Franco em Espanha e de Salazar em Portugal –, reforçando ainda mais uma estratégia de “rumo às periferias” que intelectuais e artistas decidem encetar por volta do último quartel do século XX (Cardeira da Silva, 2005). Talvez por isso mesmo, quer em Portugal, quer em Espanha, esses projetos musicais parecem se manter alheados aos despertares primavris do mundo árabe, que são vistos de forma geral pelos músicos (e também pelas bailarinas) como processos “naturais” de modernização global e de homogeneização política e cultural. E, tal como nas representações que a mídia ocidental deles faz, o foco é posto ora nos efeitos da mobilização por jovens internautas, ora na suspeita de que nada efetivamente mudará. Uma e outra narrativa decorrem uma vez mais de olhares que se constituem no Ocidente e que constroem “orientalismos” possíveis na era do capitalismo digital.

Podemos dizer assim que uma teoria itinerante que possa ler e pensar a diversidade de fenômenos performativos aqui apresentados, exige também o esforço complementar de situar no espaço a mobilidade dos seus agentes, sobretudo dos seus *performers*. Neste texto procuramos acompanhar algumas trilhas de dança e música árabe, num arco histórico longo, e numa geografia de trocas e interfaces performáticos permanentes, pensados como movimentos reperformativos que buscam, em uma *mimesis* particular, resgatar espaço para uma alteridade possível. Mas evocamos também os trilhos de bailarinos, músicos e demais *performers* entre Portugal e Espanha, sem esquecer a migração contemporânea magrebina para a Europa e as tensões políticas no mundo árabe contemporâneo. O risco

de essencialização está obviamente presente, mas se procurou justamente desvendar as múltiplas facetas da relação Ocidente/Oriente sem nunca a fixar numa posição definitiva. Deste itinerário de expressões performativas diversas, subjaz a todas elas, contudo, uma marca comum: a de que estes *comportamentos restaurados* (de inspiração oriental) no seu efeito reformativo, mesmo quando reclamando uma pureza e uma autenticidade na recriação, emergem sobretudo como uma interpretação presente, como um ato de sedimentação do passado e uma sobrevivência enquanto modo de permanecer. A esta marca liga-se uma outra que é, como demoradamente se explicitou, a da prolixa narrativa sobre o *outro* fora do tempo, seja pelas suas representações feitas a partir do ocidente, seja pelas autor-representações construídas a partir de migrantes no Ocidente. E, nesse sentido, até pela sua coincidência, talvez se esteja apenas e uma vez mais a falar de um *nós*, aqui deste lado do mundo.

Notas

- ¹ Este texto resulta de pesquisa integrada no projeto científico “Castelos a Bombordo II” – PTDC/ANT/67235/2008 (coord. Maria Cardeira da Silva, no âmbito do CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia) financiado pela Fundação Ciência e Tecnologia. Trata-se de uma versão modificada do capítulo “Mouros, Ventres e Encantadores de Serpentes. Representações do mundo árabe nas recriações históricas em Portugal e Espanha”, editado em Cardeira da Silva (2013).
- ² *Cultura árabe* é desde logo um termo muito poroso e complexo no seu uso banalizado quer na visão mediatizada quer entre os interlocutores desta pesquisa, contendo múltiplas outras designações que ora incluem ou excluem referências étnicas (árabes, mouros), religiosas (muçulmana, islâmica), ou regionais (Magrebe, Próximo Oriente, Médio Oriente, Oriente), ou nacionais (árabes do Egipto, por exemplo). Optou-se aqui pelo seu largo espectro atendendo à diversidade e polissemismo de usos, apesar da sua antropológica significação étnica de base. Sobre o interesse em Portugal pelos estudos de arabofilia e arabismo veja-se Cardeira da Silva (2005).

- ³ Várias têm sido as definições de *performance* em diversos campos disciplinares das ciências sociais e dos estudos artísticos, mas tomemos desde já neste artigo a possibilidade de entender tais manifestações performativas (rituais, artísticas e comunicativas) enquanto agentes ativos de mudança, de reflexividade e de criatividade e até de inversão (inspirados pelos modelos de Victor Turner, Richard Bauman, Richard Schechner ou Mikail Bahktin). Procuramos aqui também dar conta da qualidade de “agente duplo” do *performer*, simultaneamente autor dos *atos performativos* que executa e portador de uma tradição, de convenções e de contingências socioculturais particulares. As *performances* que aqui analisamos são um esforço deliberado dos sujeitos que as executam/assistem para representar algo, para fazer e comunicar algo, e portanto, para construir algo. E se assim é, então, essa coisa a que chamamos “cultura” não se verifica apenas em artefatos, objetos, monumentos e textos, mas também se pode observar em *atos performativos*, e, sobretudo, também se constrói nesses mesmos atos, se redefine e se reorienta neles.
- ⁴ Sobre este assunto ver Rebecca Schneider (2011); num outro artigo de minha autoria em Francirosy Ferreira e Regina Pollo Muler (2012) explorei também este cruzamento entre arte da performance contemporânea e recriações históricas.
- ⁵ Existe uma diferença entre recriação e reconstituição histórica que todos os agentes envolvidos e os especialistas consensualmente distinguem. A recriação (*re-enactment* em inglês) não tem propósitos de “mimetizar” *ipsis verbis* o passado, mas sim recriá-lo; enquanto que a reconstituição histórica assume claramente a ideia de “cópia” de situações historicamente passíveis de serem repetidas. Vanessa Agnew (2007) sublinha que é a combinação vitoriosa de jogo imaginativo, autoaperfeiçoamento e desafio, enriquecimento intelectual e sociabilidade que facilita este *booming* de eventos de recriação histórica um pouco por todo o lado.
- ⁶ Estamos a falar das recriações históricas observadas em Portugal: Castro Marim, Alvalade, Vidigueira, Salir, Mouras Encantadas de Cacela Velha, Festival Islâmico de Mértola; e das entrevistas com membros da companhia Viv’arte (a mais importante companhia portuguesa nesta área); e com os protagonistas dos projetos de dança da coreógrafa e bailarina espanhola Samira Stela (Al-Ghazalat, Granada), das portuguesas Joana Saahirah (residente no Cairo), Denise de Carvalho (Faro), Catarina Ribeiro, Sara Naadirah e Yolanda Ribeiro (Lisboa), Petra Pinto e Companhia Mozarabe (Coimbra) Crys Aisel (East Festival, Lisboa), Regina Nurenahar (brasileira, Porto); e ainda dos projectos musicais dos portugueses Baltazar Molina (Sintra) e Eduardo Ramos (Silves), e do músico andaluz Abdel Karim (Essemble e

Al-Caravan), e ainda dos músicos marroquinos Kamal Al-Nwawi, Mohamed ben Allal e Mostafá Bakkali (residentes em Granada); e, finalmente, com o mediador e produtor cultural de origem marroquina residente em Portugal, Abdallah Khwali (Vidigueira e Mértola).

- ⁷ No caso de Espanha tudo se complexifica quer pelo lastro histórico mais prolongado da presença árabe no sul do território, quer pela intensidade migratória de magrebinos,
- ⁸ Nesse mesmo sentido, a antropóloga Lila Abu-Lughod (1992) propõe, numa leitura feminista, que se “escreva contra a cultura”, repensando a separação tão contundente entre o eu e o outro, entre o antropólogo ocidental e o pesquisando não ocidental, que sempre caracterizou o campo da pesquisa antropológica.
- ⁹ Para o contexto americano, veja-se, por exemplo, Sheila Marie Bock (2005), Sunaina Maira (2008) ou Jennifer Lynn Haynes-Clark (2010) ou, para o Brasil, Alice Casanova dos Reis (2008).
- ¹⁰ Esta ambiguidade latente ou patente da figura do mouro (do árabe ou do oriente) tem sido analisada em profundidade para as chamadas festas ou lutas de Mouros e Cristãos, mas que aqui não serão abordadas – cujo lastro histórico é bastante grande no contexto do sul da Europa, Portugal, Itália, França e sobretudo em Espanha, mas também no México ou no Brasil (Baumann, 1996; Guss, 2000; Martín, 2001; Alcantud, 2002; Albert-Llorca & Alcantud, 2003; Ybarra, 2009; Krom, 2009; Carneira da Silva & Tavim, 2010).
- ¹¹ Aliás, a este nível regista-se a presença de “orientalismos” diversos nas obras de Flaubert, Artaud, Brook, na produção cinematográfica de Hollywood, na dança de Martha Graham ou Steve Paxton, para dar apenas alguns exemplos.
- ¹² Entrevista em Lisboa a Baltazar Molina, músico e ex-bailarino em diversos projetos de inspiração oriental.
- ¹³ Falamos sobretudo da mudança de figurinos das bailarinas, desnudando-as ou descobrindo os seus corpos na zona abdominal mas também na centralidade nos movimentos pélvicos e abdominais presentes na dança e que tiveram uma ressonância enorme na opinião pública e acabaram por cristalizar uma imagem de bailarina oriental que mais tarde Hollywood usou até à exaustão, com figuras como Mata Hari e Salomé a surgirem como verdadeiros heróis das telas.
- ¹⁴ Reconhecemos que a relevância destes combates é absolutamente central no argumento que estamos a explicitar sobretudo porque estas manifestações têm revelado na actualidade um clima de tensão entre associações de imigrantes magrebinos

e as comissões e municipalidades envolvidas na promoção destas festas. Como é evidente, em causa está justamente a imagem do mouro enquanto bárbaro, inferior e subdesenvolvido, e que contribuiriam para a amplificação de um clima xenófobo e racista face aos imigrantes contemporâneos. Este processo todavia tem mais contornos que merecem ser estudados e que, como vários autores apontam, colocam a figura do mouro num lugar de destaque que todos desejam algum dia performar e encarnar – muito associado à riqueza de cenários e figurinos e ao exotismo manifesto (Martín, 2001; Alcantud, 2002; Albert-Llorca & Alcantud, 2003; Borreguero, 2006; Ybarra, 2009; Krom, 2009).

- ¹⁵ Noutro lugar encetei uma análise do conhecido *Auto da Floripes*, realizado no norte de Portugal, onde justamente a dinâmica de toda a festa é colocada na performatividade do evento enquanto singularidade local ou complexo regional de autos carolíngios, e não na questão da figura dos mouros (Raposo, 1998).
- ¹⁶ Obviamente o nome de Marina Abramovic não pode deixar de ser referido aqui pelo seu enorme investimento nos últimos anos na reperformance das suas próprias obras e na de outros artistas; mas outros nomes se lhe somam: Yoko Ono, Tania Bruguera, Xavier Le Roy, entre tantos outros, já para não falar da famosa reperformance de uma das obras de Alan Kaprow (*18 Happenings in 6 parts*) pouco antes da sua morte (2006) e com a sua paradoxal autorização para a Galeria Hans der Kunst em Berlim.
- ¹⁷ A migração marroquina, a mais significativa, “remonta ao início do século XX sendo no entanto bastante incipiente e fluído até aos anos 1970 [...] A partir daí e até aos anos 2000 o fenómeno conhece uma evolução rápida e constante, aumentando o número de indivíduos que vivem no país e sofrendo alterações na sua constituição: de um universo constituído por homens jovens solteiros concentrados em algumas zonas do país (Catalunha, Madrid, Andaluzia) passa para uma diversificação de género (um elemento específico do caso espanhol é a imigração de mulheres – solteiras, casadas e viúvas – com projectos migratórios independentes), de idade (Espanha depara-se com uma realidade grave de imigração de menores de idade não acompanhados) de destinos (os imigrantes marroquinos encontram-se já em todas as Comunidades Autônomas espanholas) e de origens (chegam a Espanha marroquinos de todas as regiões de Marrocos)”. (Faria, 2005, p. 207)
- ¹⁸ Veja-se como constrói o seu perfil no seu blog pessoal (<http://kamalnawawi.blogspot.com/>) “Nacido en Tetuán (Marruecos). E.G.B. en Colegio Español ‘Jacinto Benavente’ y B.U.P. en el ‘Instituto Ntra. Sra. del Pilar’ de Tetuán. Estudios Universitarios en Granada: ‘Lic. en Medicina y Cirugía General’ Cantautor de música

Árabe, Sufí y de Músicas del Mundo (armonio hindú, piano y percusiones). Pintor, dibujante, calígrafo, aerografista y diseñador gráfico. Traductor-Intérprete de Árabe, Francés y Español. Habla varios idiomas más. Experto en Cultura, Civilización y Religión Islámica por la UNED. Madrid. Estudios de Cine e Historia del Arte y otras titulaciones en la Univ. de Granada (Animador Socio-Cultural, Gestión de Empresas de Animación Socio-Cultural y Ocio, Técnico en Comercio Exterior...) Miembro de la Sociedad General de Autores y Editores de España. Ha trabajado durante más de 2 décadas con orquestas de diversos estilos y producido espectáculos y eventos culturales (música, danza, teatro, documentales, exposiciones, talleres, cursos...) También ha trabajado como intérprete judicial, de conferencias y traductor literario. Es docente y conferenciante; afincado en Granada (España) y con residencia en Tetuán (Marruecos).”

¹⁹ Nascido em Tânger, teve formação musical em buzakhi, baixo e percussão; foi estudante universitário de Informática e Turismo em Granada; pertenceu a vários grupos arabo-andaluzes influenciados pelo sucesso de grupos marroquinos dos anos 1970, Nass el Ghiwan e Jil. Esteve emigrado em Inglaterra (1998-2002) onde dirigiu um restaurante e depois de regressar a Granada foi dono de uma sala de espectáculos; nos anos 1990 organizou, festivais de música clássica árabe, arabo-andaluz e o Encontro Hispano-Magrebite durante cinco anos. Faz parte da actual formação dos Al-Caravan e participou em diversas recriações históricas.

²⁰ Lê-se no site de um dos seus grupos o seguinte perfil: “Hispano-marroquí, también nacido en Tânger, comienza su carrera artística en su ciudad natal, tocando en varios grupos de música espiritual y popular andalusí. Desde hace 24 años reside en Granada, tomando parte en grupos de proyección regional e internacional. En 1987, participa en la grabación de su primer disco: Shuka A partir de ahí trabaja en una multitud de proyectos de música árabe clásica y andalusí, colaborando activamente en tres discos de raíz andalusí y flamenca con el cantaor Raúl Alcocer. Mostafa es en la actualidad miembro permanente de la Tangeri Café Orchestra, un grupo de música mediterránea que acaba de lanzar al mercado un nuevo CD Tangitana. El sonido cautivador de su laúd se ha podido escuchar por toda España, Italia, Portugal, Estados Unidos y hasta Japón, en jornadas mediavales, ciclos de música andalusí, y acompañando a figuras del flamenco como Carlos Zárate”. (In <http://www.juanlsanchez.com/jardin/Welcome.html>)

²¹ Seu verdadeiro nome é Abu al-Hasan ‘Ali ibn Nafi’ (789-857) foi um músico e cantor da corte do emirado de Córdova, onde fundou um conservatório de música

e ficou conhecido pelo nome de Ziriab. Era um erudito em astronomia e geografia e um poeta de origem pouco conhecida, talvez persa, curso ou negro africano.

²² Sobre Abdel Kkarim, de Sevilha mas residente em Granada, podemos ler no programa do seu grupo Abdel Kharim Ensemble: “En cuanto a su formación académica, realiza sus estudios musicales oficiales en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla en los instrumentos de Flauta de pico y Flauta travesera (1988-1994) asistiendo a posteriores cursos de perfeccionamiento de técnica e interpretación con profesores como Aldo Abreu, Marcos Volonteiro, Vicente Balseiro, Jorje Karyevsky etc. Se ha formado en el Maqam (modo), Wazn (patrones rítmicos) árabes y técnica e interpretación del Nay con el prestigioso nayati Nouredin Acha, en Tánger. Ha recibido consejos de Ziyad Qadi Amin, (Ensemble Al-Kindi) considerado el mejor nayati de Siria, del cual ha recibido un valioso instrumento que emplea en sus conciertos. Cabe destacar que ha sido director y profesor del Aula Municipal de Música de Aracena. Cuenta con la grabación de diversos programas musicales para television y grabaciones discográficas .Ha sido el fundador y director de la Muestra de Música Antigua de Aracena (Huelva, 1994 a 1998) así como coordinador de la I Muestra de Música Antigua de Ubeda y Baeza (Junta de Andalucía) En 1999 funda el grupo “Al-Baraka” (Música Tradicional de Oriente Medio y El Maghreb), con el que ha ofrecido mas de cincuenta actuaciones en prestigiosos Ciclos y Festivales tanto en nuestro país como en el extranjero en el año 2000”. Funda depois o grupo Al-Caravan com quem tem realizado inúmeros concertos e participado em recriações históricas em Portugal e Espanha. (ver: <http://www.jakarandamusic.com/>)

²³ No site da sua editora, Pneuma (<http://www.pneumapaniagua.es/>), podemos ler: “Eduardo Paniagua, nacido en Madrid en 1952, es arquitecto y especialista de la música de la España medieval. A los 16 años graba sus primeros cuatro discos con el grupo Atrium Musicae, en el que trabaja entre 1966 y 1983 con los instrumentos de viento y percusión, realizando giras de conciertos por Europa y América, y participando en toda su discografía, entre la que destacan títulos como: ‘La Folía’, ‘La Spagna’, ‘Musica de la Grecia Antigua’ y la Antología de Música Antigua Española de Hispavox-Erato. Miembro fundador de los grupos Cálamus y Hoquetus, se especializa en la música árabigo-andaluza, participando en festivales españoles y del mundo árabe: Egipto, Líbano, Túnez, Marruecos, etc. En 1994 crea los grupos *Musica Antigua e Ibn Báya* este último codirigido con el laudista Omar Metioui, para el trabajo musical sobre las Cantigas de Alfonso X y la música andalusí respectivamente. En paralelo funda y dirige el sello discográfico *Pneuma* con el que

comienza a editar sus producciones musicales, un total de 80 CDs en 2005. En 1995 es contratado por Sony Classical para iniciar la colección de música medieval Hispánica, en la que ha editado con el grupo *Musica Antigua* diez discos sobre las Cantigas, actualmente reeditados en Pneuma, y con *Ibn Báyá* cuatro CDs sobre música andalusí. Por su trabajo musical a favor de la convivencia de culturas ha recibido en Octubre de 2004 la Medalla de las cuatro Sinagogas Sefardíes de Jerusalém, y por la difusión de estas músicas inéditas está recibiendo excelentes críticas y premios internacionales, siendo nominado como Mejor Artista de Música Clásica en los Premios de la Academia de la Música en los años 1997, 2000 y 2004”. Actuó no *Festival Islâmico de Mértola* em 2011.

- ²⁴ Estes grupos marroquinos, tal como os de Rai moderno argelino, foram responsáveis pela introdução de instrumentos e harmonizações “ocidentais” (saxofones, guitarras elétricas e baterias) se fundindo com instrumentos e harmonizações locais, e tiveram um importante papel político e de intervenção quer em Marrocos quer na Argélia desde a década de 1970.
- ²⁵ Eduardo Ramos define o seu perfil no seu site da seguinte forma: “É cantor e toca Alaúde árabe e outros instrumentos árabes, portugueses e africanos. Músico autodidacta começou a sua carreira a tocar Música Tradicional Portuguesa e algum Rock-Jazz, assim como música Africana. Participou em inúmeros espectáculos em Angola onde viveu alguns anos, Espanha, Bélgica e Alemanha [...]. Através da Câmara Municipal de Mértola marcou presença no ‘Oralidade’, programa da União Europeia, onde actuou na cidade de Birgu em Malta, em Ourense na Galiza e em Sliven na Bulgária. Actualmente dedica-se ao estudo e à interpretação da música Medieval Ibérica do sec. XIII, assim como da Música Árabe e dos Judeus Sefarditas do Ocidente e Oriente, sendo um dos percussores da divulgação desta música em Portugal. [...] tem tocado por todo o país em concertos [...] Actua também em feiras medievais e outros eventos dedicados a noites árabes. Participou em alguns programas da televisão portuguesa [...] Tem seis álbuns gravados, sendo os três últimos dedicados à música Medieval, Sefardita e Árabe. Formou o grupo musical ‘Ensemble Moçarabe’, com o qual tem dado concertos por todo o país. Tem tocado com grandes músicos como Rão Kyao, Raimundo Engelhardt, Pedro Jónia, Paulo e Joaquim Galvão, João Pedro Cunha, Bruna Mélia, Tuniko Goulart, Vilma Keutcharian, Baltazar Molina. Em 2008 deu um concerto para o príncipe Aga Kahn, durante a sua visita a Portugal”. Actuou em 2011 no *Festival Islâmico de Mértola*. In <http://www.myspace.com/eduardoramosmocarabe>.

- ²⁶ Como se lê no seu site: “Iniciou o seu percurso musical em guitarra clássica e pasados alguns anos descobre a darbuka e o mundo da música árabe. Desde então, percorre um caminho sobretudo auto-didacta, interessado principalmente pela música clássica egípcia, indiana, turca e iraniana, e a ligação entre a Música e o Sagrado, bem presente nestas culturas. Actualmente, o seu foco é direccionado para os Frame Drums e as suas características sonoras, energéticas e terapêuticas; bem como à pesquisa e experimentação sonora através de percussões, guitarra eléctrica e pedais de efeitos. Além do seu percurso a solo, tem-se dedicado ao ensino de percussão árabe e participa activamente no cenário de Dança Oriental, através de formação e performance. Criou e produz os Ciclos Al Mah, juntamente com Iris Lican.” (<http://www.baltazarmolina.com/>)

Referências bibliográficas

AGNEW, Vanessa

- 2007 “History’s Affective Turn: Historical Re-Enactment and its Work in the Present”.
In *Rethinking History*, 11 (3), pp. 299-312.

ALBERT-LLORCA, Marlène & ALCANTUD, José Antonio González

- 2003 *Moros y cristianos*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

ALCANTUD, José Antonio González

- 2002 *Lo moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*. Barcelona, Anthropolos.

ALLOULA, Malek

- 1981 *Le harem colonial: images d’un sous-erotisme*. Genève & Paris, Slatkine.

ANDERSON, Benedict.

- 2005 [1983] *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa, Edições 70

BAUMANN, Roland

- 1996 “Matanzas en las fiestas: La rebelion de la Alpujarra y las fiestas de moros y cristianos”. In *Demoflo*, 18, pp. 81-92.

BOCK, Sheila Marie

2005 *From Harem fantasy to women Empowerment: Rhetorical strategies and dynamics of style in American belly dance.* Tese MA em Comparative Studies, Ohio State University. (Acesso em 10 fev. 2013: http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num=osu1144685165.)

BORREGUERO, Eva

2006 “The Moors are coming, the Moors are coming! Encounters with Muslims in Contemporary Spain”. In *Islam and Christian-Muslim Relations*, 17 (4), pp. 417-432.

BURKE III, Edmund & PROCHASKA, David

2008 *Genealogies of Orientalism. History, Theory, Politics.* Urbana, University of Illinois.

BUTLER, Judith

1999 *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity.* (2ªed.), London and New York, Routledge.

CARDEIRA DA SILVA, Maria

2005 “O sentido dos árabes no nosso sentido. Dos estudos sobre árabes e sobre muçulmanos em Portugal”. In *Análise Social*, vol. XXXIX (173), pp. 781-806.

2006 “Social movements in Islamic contexts: anthropological approaches”. In *Etnográfica*, (10)1, pp. 73-83.

2013 *Castelos a Bombordo. Etnografias de Patrimónios Africanos e Memórias portuguesas.* Lisboa, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA/FCT).

CARDEIRA DA SILVA, Maria & TAVIM, José Alberto

2009 “Marrocos no Brasil: Mazagão (Velho) do Amapá em festa – a festa de São Tiago”. In *Actas do Congresso Internacional Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*, pp. 1-23.

EICKELMAN, Dale & ANDERSON, Jon W.

1999 *New Media in the Muslim World: The Emergent Public Sphere.* Bloomington, Indiana University Press.

ELASKARY, Mohamed I. H.

2008 *The Image of Moors in the Writing of Four Elizabethian Dramatists: Peele, Dekker, Heywood and Shakespeare,* PhD tese University of Exter (acesso em 10 fev. 2013:

https://eric.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/48033/ElaskaryM_fm.pdf?sequence=2

FABIAN, Johannes

1983 *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York, Columbia University Press.

FARIA, Rita Gomes

2007 “Marroquinos em Portugal: imigração, religião e comunidade”. In *Lusotopie*, XIV (1): 205-221.

GOODY, Jack

2005 “Os Taliban, Bamiayn e Nós: o Outro Islâmico”. In *Análise Social*, XXXIX (173): 769-780.

GUSS, David M.

2000 “Moros y cristianos y mujeres e indios: Tamunangue y las fronteras de la etnicidad”. In *Revista de Investigaciones Folclóricas*, (15): 9-14.

HAYNES-CLARK, Jennifer Lynn

2010 *American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture*. Tese MA em Antropologia na Portland State University. (acesso online em 10 fev. 2013: <http://gradworks.umi.com/1477134.pdf>)

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence

1983 *The invention of tradition*. Cambridge, Cambridge University Press

KARAYANNI, Stavros Stavrou

2004 *Dancing, Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Ontario, Wilfrid Laurier University Press.

KROM, Maria J.

2009 “Contested Spaces. Meaningful places. Contemporary performances of Place and belonging in Spain and Brazil”. In *Journal of Ethnology and Folkloristics*, 3 (2): 33-46.

MAIRA, Sunaima

2008 “Belly Dancing: Arab-Face, Orientalist Feminist, and US Empire”. In *The American Quarterly*, 60 (2): 317-345.

- MARTÍN, Demetrio E. Brisset
2001 “Fiestas hispanas de moros y cristianos. Historia y significados”. In *Gazeta de Antropología*, 17 (acesso em 10 fev. 2013: <http://hdl.handle.net/10481/7433>).
- MARTINIELLO, Marco *et al.*
2009 “«Créations en migrations» Parcours, déplacements, racinements”. In *Revue européenne des migrations internationales*, 25: 7-11.
- RAPOSO, Paulo
1998 “O Auto da Floripes: cultura popular, etnógrafos, intelectuais e artistas”. In *Etnográfica*, 2 (2): 189-219.
2010 “Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance”. In *Performance. Arte e Antropologia*, Francirosy Ferreira e Regina Polo Muller (eds.), S.Paulo: Editora Hucitec, pp. 19-49.
- REIS, Alice Casanova dos
2008 “O feminino na dança do ventre: uma análise histórica sob uma perspectiva de gênero”. In *Divers@: Revista Eletrônica Interdisciplinar*, 1 (1): 52-67.
- RIBEIRO SANCHES, Manuela
2005 *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa, Cotovia.
- ROYCE, Anya
1987 “The Anthropology of Performance and the Performance of Anthropology”. Guest Editorial (Online). (Acesso em 10 fev. 2013: <http://www.oup.com/us/pdf/cultant/royce.pdf>)
- SAID, Edward W.
2004 (1977) *Orientalismo*. Lisboa, Cotovia.
1994 “Travelling Theory Reconsidered”. In *Reflections on Exile and other Essays*. MA, Harvard University Press
- SAVIGLIANO, Marta E.
1995 *Tango and the Political Economy of Passion*. Boston, Westview Press.
- SCHECHNER, Richard
1985 *Between Theatre and Anthropology*. London and New York, Routledge.

SCHENEIDER, Rebecca

2011 *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London e New York, Routledge

TAUSSIG, Michael

1993 *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York e London, Routledge

YBARRA, Patricia A.

2009 *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. Michigan: University of Michigan Press.

ABSTRACT: The aim of this text is to analyze how the narrative self-portraits and representations of Arab culture protrude in certain performative events: historical re-enactment Christian oriented in the Western world, in particular in Portugal and Spain. These images will be observed also in the creation of spaces and projects dedicated mainly to performances, dance and music with Arab or Oriental focus. We seek to clarify how configuration modes of this *Other world* are made through performative forms of expression that emerge as nostalgic exercises or objectifications of the past of the old Christian Europe. They might be better understood as reperformances. The text is supported in ethnographic research with several performers, in various events of historical re-creation, and in spaces and projects dedicated to arab supposedly traditional performative styles.

KEYWORDS: Performance, Historical Re-enactment, Orientalisms, Colonialisms and Post-Colonialisms; Belly Dance, Music.

Recebido em dezembro de 2012. Aceito em agosto de 2013.