

John MacDonald MacKenzie

O Orientalismo na Arte*

Para muitos, o Orientalismo é essencialmente um termo da história da arte. Nessa roupagem, tem um significado relativamente restrito, relacionado às pinturas de um grupo específico de artistas do século XIX, principalmente franceses, que adotaram o Norte da África e o Oriente Médio como seu tema. Esse uso é geralmente atribuído a Théophile Gautier, que viajou pelo Oriente e escreveu sobre ele, e que era um admirador e crítico de seu trabalho até sua morte em 1872. O “Orientalismo” sofreu um ataque crítico a partir dos anos 1870, à medida que o Impressionismo superou o Realismo, mas tinha uma notável capacidade de sobrevivência: nos anos 1880 e 1890, restabeleceu-se como uma forma artística excepcionalmente popular, sobrevivendo até o entre-guerras. Assim, assim como o Orientalismo cultural e linguístico da Índia do século XVIII, a palavra normalmente soava como positiva. Durante os últimos quinze anos, o período do redescobrimento da pintura orientalista, o termo tem sido às vezes estendido a um número muito grande de artistas que produziram representações do Oriente, incluindo o Sul da Ásia e o Extremo Oriente, entre os séculos XVIII e XX. Mas conotações positivas foram agora misturadas com negativas, pois historiadores da arte radicais têm reavaliado criticamente a obra dos orientalistas à luz do modelo literário de Said.

É considerável o número de artistas caracterizados como “Orientalistas”. Uma obra padrão examina não menos que 148, e isso não é de forma alguma uma coleção exaustiva.¹ A principal galeria em Londres que lida com essas obras (a galeria Mathaf, fundada em 1975) lista 100 artistas cujas pinturas passaram por suas mãos. Além desses exemplos mais bem conhecidos, há muitos amadores, arquitetos e militares (cuja obra, por exemplo, bem representada na coleção Searight, agora hospedada no Victoria and Albert Museum em Londres) assim como imitadores vulgares que aparentemente encontraram um mercado receptivo entre viajantes do século XIX ávidos por comprar souvenirs de suas jornadas.² Entre os artistas mais importantes, alguns eram praticamente especialistas; outros devotaram grande parte de sua obra ao Oriente, enquanto que uns poucos dedicaram-se apenas brevemente a temas orientais. Alguns nunca visitaram o Oriente, outros viajaram extensivamente; uns poucos ficaram períodos mais longos.

* Orientalism: History, Theory and the Arts, cap. 3. Tradução de Youssef Cherem (cherem@unifesp.br).

¹ Lynne Thornton, *The Orientalists: Painter-Travellers, 1828-1908*. Paris, 1983.

² Bryony Llewellyn, *The Orient Observed: Images of the Middle East from the Searight Collection*. Londres, 1989.

Às vezes, os temas orientais eram pintados antes da partida; outras vezes, pinturas e esboços eram feitos no local; mas grandes números eram trabalhados após seu retorno. Como argumentou James Thompson, o Oriente era uma das grandes preocupações da pintura do século XIX, um Oriente que era, por sua vez, “Imaginado, Sentido, Lembrado”.³

Embora os mais conhecidos dos pintores orientalistas tenham sido franceses, havia um grupo considerável de expoentes ingleses de temas orientais, incluindo vários pré-rafaelitas, assim como uma extensa escola escocesa. De fato, a forma também eram popular entre praticantes surgidos na Áustria, Bélgica, Alemanha, Hungria, Irlanda, Itália, Malta, Holanda, Império Otomano, Polônia, Rússia, Espanha, Suíça e os Estados Unidos. É verdade que foi dito que o que unia todos esses pintores era o tema, e não o estilo.⁴ Eles não constituem em nenhum sentido uma “escola”. No entanto, eles requerem uma análise estilística tanto quanto temática, pois muitos dos artistas que tiravam sua inspiração do Oriente eram estimulados tanto técnica quanto visualmente. Além disso, a vida extraordinariamente longa do “Orientalismo” assegurou que passasse por uma variedade de fases, fases estas que podem ser demarcadas por tema, estilo, ideologia e nacionalidade. Além do mais, muitos dos artistas tinham ligação com outras formas de arte (como arquitetura, artesanato, têxteis e fotografia), que, por sua vez, influenciaram-nos e eram influenciadas pela experiência oriental.

Os “orientalistas”, talvez mais que qualquer outro grupo de pintores, estiveram sujeitos aos extremos da admiração e vilificação. O mercado extraordinariamente dinâmico do século XIX estimulava a produção excessiva, que produziu sua inevitável reação no século XX. De fato, alguns artistas ficaram tão fora de moda que as galerias venderam suas propriedades, os preços despencaram, e o paradeiro de muitas pinturas se perdeu. Nos anos 1970 e 1980, uma reavaliação (tanto em termos críticos como de mercado) começou a acontecer. Uma série de exposições, mais notavelmente em Munique em 1972, Londres em 1978 e Rochester, Nova Iorque, em 1982, trouxe-os de volta ao olhar do público. Aspectos distintos do Orientalismo na pintura foram explorados em Londres (Leighton House e Barbican), Brighton, Birmingham, Bristol e em várias galerias do interior da França, um processo que culminou com a Exi-

³ James Thompson, *The East: Imagined, Experienced, Remembered, Orientalist Nineteenth-Century Painting*. Dublin and Liverpool, 1988, p. 18

⁴ Thornton, *Orientalists*, p. 13.

bição da Galeria Rea de 1984 (também na Galeria Nacional de Arte em Washington, DC) e a exibição peculiarmente estimulante na Galeria Nacional da Irlanda em Dublin (também na Galeria de Arte Walker, Liverpool) em 1988. O Orientalismo foi colocado em um contexto cultural e histórico muito mais amplo nas exibições britânicas sobre o Comércio com a China (1986), sobre o domínio britânico na Índia (“Raj”, 1990-1991) e sobre a embaixada do Lorde Macartney na China em 1797 (1993). Outra ampla reavaliação do Orientalismo ocorreu em Preston, Hull e Oldham em 1992. Em 1985, a Coral Petroleum Inc. de Houston, Texas, que havia emprestado dezoito pinturas à exibição de Washington, capitalizou a publicidade vendendo sessenta e uma de suas pinturas orientalistas na Sotheby’s em Nova Iorque. Por volta dessa época, a Galeria Mathaf em Londres havia estabelecido a nova aceitabilidade comercial da arte orientalista, gozando particularmente de um mercado considerável no Oriente Médio. Essa galeria exibia no Centro Islâmico e Londres, e começou a publicar seus catálogos em árabe.

Mas, se parece que os compradores médio-orientais encontram nas pinturas orientalistas imagens aceitáveis de um mundo que eles perderam, nem a reabilitação crítica nem um mercado eufórico ganharam um passe livre. Said se referiu à pintura só de passagem em seu *Orientalismo*, mas seus modos de análise foram aplicados ao cânone Orientalista por Rana Kabbani e especialistas em história da arte, especialmente Linda Nochlin e Marcia Pointon.⁵ Nos últimos dez anos, o vasto campo da pintura orientalista se tornou o cenário de escaramuças entre os historiadores da arte tradicionais, principalmente preocupados com a estética e abordagens positivistas da representação, e radicais influenciados por Said. Em 1983, Linda Nochlin argumentou que a história da arte deveria se re-politizada.⁶ Segundo ela, as pinturas orientalistas deveriam ser analisadas em termos de ideologia imperial e abordagens hegemônicas ao Oriente.

Como a própria Nochlin coloca, a história da arte acha difícil sair do modo comemorativo, e é certamente verdade que vários dos catálogos das exibições e obras padrão sobre o Orientalismo cuidadosamente ignoram a dimensão ideológica. O catálogo de Thompson para a exibição de Dublin encontra a controvérsia cara a cara, fazendo dele o guia mais estimulante entre todas as exibições. Com a exibições de Preston/Hull/Oldham, intitulada (com um uso consciencioso de minúsculas) “um material fino para um sonho”, atingimos o ápice da abordagem Said/Nochlin. Nenhuma outra exibição estendeu tanto o cânone orientalista ou interpretou imagens do século XVIII ao XX contextos tão impiedosamente racistas ou modos tão implacavelmente hegemônicos. Os contribuintes ao catálogo viram o Orientalismo como inexoravelmente enraizados no racismo, retratando fantasias de tudo o que os artistas odiavam e temiam, cri-

ando imagens essencialista de um Oriente que era tanto malvado quanto servil. Seus organizadores buscaram exibir as maneiras como a visão orientalista continua a ser perpetrada nos anúncios modernos e na cultura popular, contrastando com obras de artistas e fotógrafos asiáticos atuais, sobrecarregando-os com a necessidade de enfrentar a apropriação visual da Europa sobre o Oriente Médio.

Assim, para Nochlin e seus seguidores, a pintura oriental é suspeita porque suas mensagens e seus usos a marcam como o produtor, reflexo e ferramenta do imperialismo. As visões do Oriente eram altamente seletivas, criando arquétipos orientais através dos quais a “alterização” dos povos orientais podia ser prontamente identificada. Tirania, crueldade, preguiça, luxúria, atraso técnico, fatalismo lânguido e decadência cultural geral ofereciam uma justificação para o domínio imperial e um programa para seu zelo reformista. A diversidade étnica das pinturas orientais passa uma série de conceitos raciais, particularmente através da justaposição de pessoas de pele negra e mais clara, enquanto que o tratamento das mulheres é o mais claro indicador de atitudes para com as mulheres no século XIX. O “acabamento lustroso” dos realistas de meados do século XIX é um mecanismo ilusionista apresentando imagens ideologicamente carregadas e icônicas como realidade objetiva. O retrato cuidadoso de azulejos reparados, a degradação e o grosseiro estado de conservação das edificações foram usados como indicadores de uma civilização decadente. Outrossim, o cânone orientalista é marcado por suas ausências. Segundo Nochlin, os europeus estão visualmente ausentes, mas psicologicamente presentes porque constituem o onividente e todo-poderoso olhar. Influências ocidentalizantes também estão ausentes, pois que a violência e a expropriação do impulso imperial é encapuzada em uma nostalgia altamente seletiva e essencialmente destrutiva. As imagens orientalistas implicam atemporalidade, a ausência de dinâmica histórica do progresso que representa a superioridade ocidental. No entanto, essa visão idealizada também exclui a miséria, a doença e a marginalidade.⁷ Assim, o Oriente é simbolicamente construído para ser dominado, planejando sua dominação.⁸

Ao perseguir esse raciocínio, Nochlin faz uma seleção instrutiva de pinturas. A *Morte de Sardanápalo*, de Delacroix, torna-se tanto um indicador da monumen-

⁵ Linda Nochlin, *The Imaginary Orient*. *Art in America*, 1983, pp. 118–31, 187–91.

⁶ Nochlin, *Imaginary Orient*, p. 119.

⁷ Nochlin, *Imaginary Orient*, pp 127–9. Essa noção de ausências é verdadeira de muitos outros períodos e formas de arte. Só para ficar com um exemplo, a arte do idílio rural inglês do século XX tentava transmitir a atemporalidade, uma ausência de mudança social, de mecanização, de transportes modernos, e sobretudo da cidade industrial. Os artistas do entreguerras viajavam por aí de carro, mas o carro não aparece nas imagens. Artistas como os irmãos John e Paul Nash e Graham Sutherland eram eles próprios entusiastas da velocidade e do movimento, mas produziram vistas rurais atemporais e pacatas. Até mesmo os posters de ferrovias da época puxavam as mesmas imagens de um campo atemporal, onde arados puxados por cavalos predominavam sobre o trator, já então comum.

⁸ Rana Kabbani, *Europe’s Myths of the Orient: Devise and Rule*. Londres, 1986. O título do livro é um trocadilho com a expressão “divide and rule” (divide e conquista).

tal indiferença à vida humana que se supõe ser característica do Oriente quanto uma indicação das neurosas psico-sexuais do artista em relação a atitudes da época para com as mulheres. O Encantador de Serpentes, de Gérôme, faz uma alusão a um desvio [social ou sexual] misterioso. A Execução Sumária sob os Reis Mouros de Granada reflete a construção ocidental da violência irracional do Oriente. Declarações raciais, bem como sexuais, são feitas através da repetida justaposição de odaliscas de pele clara com escravas negras nas cenas de banho e harém (no Banho Mourisco de Gérôme, por exemplo), enquanto que as mulheres tornam-se novamente personificações abusadas do Oriente em muitos tratamentos do mercado de escravos (o Mercado de Escravos de Gérôme do começo dos anos 1860 é o exemplo principal). Resistentes e colaboradores entre os governantes autóctones são retratados de forma romântica, mas moralista (Moulay Abd-el-Rahman, Sultão do Marrocos, de Delacroix, contrastado com o retrato de Chassériau de Kalif Ali ben Hamet). Assim, o Orientalismo combina a beleza visual com a desaprovação moral.

A conclusão de Nochlin é altamente sugestiva:

“Obras como as de Gérôme, e as de outros orientalistas de sua estirpe, têm valor e são dignas de pesquisa não porque compartilham dos valores estéticos da grande arte em um nível ligeiramente inferior, mas porque, como imagética visual, elas antecipam e predizem as qualidades da cultura de massas incipiente. Como tais, suas estratégias de encobrimento/dissimulação prestam-se admiravelmente às metodologias críticas, às técnicas de desconstrução agora empregadas pelos melhores historiadores do cinema, ou pelos sociólogos da imagética da propaganda ou analistas de propaganda visual, em vez daqueles na história da arte mainstream” (Nochlin, *The Imaginary Orient*, in: *The Politics of Vision*, p. 57).

Essa afirmação contém algumas suposições surpreendentes: que a “grande arte” é, de alguma forma, superior a essas técnicas; que a cultura popular, especialmente o cinema, nunca pode aspirar ao status de grande arte e, finalmente, que toda a arte orientalista existe num plano completamente diferente do que é considerado “história da arte mainstream”.

Nochlin, e outros expoentes do modelo de Said, têm uma coisa em comum: eles escrevem sobre o imperialismo, mas não são historiadores do imperialismo. É verdade que Nochlin salpica aqui e ali um evento histórico, e ocasionalmente uma lei francesa, para dar um ar de realismo espúrio ao seu imperialismo, mas geralmente “imperialismo” é um conceito nebuloso, impressionista até. Na verdade, atitudes imperiais são raramente consistentes: por exemplo, é uma suposição superficial que os colaboradores são sempre retratados (verbal e visualmente) de forma mais positiva que os resistentes. Os britânicos tomavam invariavelmente o ponto de vista oposto, como ilustra claramente a representação dos Zulus. É claro que é o caso, como a série da Editora da Universi-

dade de Manchester se dá o trabalho de indicar, que o imperialismo deve ser visto como um fenômeno intelectual e cultural, tanto quanto econômico, político ou militar, mas isso não é afirmar que pode ser visto de forma imprecisa e homogênea, de alguma forma livre da dinâmica cronológica que é o material do estudo histórico. Não vale pinçar e misturar artistas de diferentes pontos do século XIX e retratá-los como presos em um conjunto de suposições raciais e imperialistas. A durabilidade da obsessão oriental, desde pelo menos o fim do século XVIII até o princípio do século XX, deve levantar dúvidas sobre a possibilidade de sua “desconstrução” ser algo além de altamente complexa, produzindo resultados diferentes em vários períodos, bem como dualidades contrastantes entre artistas e mesmo dentro da obra de um mesmo artista.

Além disso, assim como em toda a cultura popular, o mercado deve ser profundamente compreendido. Os orientalistas tinham uma capacidade notável de responder a condições de mercado. Eles também eram fascinados pelo Oriente, como veremos, mas também refletiam a mudança do patronato aristocrático para o burguês que constitui um aspecto tão importante da arte oitocentista. Muitos deles tinham patronos reais e aristocráticos, mas esses geralmente davam a chancela que ajudava a aumentar as vendas aos burgueses, em vez de garantia real. Também é instrutivo que um mercado importante, e talvez o principal mercado para suas obras, tanto para fins reais quanto burgueses, era a Grã-Bretanha. Vários artistas franceses se mudaram, pelo menos temporariamente, para a Inglaterra. Vários orientalistas, particularmente o grupo vienense, tinha contatos com a Rainha Vitória e, mais particularmente, com seu filho, o Príncipe de Gales. Seguindo a realeza, suas obras eram compradas por *nouveaux riches* industriais e comerciais. Também parece que milionários americanos se tornaram importantes compradores dessas pinturas.⁹

O sucesso de vários desses artistas dependia dos marchands franceses Goupil e Gambart, que dirigiam suas obras para as direções adequadas, e também aumentavam sua fama através do uso judicioso de fotografias e gravuras. As gravuras se tornaram um aspecto significativo da renda de vários artistas, alguns dos quais se encontraram presos no fornecimento de imagens repetitivas, mas vendáveis. É por essa razão que há invariavelmente muitas variações do mesmo tema ou mesmo da mesma imagem. Ocasionalmente, um marchand podia pedir a um artista para atender diretamente ao gosto – por exemplo, o marchand de Fromentin, Beugniet, lhe dissera que cavalos vendiam melhor que camelos, e parece que ele focou nos equinos depois disso. Foi aparentemente essa moda popular pelo Orientalismo que garantiu sua longevidade mesmo após ele ter ficado sob

⁹ Benjamin-Constant, Fromentin e Schreyer usufruíram de boas vendas para americanos, enquanto Charles Gleyre (1818–74) trabalhou para o rico americano John Lowell. A família maltesa Shraz ganhava a vida desenhando vistas da Turquia, Egito, Síria e Palestina para viajantes ricos.

ataque, mas esse gosto mudou, ao mesmo tempo em que se desenvolviam as atitudes e as técnicas dos artistas.

Alguns artistas orientalistas instalaram estúdios no Oriente, no Cairo, por exemplo, e vendiam retratos, cenas de rua e estudos topográficos (frequentemente com monumentos) como souvenirs para viajantes. Outros pintavam a realeza local e dignatários e às vezes vendiam seus produtos a seus modelos. No final do século, tendências ocidentalizantes levaram o Império Otomano a tentar criar sua própria escola de arte no estilo ocidental, incluindo seu próprio “orientalismo”, do qual Hamdy Bey talvez tenha sido o mais célebre expoente. Ademais, alguns dos orientalistas eram ilustradores de livros cuja obra alcançava um público muito mais amplo através das gravuras. Com impressões mais baratas no final do século XIX, essas obras eram mais amplamente disponíveis que os caríssimos livros ilustrados produzidos na primeira metade do século. Imagens orientalistas também acharam seu caminho até revistas populares, propaganda e finalmente ao cinema. Assim, o mercado era tanto social quanto geograficamente diversificado, embora a receptividade de certas classes na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos fosse claramente significativa.

O que buscavam esses consumidores? Para responder a essa pergunta, temos que relacionar o orientalismo a tendências históricas e culturais mais amplas. O orientalismo pode ser dividido em cinco fases principais. A primeira consiste em imagens imaginadas de orientais criadas no século XVIII por aqueles que raramente viram um na vida, quando muito. São bons exemplos a *Procissão Através do Hipódromo*, de William Hogarth; o retrato de Wood e Dawkins descobrindo Palmira, de Gavin Hamilton, e as ilustrações para *Rasselas*, de Johnson, e *Vathek* de Beckford. A segunda fase divide-se em dois ramos, a tradição do “realismo” topográfico e arqueológico simbolizada por Dominique Vivant Denon (1747–1825) e David Roberts (1796–1864) e o romantismo energético e vibrante de Alexandre-Gabriel Decamps e Eugène Delacroix (1798–1863), mais preocupados com o poder atmosférico que com a exatidão. A terceira é caracterizada pelo realismo, minúcia e alegada precisão etnográfica de Horace Vernet (1789–1863), que fez a transição de um romantismo exuberante para o realismo detalhado nos anos 1830, Eugène Fromentin (1820–1876), Jean-Léon Gérôme (1824–1904) e os discípulos e seguidores deste último, juntamente com John Frederick Lewis (1805–1876) no lado britânico. Na quarta fase, desenvolvendo-se nas últimas décadas do século XIX, encontramos alguma reação ao impressionismo (tanto em termos negativos quanto positivos), mas também encontramos novas preocupações temáticas. O Oriente se torna menos glamurizado mais variado, com uma gama maior de temas e modos, frequentemente mais reflexivo, de alguma forma mais preocupado com o entendimento mútuo. Arthur Melville (1855–1904) é um bom exemplar desse período. Além disso, artefatos orientais se tornam menos decoração de cenário e começam a influenciar eles próprios o artesanato e o design ocidental. Alguns dos pintores desse pe-



Figura 1: David Roberts (1796–1864), *O Portal do Grande Templo em Baalbeck*, 1843. Roberts foi acusado de denegrir a sociedade médio-oriental da época ao mesmo tempo em que glorificava ruínas. No entanto, suas figuras são pintadas com a mesma simpatia e pretendem demonstrar a enorme grandiosidade dos restos antigos.

ríodo – Frank Brangwyn (1867–1956) é um exemplo excelente – tem uma preocupação real com a redescoberta dos valores da produção artesanal e o heroico trabalho individual na reação ao sistema industrial. A quinta fase é mais técnica que temática. Os pintores começam a ser especificamente influenciados pela arte oriental, particularmente do Extremo Oriente, enquanto que a vanguarda (artistas como Kandinsky, Matisse e Klee) encontram inspiração abstrata na intrincada geometria da arte islâmica.

Se essas fases são comparadas com a experiência imperial, encontramos um contraponto curioso. Pode ser verdade que o orientalismo francês foi inspirado primeiro pela expedição egípcia de Napoleão Bonaparte de 1798, o exército de *savants* que levou com ele, a criação do *Institut* e a publicação da grande oficial *Description de l’Égypte* precedida pela *Voyage* mais pessoal de Denon e, em segundo lugar pela invasão da Argélia nos derradeiros dias dos Bourbon em 1830.¹⁰ Os franceses continuaram a expandir e posar na Argélia nos dias de Louis Philippe e Napoleão III, mas seu próximo ato de engran-

¹⁰ Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*, Paris, 1802; *Description de l’Égypte*, Paris, 1809.

decimento territorial veio com a anexação da Tunísia em 1881. Os britânicos, por outro lado, careciam de grandes aquisições formais até sua invasão do Egito em 1882, empreendida por uma administração liberal que, embora ansiosa por retirar-se, encontrou-se presa. Ademais, os próprios egípcios haviam tentado expandir sua presença imperial no Sudão, no Mar Vermelho e mesmo na costa leste africana. O impulso europeu definitivo no Norte da África só viria nos anos imediatamente precedentes à Primeira Guerra Mundial, com a aquisição francesa do Marrocos, italiana da Líbia e, em 1914, a declaração do protetorado britânico no Egito. O Império Otomano, tão frequentemente retratado como o homem doente, de fato expandiu seu poder na Síria e no Levante, na Palestina e na Arábia no fim do século XIX, e os britânicos e franceses só adquiriram autoridade lá através dos mandatos atribuídos em 1919.

Pode ser que, durante esse período, seguindo a vitória dramática de Napoleão sobre os mamelucos, os europeus estivessem confiantes de sua superioridade técnica e cultural, que poderiam ser tão prontamente transformadas em domínio econômico e militar. Mas, embora os franceses tenham-se embrenhado em uma aventura imperial em áreas limitadas do Norte da África, frequentemente para tirar atenção da instabilidade doméstica, os britânicos continuaram incertos seja sobre a necessidade, seja sobre a eficácia de estabelecer controle direto. Domínio de posições estratégicas como Gibraltar, Malta e, a partir de 1878, do Chipre, pareciam ser meios perfeitamente adequados de controlar rotas comerciais. Sua política no decorrer do século foi a proteção do Império Otomano contra os desígnios predatórios de rivais – em outras palavras, a balança de poder. Mesmo no caso do Egito, onde a abertura do Canal de Suez inevitavelmente aumentou suas preocupações, eles teriam preferido manter um tipo de supervisão indireta internacional. Responsabilidades imperiais em outros locais, particularmente na Índia, mantinha os britânicos ocupados.

Imediatamente surgem dois pontos interessantes dessa cronologia. O primeiro é a distinção entre o orientalismo britânico e o francês. Os britânicos nunca desfrutaram dos gestos grandiosos de Delacroix e outros artistas franceses. Exceto por umas poucas telas grandiosas de John Martin (que nunca visitou o Oriente) e David Roberts, sua abordagem era geralmente mais pragmática e discreta. Segundo, as pinturas que transmitem os gestos mais fortes de uma ideologia imperial precedem a imposição de governo direto no Norte da África e no Oriente Médio, com a única exceção dos franceses na Argélia. O ponto alto do “novo imperialismo” no período entre 1890 e 1914 coincide com o deslocamento da pintura orientalista para técnicas mais radicais, não tão associadas à ideologia imperial quanto com o novo anti-industrialismo baseado no artesanato das artes ocidentais. Assim, há pouca evidência de uma coerência necessária entre a imposição de governo imperial direto e as artes visuais. Há muito pouca evidência que os compradores de pinturas orientalistas as comprassem como emblemas de poder imperial, como ilustrações de uma

marcha da ocidentalização e do progresso técnico, ou como imagens de uma destruição cultural condigna e desaparecimento.

Ademais, o orientalismo do Oriente Médio e do Norte da África parece ser radicalmente distinto das outras artes imperiais do período. É difícil fugir da conclusão que o cânone orientalista era influenciado mais pela proximidade do Oriente Médio islâmico, suas associações antigas, bíblicas e clássicas, e pelo crescente potencial turístico da região mediterrânica, que por governo imperial direto. De fato, ao considerarmos outras artes imperiais, fica aparente que o orientalismo celebra a proximidade cultural, o paralelismo histórico e a familiaridade religiosa em vez da verdadeira “alteridade”. É certamente por essa razão que vários artistas inicialmente buscaram o Oriente na Europa. David Roberts e J. F. Lewis, Georges Clairin (1843–1919) e Henri Regnault (1843–1871), entre outros, visitaram Granada e retrataram a arquitetura e a cultura da Espanha Mourisca antes de se aventurarem em terras mais distantes.

Embora haja copiosas representações de possessões imperiais britânicas ao redor do mundo, como as da Austrália e do Pacífico, a Índia, e mesmo a África do Sul talvez sejam mais conhecidas, nenhuma dessas áreas tem uma tradição de pintura associada a ela, do tipo “orientalista”. Alguns orientalistas do final do século XIX foram à Índia (Lear, Horsley, Swoboda, Tornai, Menpes) e um (Talbot-Kelly) a Burma, mas a maioria dos artistas das possessões imperiais periféricas eram (em termos de história da arte) figuras menores, e muitos deles eram amadores. A maioria das figuras bem conhecidas do século XVIII e XIX associadas com a Índia, o Pacífico e a África eram artistas topográficos, arquitetônicos ou taxonômicos, sem qualquer pretensão à alta arte do Salon. Eles devem ser posicionados seja na tradição científica de explorações oceânicas do Iluminismo, seja na extensão da tradição de aquarelas pitorescas, gravura e litografia à Ásia e ao Pacífico. Como argumentou Bernard Smith, eles trabalhavam numa tradição de desenho científico, ilustrando fenômenos naturais (incluindo condições atmosféricas) de todo tipo. Considerações práticas, como a necessidade de produzir perfis precisos da costa, eram uma influência vital na arte de alguns deles, mas eles também buscaram paisagens características ou típicas para ilustrar as variedades geográficas do globo. Sua obra veio a ser altamente valorizada em tempos recentes, mas nenhum deles gozou da fama, dos marchands poderosos e ricos patronos dos orientalistas, e poucos deles foram pendurados na Royal Academy, no Salon parisiense, em grandes exposições ou galerias, como tantos dos orientalistas foram. Sua obra se tornou familiar através de livros ilustrados.

Esses artistas de terras mais longínquas também se entregavam às taxonomias humanas. Em seus retratos dos nativos das Ilhas do Sul, dos indianos, aborígenes australianos, maoris e africanos, eles foram da nobre selvageria arcádica do século XVIII a uma imagética mais decididamente racial no XIX. De fato, como as hierarquias raciais eram distinguidas no decorrer do século

XIX, os povos semíticos eram considerados como estando em um plano distintamente superior ao de muitos outros povos, incluindo outros orientais. Esse tipo de hierarquia é aparente mesmo na literatura popular e nos livros didáticos.¹¹ Além disso, se, como parece ser o caso, as representações orientalistas dos árabes ficam mais simpáticas no fim do século XIX e começo do XX, isso não combina bem nem com o caráter mais pronunciado do pensamento racial do período nem com o fato de que o controle imperial direto acabara de ser estabelecido na região.

Isso não implica que nos artistas fossem de alguma forma observadores neutros. Eles nunca são. Não existe o olhar inocente ou a lente objetiva. Vários artistas eram membros de expedições diplomáticas, científicas e militares. Alguns exaltavam as virtudes do governo francês no Norte da África e compraram propriedades lá para lucrar eles mesmos com isso. Pelo menos um (Vernet) referiu ao Norte da África como uma potencial mina de ouro para os franceses.¹² Muitos deles participaram no ato imperial por excelência, a aquisição de espólios, antiguidades de todo tipo, o assalto a túmulos e edifícios, às vezes pagos, invariavelmente não. Os azulejos de Lord Leighton e as inscrições em seu Arab Hall em sua casa em Holland Park, Londres, foram, afinal de contas, adquiridos assim.¹³ Assim, como colocou Nochlin, alguns artistas distinguem entre a beleza visual e a qualidade moral. A superioridade moral do Ocidente, capaz de preservar enquanto o Oriente destruí, justificava essa pilhagem.

No entanto, Nochlin vai além e sugere que havia uma forma mais sutil de destruição. O pitoresco deriva sua fascinação de sua aparente transiência.¹⁴ Para o espectador, o poder pitoresco é aumentado por causa da implicação da fatalidade ou ruína [because of its implied doom]. A sugestão parece ser que os artistas, ao buscar o pitoresco, eram agentes de sua destruição. Formas diretas de pilhagem não podem ser desmentidas, e não cabe aqui mergulhar em argumentos sobre a preservação, o caráter da lisonja cultural, a extensão do conhecimento, a representação de uma cultura para outra, e assim por diante. Mas dizer que os artistas estavam implicados no retrocesso dos costumes e culturas face a grandes processos mundiais só porque os retratavam é ir muito longe. Quando Delacroix escreveu em seu diário que “economistas e saint-simonianos teriam muito para criticar aqui a respeito dos direitos do homem perante a lei, mas a beleza aqui é abundante”; “Este é um lugar totalmente feito para pintores”, ele certamente estava insinuando que os artistas têm critérios diferentes de economistas e saint-simonianos.

Em todo caso, alguma forma de destruição é inevitável concomitantemente a qualquer atividade acadêmica

ou artística. A arqueologia é um ato consciente de destruição com o intuito de compreender e preservar; a coleção de tradições orais e evidência oral também é destrutiva, uma vez que forma padrões e cria ênfases que no fim das contas destroem a fonte pura do testemunho. Cada nova fase em qualquer arte é um ato de destruição, já que destrói uma área de inocência, criando uma rota adiante que torna outras redundantes ou inadmissíveis. A criação sempre foi o reservo da destruição, particularmente óbvia e comovente para o arquiteto ou o paisagista. Sugerir que o artista não deveria retratar forças culturais que estão retrocedendo, costumes ou classes em vias de desaparecimento, é um conselho de deses- pero.

De fato, o entusiasmo selvagem e as respostas às vezes delirantes de artistas ao Norte da África e ao Oriente Médio deveriam certamente ser aceitas como genuínas e sinceras. W. J. Müller (1812–45), que descreveu a si mesmo como metade árabe, deleitava-se nos bazares e cenas de rua do Cairo, que via como figuras de Rembrandt. Richard Dadd profeticamente descreveu a animação das cenas médio-orientais como sendo bastantes para deixar alguém desatinado. Dehodencq, de forma semelhante, achou que o Marrocos o deixava desvairado enquanto que Wilkie e uma série de outros artistas foram reduzidos a devaneios extáticos por Constantinopla. Gérôme fez nada menos que sete visitas ao Egito entre 1857 e 1880, descrevendo líricamente tudo o que viu. É claro que os orientalistas não poderiam escapar do envolvimento nas forças intelectuais, econômicas, sociais e políticas da época, seja por respostas positivas ou negativas. Nenhuma geração pode. Com respeito a isso, não há nada de único no imperialismo. Mas, apesar de contatos comerciais e políticos em desenvolvimento, mudanças técnicas e balanças de poder relativas tornarem o Oriente mais acessível, não era somente ou especificamente o domínio imperial que atraía os artistas para lá. Como vimos, não havia uma enxurrada de artistas para outros territórios controlados mais diretamente. Artistas europeus afluíam ao Norte da África e ao Oriente Médio porque a Europa parecia oferecer pouco mais para explorar, porque essas novas regiões eram relativamente próximas, porque elas representavam uma extraordinária gama de culturas antigas, as origens de várias religiões mundiais, inclusive sua própria, e dramáticas características topográficas, arquitetônicas e culturais. Algo da mesma animação pela descoberta e sensação de familiaridade deslocada deve ter impellido os compradores de suas obras.

Além disso, se o orientalismo está ligado a toda a gama de formas artísticas, uma outra “desconstrução” se apresenta. A essência do romantismo jaz em imagens violentas e turbulentas. O elemento central do “sublime” foi definido como envolvendo um frisson de medo. A natureza, assim como o gênio e a psique individual humana, era selvagem e potencialmente incontrolável. Daí a fascinação com erupções vulcânicas, tempestades, desastres, massacres, os animais mais selvagens, com ruínas, assassinato e romances góticos. As imagens em tur-

¹¹ John M. MacKenzie, *Propaganda and Empire*, Manchester, 1984, pp. 184–85.

¹² Thornton, *Orientalists*, p. 46. Vernet era um artista que de fato mostrou a violência dos europeus sobre os norte-africanos. Ver, por exemplo, sua *Batalha de Somah*.

¹³ Livro-guia para Leighton House, Holland Park, Londres.

¹⁴ Nochlin, *Imaginary Orient*, p. 127.

bilhão, energéticas e às vezes violentas de Delacroix na verdade nos dizem muito mais sobre o romantismo que sobre a “construção” do Oriente. O Oriente, e mais particularmente o mundo antigo, acabou sendo aquele local conveniente para a imagética violenta.

A violência dos animais ajuda a entender esse ponto. O poder destrutivo e a ferocidade do leão era uma fonte de grande fascinação para os artistas de animais. No entanto, a crueldade de sua corpulência massiva, presas à morta e garras de forma alguma diminuía sua grandiosidade heróica, símbolo por excelência do poder humano. O cavalo, por outro lado, sempre indicou refinamento e sensibilidade, raça, graça e velocidade, ligado a um caráter levemente imprevisível: uma força elemental amansada por humanos, mas permanecendo sempre no limite, nunca totalmente seguro de seu status doméstico. A justaposição do leão e do cavalo, portanto, combinou duas imagens parcialmente contrastantes: um quase sobrenaturalmente selvagem, o outro, não exatamente domado. Rubens as juntou. Stubbs retratava animais de forma clinicamente taxonômica, mas ele também produziu imagens românticas aterrorizante, incluindo sua pintura de um leão no lombo de um cavalo. Os orientalistas tomaram o tema, e leões e cavalos abundam em suas pinturas. Mas o “Oriente” era em grande medida incidental, um mero pano de fundo teatral a uma imagética violenta estabelecida.

Tais pinturas são marcadamente ambivalentes. O leão é aterrorizantemente violento, apesar de admirável em sua verdade muscular de sua própria natureza, sua vontade de sobreviver. A arte do século XIX é cheia dessa violência: as figuras de conflito animal refletem e justificam a violência humana, tanto em relação à natureza, através das onipresentes cenas de caça, quanto em relação a outros humanos na guerra. Tais obras eram comuns entre artistas, como Sir Edwin Landseer, que raramente colocaram o pé no Oriente. Na verdade, ao olhar para uma pintura orientalista, não precisamos de uma teoria da “alteridade”, mas uma teoria de referências cruzadas culturais. Os artistas europeus projetavam no Oriente não somente as fantasias e medos do Ocidente, mas também as aspirações, valores renovados e liberdades almeçadas. Paradoxalmente, eles frequentemente buscavam retratar não somente o notavelmente diferente, como também o estranhamente familiar.

Aos críticos do orientalismo isso deve soar como uma alegação fantástica. No entanto, as pinturas estão cheias das obsessões européias da época. Mark Girouard relatou habilmente a recreação do código cavaleiresco na Grã-Bretanha, através dos romances de Sir Walter Scott, o banquete no Westminster Hall de 1821, o Torneio Eglinton de 1839 e uma variedade de outras manifestações. O cânone oriental está abarrotado de cavalaria, uma desfile infindável de hipismo, de cavaleiros árabes portando seus longos mosquetes como lanças, às vezes descansando, às vezes jogando-se pelo deserto contra um inimigo invisível, ocasionalmente em um único conflito montado, como em um torneio. Volta e meia os ecos não são só sarracênicos (é claro que o interesse re-



Figura 2: Jean-Léon Gérôme, Arnaut do Cairo. 1867. 25,5 x 20 cm. Col. part.



Figura 3: Horace Vernet (1789–1863), A Caça ao Leão, 1836. Uma clássica contraposição de homens, cavalos e leões.

novado nas Cruzadas teve um papel significativo nisso), mas cavaleirescos. Afinal de contas, “chevalier arabe” é um título comum de pinturas francesas. É justamente esse conteúdo cavaleiresco que encontramos no porte todo emproado do Arnaut do Cairo de Gérôme ou sua Rosa, que recria completamente uma imagem medieval (mulher na sacada, “cavaleiro” em um fino ganhão abaixo) em um ambiente árabe.

Cenas de caça também evocavam a cavalaria: Fromentin e outros frequentemente pintavam falcoeiros numa época em que a falcoaria estava voltando a ser popular na Europa. Entendia-se que os normandos da Sicília haviam pegado a prática dos árabes, fazendo dela a ocupa-



Figura 4: George Washington (Francês, 1827–1910), O porta-estandarte. 32.4 x 24.1 cm. Col. part. Uma imagem cavaleiresca, descobrindo um eco medieval em terras árabes da época. Muitos artistas orientalistas revelaram esse deleite na representação de cavalos, selas antigas e hábeis cavaleiros finamente vestidos em brilhantes paisagens.

ção da corte por excelência. Mas os árabes desfrutavam de todas as formas de caça e tiro, fazendo com que imagens de suas caças se tornassem muito mais aceitáveis quando estavam se tornando o passa-tempo favorito da realeza, da aristocracia e dos *nouveaux riches* europeus. Não surpreende descobrir que muitos dos pintores orientalistas eram, eles próprios, caçadores fervorosos. O hipismo era indissociavelmente atrelado a esse propósito e, como indicam incansavelmente os orientalistas, os árabes eram supremos cavaleiros. Tais imagens sustentavam a mentalidade anacrônica da cavalaria na Europa, que iria sobreviver até o século XX.

Mas o cavalo árabe significava algo mais que isso. Desde quando foi introduzido pela primeira vez no século XVIII, contribuiu com uma linhagem vital para a raça inglesa. A corrida de cavalos era um aspecto central do lazer britânico, um vínculo entre as classes, como procura mostrar o Derby Day de Frith. Na segunda metade do século XIX, foram empreendidos esforços extenuantes para renovar a linhagem árabe com novos puros-sangues oriental. O casal que foi celebrado entre os principais arabistas do fim do século XIX, Wilfrid Scawen Blunt e Lady Anne Blunt (neta de Lord Byron), estabeleceu uma criação de cavalos “árabes” no Crabbet Park, que era a mais fina da época. Eles es-

quadrinharam o Oriente Médio por novos exemplares. Finos puros-sangues eram sinônimos de “criação”, incluindo uma certa dose de “procriação consanguínea” controlada e benéfica. Os mais admiráveis árabes humanos eram vistos como refletindo tal “criação”, particularmente na medida que praticavam costumes de casamento que enfatizavam o parentesco, assim como entre a aristocracia britânica. Assim, o nobre e temperamental, mas veloz e corajoso cavalo era ele próprio um símbolo da “criação” humana. O nobre chefe árabe, montado em seu cavalo igualmente nobre, era um paradigma para os compradores de sua imagem orientalista. Para os proprietários dessas pinturas, essas imagens não celebravam tanto um mundo fadado à ruína, dominado para ser destruído, mas um mundo que eles almejavam reconquistar.

Não pode haver dúvida que as representações de cavaleiros e da caça tinham o propósito de ser uma declaração sobre a masculinidade. O ativo, poderoso e dominante varão ocidental imaginava ter encontrado um modelo no Oriente. Não é de espantar, portanto, que salas para fumantes, salões de bilhar, clubes e cantinas eram frequentemente dotadas de uma atmosfera oriental através do design, da decoração ou dos acessórios. A análise de Rana Kabbani da sexualidade das pinturas orientalistas é reveladora, mas é grotesca sua sugestão que os homens orientais eram “quase sempre retratados como figuras predatórias” e que eram “majoritariamente retratados como feios ou nojentos”.¹⁵ Pelo contrário, eles eram frequentemente retratados (como em incontáveis pinturas de Gérôme e outros) como um ideal masculino. De forma semelhante, a alegação de Nochlin e outros que os negros são quase sempre feios na pintura orientalista também é difícil de sustentar. Há um esplendor belo e muscular no Guarda Núbio de Ludwig Deutsch (1855–1935), um orgulho altivo no Norte-Africano em Traje de Viagem de William Collins (1862–1951), uma deslumbrante elegância na pele e nas características finamente pintadas no Bashi-Bazouk Negro de Gérôme, e uma beleza cativante idealizada na Garota Núbia Pé na Primeira Catarata do Nilo, de Prisse d’Avennes (1807–1879).

Sem dúvida, essas pinturas parecem celebrar a separação das esferas masculina e feminina no mundo árabe, e colocam esse ideal para ser imitado. Entretanto, Joana de Groot tem uma reinterpretação estimulante das representações do gênero e da feminização do Oriente tanto nos textos quanto nas imagens do século XIX. Ela corretamente duvida do conceito binário do Outro nessas representações, reinterpretando os espectadores (ou voyeurs?) masculinos como buscando explorar e lidar com suas próprias identidades. Assim, a feminização do Oriente refletem uma atração necessária e uma ligação íntima com as necessidades dos homens europeus. Através do Oriente, os homens estavam redescobrendo e renegociando sua capacidade de lidar com a emoção, a expressão pessoal e a intimidade, tão frequentemente re-

¹⁵ Kabbani, p. 79; Nochlin, p. 126.



Figura 5: Jean-Léon Gérôme, Bashi-Bazouk. 1868–69. 80.6 x 66 cm. MET.

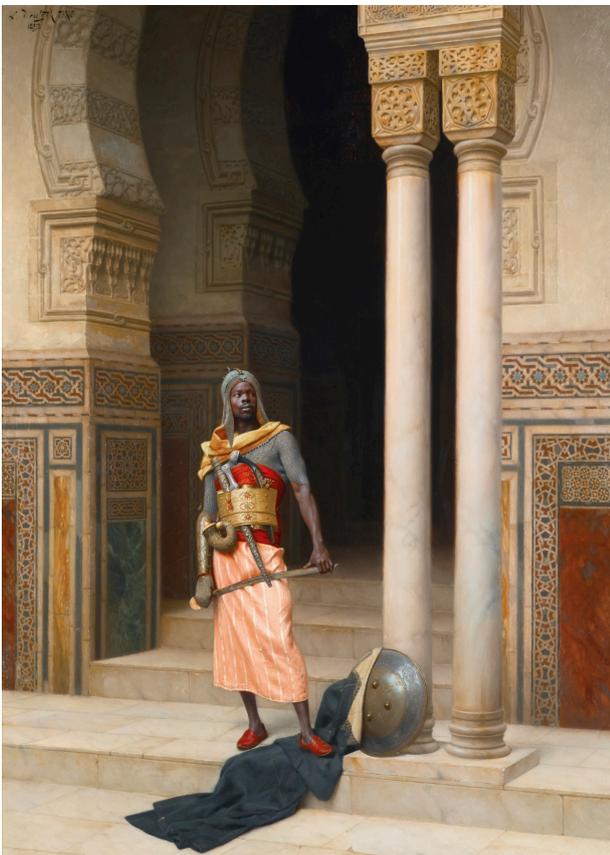


Figura 6: Ludwig Deutsch, Palace Guard, 1893.

primidas no contexto europeu. Entretanto, pode também ser o caso, como sugeri, que através das imagens de cavalaria os pintores estavam tentando recriar as relações de gênero e sexuais ritualizadas e curiosamente ambivalentes da Idade Média.

A redescoberta da cavalaria medieval e os aspectos sociais e rituais da caça refletiam o extraordinário ecleticismo cultural do século XIX. Se as pinturas orientalistas são atemporais, é porque a atemporalidade era precisamente a qualidade buscada e encontrada no Oriente. Aqui havia uma oportunidade para a pintura histórica em um contexto moderno, e a pintura histórica havia sido vista, obviamente, como a maior realização da arte. Delacroix pensava que os argelinos tinham a graça clássica dos antigos romanos; outros artistas viam os povos do Oriente Médio como se tivessem saído diretamente das páginas da Bíblia; enquanto outros, novamente, encontravam uma inspiração essencialmente medieval. É verdade que alguns, como David Roberts, buscavam moralizar sobre o passado e o presente, a grandiosidade antiga e a decadência moderna, mas muitos olhavam para as continuidades, vendo imagens de um passado mais puro em que a cultura europeia tentava iitar, um passado quase feudal de relacionamentos pessoais, lealdade, hospitalidade, proteção às mulheres (pelo menos no contexto do harém) e um acerto de contas através de uma rápida e limpa vendeta.

Em outras palavras, a fascinação do Oriente encontra-se na maneira como ela proporcionou uma reação atávica ao industrialismo moderno, com sua miséria urbana, insalubridade moral e física, desmoralização em massa, descontentamento social e a transferência de lealdades do indivíduo para a organização do trabalho com seu potencial politicamente explosivo. Ademais, como mostrou Martin Wiener, os industrialistas britânicos e os novos ricos comerciais lutavam pela gentrificação. Embora alguns aspectos dessa interpretação sejam controversos, sem dúvida a riqueza industrial foi rapidamente traduzida em propriedades rurais, afazeres curais e refúgio em relações sociais rurais. Parece que estas são justamente as pessoas que constituíam um mercado pronto para as pinturas orientais. Embora as reações ao Oriente Médio fossem complexas e frequentemente contraditórias, a admiração pela vida do camponês ou no deserto e a consequente rejeição do urbano se tornou cada vez mais a norma. Blunt obviamente viu uma oportunidade para recriar relações personalizadas e feudais como uma de suas atrações em sua propriedade fora do Cairo. Ele também cada vez mais exaltava as virtudes dos camponeses [fellahin].

Se a atemporalidade era uma atração para uma era que estava passando por mudanças rápidas e atormentadoras, a limpeza também estava. O ponto central sobre o deserto é que ele era considerado moralmente e espiritualmente limpo. Bem distante dos ecos bíblicos de refúgio para renovação espiritual, a restauração de coragem e propósito, o deserto representava uma grande força purificadora. Tinha o poder de cobrir civilizações pas-

sadas, assim como tinha enterrado ou quase enterrado tantos monumentos egípcios. Ele era desprovido do fedor putrefacente da civilização industrial: seus abutres limpavam as carcaças, e suas areias, varridas pelos ventos quentes do deserto, cobriam-no em um ato constante de renovação, criando formas novas e fantásticas. Suas relações pessoais eram similarmente rapidamente renováveis, refletindo antigos valores, desprovido do decadente descontentamento social e da infundável litigiosidade do Ocidente. Seus povos eram prontamente ofendidos e a vingança vinha rápido, impedindo rapidamente um conflito mais amplo. Independentemente da realidade diferente, a iconografia do deserto era, a despeito dos críticos dos orientalistas, idealista, em vez de decadente. Exigir miséria é errar o alvo completamente.

Muitos dos artistas orientalistas buscavam o deserto e seus povos. J. F. Lewis e Frederick Goodall (1822–1904) achavam que o Cairo era muito urbano e escapavam para o deserto sempre que podiam. Goodall, Adolf Schreyer (1828–99) e Gustave Guillaumet, entre outros, eram fascinados pelos beduínos. Todo um grupo de artistas franceses, incluindo Théodore Chassériau (1819–56), Eugène Girardet (1853–1907) e Paul Lazergeres (1845–1902) achavam que as cidades e o litoral do norte da África demasiadamente afrancesados, e ficavam ansiosos para se dirigir aos poços culturais mais puros do sul. Eles foram seguidos no século XX por Wyndham Lewis. A maioria, sendo culturalmente conservadores, viam com desfavor a invasão da civilização ocidental. À medida em que o século chegava ao seu fim e o poder imperial se intensificava, alguns artistas, como Leopold Carl Müller (1834–92), Gustav Bauernfeind (1848–1904), Maurice Bompard (1857–1936), Étienne Binet (1861–1929), Franz Kosler (1864–1905) e outros de fato retrataram a miséria, mendigos, o interior rude das casas dos camponeses e as fisionomias que mostravam a dura realidade da vida no deserto, sua fome, doença e a incessante labuta. Além disso, o cânone orientalista na verdade inclui imagens de turistas ocidentais, soldados franceses e cenas de batalha.

Duas outras áreas da vida médio-oriental eram invariavelmente tratadas com respeito genuíno. Uma era a religião, a outra, a preocupação relacionada a ela, de ensino e educação dos jovens. Para muitos artistas, as visões do Oriente forneciam um caminho direto para o mundo da Bíblia, e reiteradamente dava-se às cenas referenciais bíblicas. F. Goodall alegava ver a Sagrada Família em cada vila árabe. Outros tinham um respeito genuíno pelo Islã. J. F. Lewis, J.-L. Gérôme e muitos outros artistas ficavam impressionados pela maneira como a religião entrava no tecido da vida quotidiana. Como colocado por Paul Lenoir, aqui estava a “verdadeira fé religiosa”, uma lição ao Ocidente em constância e simplicidade religiosa. De fato, longe de destacar a decadência arquitetônica e a barbaridade religiosa, como sugeriram os críticos do orientalismo, Gérôme na verdade “restaurou” construções que se sabia que estavam desmoronando e conscientemente excluiu elementos que poderiam ser vistos como supersticiosos ou bárbaros,

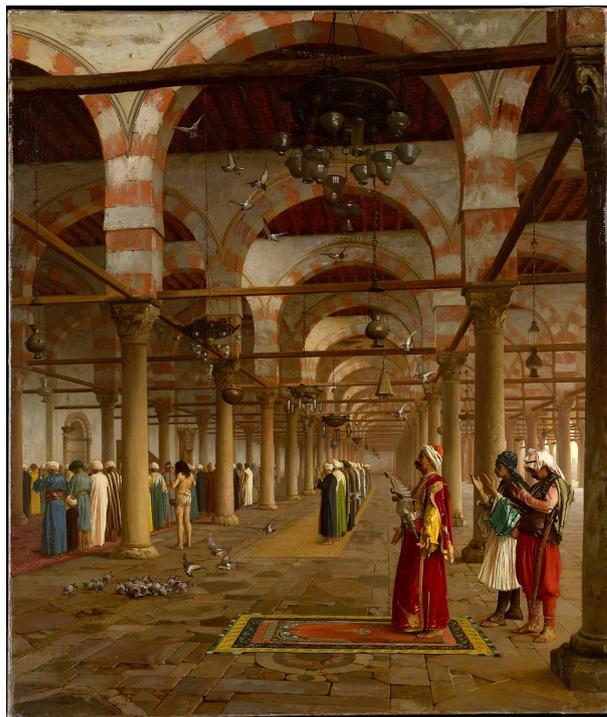


Figura 7: Jean-Léon Gérôme, Oração na Mesquita de Amr, 1871. 88.9 x 74.9 cm. MET. A mesquita havia caído em desuso na época.

como em sua Oração na Mesquita de Amr, de 1871. A obra de incontáveis artistas abunda com cenas de religiosidade e de muezins chamando os fiéis à oração, imagens que possibilitavam composições satisfatoriamente arquitetônicas combinadas com uma mensagem religiosa que parece ser mais obviamente positiva que negativa. Embora os críticos do orientalismo tenham professado eles mesmos ter visto mensagens de langor e preguiça nas imagens de escribas escrevendo cartas e garotos estudando em escolas alcorânicas, tais pinturas podem igualmente ser lidas como mostrando respeito pelo conhecimento e a alfabetização permeados de crença religiosa.

Quando os artistas voltavam sua atenção de Deus para Mammon, da religião e do deserto para o mercado, eles mostravam sua fascinação com os padrões, cores e texturas dos materiais do artesanato oriental. Os tapetes estão em toda parte, refletindo uma paixão europeia desde o século XVI. Esses retângulos de padrões surpreendentes e cores sutis apresentavam um desafio artístico considerável, mas também davam a oportunidade para declarações humanas. As pessoas barganham por elas, admiram, consertam e sentam-se neles. Houve, de fato, uma grande exibição de tapetes orientais em Viena em 1891, e os artistas os avaliavam altamente. Tecidos, seda, algodão e enchimento de lã são cuidadosamente distinguidos, sua capacidade para pegar tinturas e exibir diferentes cores é examinada e talvez exagerada. O caráter e a propensão a refletir a luz de diferentes metais, nas mãos dos artesãos, constituem outro desafio, sendo sua recompensa as variadas e satisfatórias formas de potes

e jarros, armas de fogo e utensílios de fumo. Azulejos e treliças de madeira, mashrabiyyah, etc., são afetuosamente representados, não somente porque apresentam problemas técnicos de padrão, textura e luz, mas também porque representavam adornos arquitetônicos que poderiam ser, e estavam sendo adotados no Ocidente.

Em sua fascinação com o artesanato, os orientalistas respondem, sem saber, os críticos modernos. Eles não retratam a superioridade dos itens produzidos industrialmente. Eles não fazem julgamentos morais sobre o atraso da produção artesanal. Pelo contrário, alguns deles estavam ativamente envolvidos no movimento associado a William Morris para recriar na Grã-Bretanha uma alternativa artesanal à percebida falta de alma do produto industrial, e vieram carregados de artesanato oriental de volta para casa. Assim como a cavalaria, a caça, o cavalo e as relações sociais, o Oriente havia preservado formas mais antigas para renovar a inspiração ocidental. Os utensílios do café, tão amados por W. J. Müller e outros, o trabalho em cobre e entalhes em madeira, todos ofereciam um retorno aos valores do artesanato. Tal retorno foi celebrado nas exposições Colonial e Indiana de 1886, quando artesãos foram trazidos da Índia. Rudolf Swoboda reparou retratos de muitos deles, velhos e novos, homens e mulheres, e agora eles adornam o corredor do Durbar Hall da casa de Osborne da Rainha Vitória.

Muitas das pinturas orientalistas eram exibidas nas mostras e exposições internacionais tão características do século XIX. Essas exposições eram obcecadas com o Oriente em sua arquitetura e elementos mostrados. Entre eles, sempre se destacavam o artesanato e artesãos orientais trabalhando. Em seus quiosques de tabaco, salões de café e de chá, eles ligavam essas *commodities* ao Oriente e frequentemente tentavam criar um ambiente orientalizado. Aqui o Oriente com certeza era associado a produtos agradáveis, e a relação do Oriente com o conforto e o lazer tinha conotações totalmente positivas. Especialmente para os britânicos, o cachimbo se tornou um símbolo de reflexão, solidez, repouso após a ação. Não é à toa que o “salão de fumantes” era frequentemente planejado à oriental. Talvez devêssemos ser céticos da idéia de que, quando mostram cafés, fumo, e mesmo langor, os orientalistas estão constantemente fazendo julgamentos morais sobre a preguiça oriental. Existe a mesma probabilidade de estarem fazendo comentários sobre a natureza uniforme e frenética da existência urbana ocidental.

Também é igualmente improvável que, quando tratam jogos orientais, estejam sugerindo que os povos asiáticos são imaturos. A sociedade britânica do século XIX, afinal das contas, era eminentemente uma sociedade de esporte e jogos. Ackerman certamente está correto ao ver os Jogadores de Xadrez de Gérôme como a “glorificação de uma recreação honesta” – uma recreação, além do mais, que requer poder mental e concentração. É interessante que Gérôme também tenha retratado mulheres jogando xadrez no seu *Almehs Jogando Xadrez em um Café*, embora seja verdade que parece

que elas estejam recebendo conselhos de um observador. Em cada uma dessas pinturas, a cor e a textura dos tecidos orientais e a simplicidade e elegância dos produtos do artesanato oriental são enfatizados. Essa fascinação com a produção artesanal se sobrepôs a períodos artísticos diferentes e frequentemente conflitantes. Não é surpreendente descobrir que uma grande mostra de orientalistas (incluindo a obra do impressionista Auguste Renoir, 1841–1919) tenha sido realizada em Paris em 1893 para coincidir com uma exibição de arte islâmica. Outra exibição do gênero ocorreu em Munique em 1910. O interesse como artesanato e a arte orientais transcendia muito os debates sobre o estilo ocidental e tinha a mesma possibilidade de influenciar abordagens radicais e conservadoras.

Os britânicos tentavam escapar do cinzento mundo industrial em exposições e mostras teatrais de todo tipo. Flaubert descreveu o Egito como sendo um imenso palco de teatro, e de fato uma das grandes atrações do Oriente era sua teatralidade. David Roberts, Adrien Dauzats e Jules Laurens (1825–1901) foram treinados como pintores de palcos de teatro. Mais tarde, orientalistas como Clairin, Jean-Joseph Benjamin Constant (1845–1902) e Frank Brangwyn foram contratados para decorar teatros, óperas, hotéis e grandes prédios públicos na França, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos. O teatro do século XIX era caracterizado por produções espetaculares, seu melodrama e seu ecleticismo criativo. Além disso, um tema favorito dos incrivelmente populares panoramas e dioramas da época eram as cidades e antiguidades orientais. Carlo Bossoli (1815–84) era um pintor orientalista que também trabalhou em panoramas. O Oriente fornecia um vasto campo para esses espetáculos teatrais e visuais.

De fato, ver as pinturas orientalistas como uma extensão do teatro fornece uma chave importante para decifrar seu significado. Panoramas, dioramas, paisagens, monumentos e cenas de batalhas oferecem uma abundância de espetáculos. Figuras de mercados de escravos e outras imagens sexualmente carregadas podem ser relacionadas ao melodrama, que invariavelmente envolvia aspectos de honra feminina ou mulheres que caíam em desgraça. Os vitorianos eram ecléticos em todas as coisas, e isso pode muito bem incluir experiências sexuais, reais ou imaginárias. Como sugeriu Rana Kabbani, “o século XIX, uma era abertamente consumista, era sedento por variedade em suas representações sexuais assim como ansiava por uma variedade de produtos em seus mercados”¹⁶ Há uma grande quantidade de evidências que sugerem que isso ocorria, particularmente nas respostas européias às oportunidades imperiais. Mas isso deve ser visto em termos de uma dualidade complexa. No mercado de escravos e nas cenas de haréns, os orientalistas fazem afirmações morais, ou pelo menos permitem que essa seja uma possibilidade de leitura, mas eles também aludem a fantasia e liberdades, uma escapada dos costumes sufocantes do ocidente, mesmo se,

¹⁶ Kabbani, p. 70.

como é sem dúvida verdadeiro, as liberdades eram masculinas, e envolviam mais submissão das mulheres. A nudez na pintura orientalista tem um imediatismo marcante e excitante quando comparada com a nudez associada ao mito e à época clássica. A nudez nos palcos, talvez, ainda teria que esperar o século XX, mas o tratamento das mulheres e o espetáculo das mulheres no prosaíco, particularmente no final do século XIX, quebrou progressivamente as barreiras da respeitabilidade, ironicamente numa época em que estava se tornando socialmente mais aceitável ser um *habitué* do teatro.

Rana Kabbani conclui sua análise da representação das mulheres nas pinturas orientalistas sugerindo que “Tais retratos, desejando transmitir o Oriente, descrevem mais precisamente a Europa, representando a repressão dos códigos sociais e a mão pesada da moralidade burguesa. O olhar para o Oriente virou, como em um espelho convexo, para refletir o Ocidente que o produziu”. Mas será que era assim tão involuntário ou inconsciente? Os artistas orientalistas não estava conscientemente fazendo afirmações sobre sua própria sociedade? Nochlin e Kabbani são altamente seletivas para sustentar seus argumentos. Uma passagem por uma gama mais ampla de pinturas orientalistas esclarece as referências culturais. Os orientalistas deixam de ser radicais, imperialistas, moralistas de maneira pomposa ou afetada, ou extravagantemente fantasiosos. Eles se tornam culturalmente conservadores, até atavísticos, comparando sociedades com as suas para serem emuladas ao tanto quanto condenadas. Ao invés de retratar códigos sociais repressivos ou a pesada moralidade burguesa, alguns deles certamente faziam um ataque a ambos, embora, no processo, traíssem sua marca particular de masculinidade dominante do século XIX.

De fato, o que surge com mais força das memórias e descrições das viagens escritas por pintores orientalistas é o tipo de dualidade que foi identificada em outras narrativas de viagens.[62] Toda sessas obras contêm uma mistura de comentários positivos e negativos, refletindo visões genuínas, os altos e baixos psicológicos e fisiológicos da viagem e as respostas do momento. Também há uma abundância de evidências de que tal mistura de atitudes não era de forma alguma restrita ao Oriente. Descrições do século XVIII do Grand Tour estão cheias de comentários xenofóbicos, assim como descobertas extasiadas. Entre os orientalistas, David Roberts reflete isso claramente. Ele descreveu o sul da Espanha como “wild, unpoached game reserve of Europe” para artistas e colecionadores, e via a Alhambra como “sem rival no mundo”; contudo, ele abominava os católicos espanhóis e sua Igreja. Da mesma forma, em Roma, ele ficou pasmo com o esplendor visual da cidade e suas cerimônias, enquanto abominava o papismo [popery: termo derogatório protestante para o catolicismo]. Pode se argumentar que ele sempre celebrava ruínas, nunca seus coetâneos, mas isso não é o que é revelado por seus muitos comentários de admiração sobre os árabes e núbios, embora ele tendesse a condenar o islamismo. Sua visão era particularmente calvinista.

W. J. Müller também fazia mostra de acentuada dualidade para o real teste-limite das atitudes do Ocidente abolicionista: o mercado de escravos. Müller escreveu que “A cena é de uma natureza revoltante, porém eu não vi, como esperava, o abatimento e tristeza que fui levado a imaginar”. Ele continuou, descrevendo como os compradores tiravam toda a roupa das escravas (como mostrado por Gérôme) e declarando que as abissínicas e circassianas eram muito belas. As negras eram menos atraentes, devido à grande quantidade de gordura de sebo que punham no cabelo e derretia em seus corpos. “Mesmo assim, nesse lugar senti mais deleite que em qualquer outra parte do Cairo; os grupos e os trajes extraordinários só podem agradar o artista. Você encontra todas as nações neste lugar”. Müller estava sendo insensível, ou estaria ele porventura respondendo à ausência de abatimento e tristeza ao perceber que a escravidão doméstica muçulmana era de um tipo muito diferente do comércio transatlântico e a variedade das plantations?

Assim, os pintores orientalistas expressaram tanto o temor sublime e um senso de se liberar a si mesmos e a sua arte; tanto admiração pelas formas externas de religiões estranhas quanto ansiedade sobre seu significado interior; tanto terror pela diferença cultural quanto uma fascinação admiradora com características que sua própria sociedade havia reprimido. Eles tinham sobretudo um programa para renovação de suas próprias sociedades altamente urbanizadas e excessivamente industrializadas.

Entretanto, se deve continuar a haver debate sobre essa teoria da libertação cultural (substituindo uma sociedade de relações pessoais, respostas naturais, caça, hipismo e artesanato pelo industrialismo urbano) não pode haver dúvida de forma alguma que o Oriente possibilitava aos artistas uma libertação técnica. Como vimos, os metais, tecidos, cerâmica e ornamentos arquitetônicos apresentavam desafios consideráveis de textura, padrão e cor. A luz também, pois a luz intensa do Norte da África e do Oriente Médio era o inverso dos valores do norte. Ela lavava as cores, banindo os tons vibrantes para as sombras. As dificuldades físicas de pintar no Oriente inspiraram respostas particulares. Holman Hunt pode ter pintado o Mar Morto com o pincel em uma mão e o rifle na outra (embora moscas e passantes curiosos fossem os problemas mais normais), mas a maioria dos artistas adotaram técnicas de esboço rápidas, de forma que, com a ajuda de esboços feitos no local, a pintura podia ser lembrada e recriada na tranquilidade do ateliê. Além disso, o caráter e a velocidade de execução das aquarelas as faziam particularmente adequadas aos temas orientais. A aquarela era invariavelmente vista como uma técnica distintamente inglesa, e alguns artistas franceses e italianos buscavam mestres ingleses para os ensinar. O Oriente ajudou a estender a incidência e a linguagem da aquarela.

Até o final do século XIX, o Oriente ainda estava fornecendo uma inaudita inspiração técnica a pintores que haviam-se deslocado bem para além dos ro-

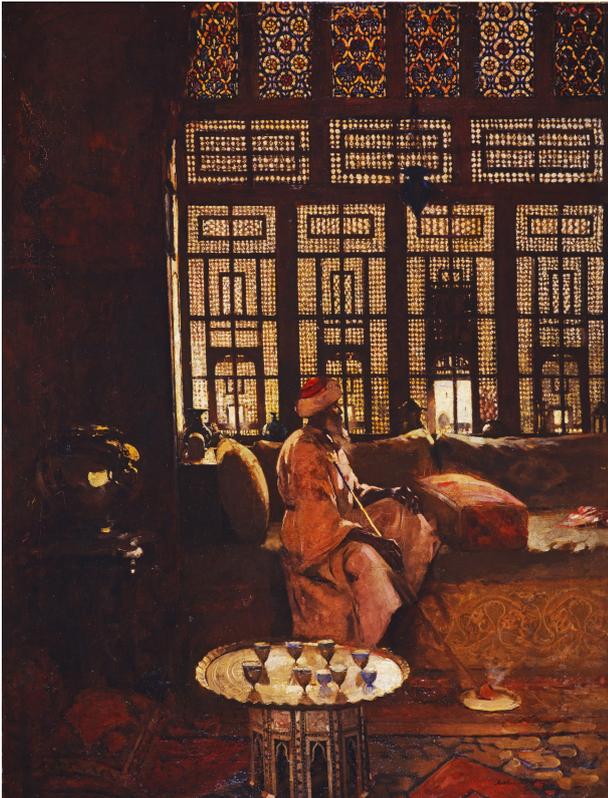


Figura 8: Arthur Melville. Interior Árabe. 1881. 95,00 x 72,80 cm. National Galleries of Scotland.

mânticos e realistas da geração anterior. A escola vibrante de artistas que surgiu na Escócia no último quartel do século (a maioria constituindo os “garotos de Glasgow”) colocaram-se na vanguarda da arte europeia, ajudando a criar estilos pós-impressionistas, parcialmente através do contato com o Oriente. Arthur Melville (1858–1904) visitou o Egito e o Oriente Médio em 1880–82 e produziu uma fina série tanto de óleos quanto de aquarelas inspirados pelos fortes contrastes intensa luz e sombra, cor e padrão. Em seu Interior Árabe, Banho Turco e, sobretudo, Aguardando uma Audiência com o Paxá, ele recriou de forma fresca e radical a longa fascinação com a padronização abstrata de treliças, luz, arquitetura e tapetes, bem como o drama e o ritual da vida árabe. Ele conseguiu o que Billcliffe descreveu como uma notável estilização e síncope de ritmos composicionais. Sir John Lavery visitou o Marrocos, enquanto que George Henry e E. A. Hornel visitou o Japão em 1893–94, trazendo de volta uma série inovadora de óleos e aquarelas que contribuíram à extensa fascinação com a arte japonesa na Glasgow do período.

Embora a Índia oferecesse oportunidades para artistas de uma longa continuação da tradição do pitoresco (como na obra de Edward Lear) e uma obsessão com a grandiosidade e a magnificência do durbar, prosseguidas por artistas tão variados como Frederick Christian Lewis (na Índia em 1839–49, 1851–55, 1863–66 e 1874–75) e Mortimer Menpes (que pintou o durbar de Déli em 1903), ainda era para o Norte da África que os



Figura 9: Arthur Melville. Esperando o Sultão. Aquarela. 1891. 53,30 x 75,70 cm.

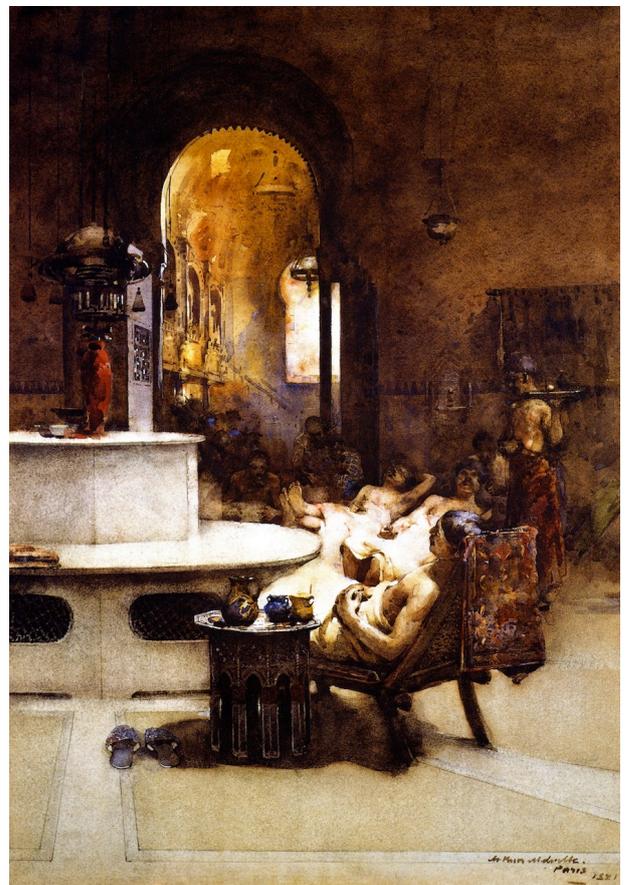


Figura 10: Arthur Melville. O Banho Turco. 1891[?].

artistas do século XX se voltavam. Tanto Kandinsky quanto Klee viajaram para lá, desenvolvendo seu senso de cor e design. Em toda uma sucessão de pinturas, Matisse continuou a fascinação oitocentista com a odalisca até os anos 1930. Wyndham Lewis também viajou pelo interior do Marrocos nos anos 1930, escrevendo e desenhando. Em sua obra, claramente sobrevive algo da angularidade e dos componentes com aparência de máquina do movimento vorticista. Bem diferente da influência da arte sub-saariana nos artistas do século XX,

que fica além do escopo deste estudo, podemos ver o Norte da África como uma fonte contínua de inspiração para os expressionistas abstratos, os fauvistas, e, de maneira diferente, um dos principais vorticistas. Então, o interesse artístico no Oriente transcende muito as obsessões das supostas escolas conservadoras do século XIX. E, em cada caso, os artistas buscavam inspiração técnica no contexto do que era frequentemente visto como valores sociais e tradições de artesanato e design atraentes.

Encontramos, portanto, um grande paradoxo. Para os críticos modernos do orientalismo, os orientalistas retratavam as civilizações decadentes e atrasadas do Oriente para torná-las para receptivas às transformações econômicas, culturais e políticas do imperialismo. Para exibir sua desaprovação moral, eles usariam um realismo datado, agarrando-se a ele bem depois de a “alta arte” tê-lo deixado para trás. Mas se o Orientalismo for lido de formas alternativas e mais convincentes, como uma série de reações e lições às próprias sociedades dos artistas, como um meio de estender a linguagem da arte através da experiência de outros climas e outras tradições artísticas e arquitetônicas, como movimentos que precisam ser postos em um contexto cronológico muito mais amplo, chegamos a uma conclusão bem diferente. Os orientalistas do século XIX não eram culturalmente radicais e tecnicamente conservadores; eles eram culturalmente conservadores e tecnicamente inovadores. Longe de fornecer um programa artístico para o imperialismo, eles estavam encontrando no Oriente antigas verdades perdidas para sua própria civilização. Muitos deles partiram não para condenar o Oriente, mas para descobrir ecos de um mundo que haviam perdido. Para seus colegas do século XX, esse mundo perdido incluía estados emocionais, o drama psicológico da abstração ou dos designs de movimentos rodopiantes ou elementos geométricos desconstruídos. Uma vez mais o Oriente forneceu inspiração para um movimento radical refrescar-se novamente em profundos poços de cor e luz, padrão e design.