

> A INTERPRETAÇÃO DOS DOGMAS ORIENTALISTAS POR INTERMÉDIO DAS IMAGENS

LEONARDO LUIZ SILVEIRA DA SILVA
INSTITUTO FEDERAL DO NORTE DE MINAS GERAIS

JAMERSON SÉRGIO PASSOS REZENDE
INSTITUTO FEDERAL DO NORTE DE MINAS GERAIS

Resumo>

O Orientalismo foi construído por meio da experiência colonial e do estranhamento entre as cosmologias entre o Ocidente e o Oriente. Destaca-se como referência dos estudos orientalistas o autor Edward Saïd. Para ele, as práticas orientalistas são passíveis de serem identificadas por meio de quatro dogmas, a saber: as diferenças de desenvolvimento entre o Ocidente e o Oriente, a preferência pela descrição do Oriente clássico em detrimento do moderno, a visão utópica do Oriente visto como eterno o temor nutrido pelo Ocidente frente ao Oriente. A Arte Orientalista, exemplificada neste artigo por meio das pinturas temporalmente centradas no século vitoriano, constitui-se como importante ferramenta de interpretação dos dogmas descritos por Saïd. É objetivo deste artigo mostrar que o entendimento da manifestação dogmática do Orientalismo nas pinturas de artistas ocidentais nos capacita a projetá-lo em outras formas de linguagem, aperfeiçoando-nos a leitura crítica e qualificando as nossas relações interpessoais e análises políticas, baseadas, contemporaneamente, no exercício do estranhamento identitário.

Palavras-Chave>

Orientalismo, Arte, Dogmas.



> A INTERPRETAÇÃO DOS DOGMAS ORIENTALISTAS POR INTERMÉDIO DAS IMAGENS¹

Leonardo Luiz Silveira da Silva

> leonardo.silveira@ifnmg.edu.br

Doutor em Geografia

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais

Jamerson Sérgio Passos Rezende

> jamerson.rezende@ifnmg.edu.br

Mestre em Artes

Instituto Federal do Norte de Minas Gerais

Introdução

O presente artigo pretende analisar em que medida as obras identificadas como pertencentes ao campo da Arte Orientalista se associam aos quatro dogmas do Orientalismo propostos por Edward Saïd (2007), apresentados em seu livro *Orientalismo: O Oriente como uma invenção do Ocidente*. Estes dogmas são, resumidamente: a diferença existente entre o Ocidente e o Oriente do ponto de vista do desenvolvimento; a preferência da descrição do Oriente por intermédio das imagens clássicas em detrimento das imagens modernas; a incapacidade de ver o Oriente se transformar, considerando que a eternização dos estereótipos e arquétipos e, por fim, o temor em relação ao Oriente (SAÏD, 2007).

A escolha das obras ocorreu por intermédio de uma revisão bibliográfica em língua estrangeira, à medida em que trabalhos em língua portuguesa sobre a Arte

¹ Todas as imagens deste artigo foram mantidas nas proporções, formatos e tamanhos originalmente submetidos pelos autores à PROA.

Orientalista são raros ou pouco divulgados. Assim, foram selecionadas as obras de Fromantin, Guillaumet, Westergaard, Gérôme e Ingres, recorrentemente classificados na literatura estrangeira como pertencentes à corrente da arte Orientalista.

As pinturas orientalistas produzidas pelos artistas europeus selecionados serão avaliadas à luz dos quatro dogmas do Orientalismo que serão expostos no decorrer do texto. O exercício de identificação dos dogmas do Orientalismo nas pinturas sintetiza um esforço que amplifica a capacidade de projeção e entendimento dos estereótipos do Orientalismo em outras formas de linguagem para além das telas. Ademais, permite apresentar as imagens produzidas pelas relações culturais assimétricas, possibilitando a relativização dos estereótipos que trazem prejuízos as relações interpessoais em ambientes contemporâneos e cosmopolitas.

Este artigo está dividido em outras seis partes além desta introdução. Na primeira parte (item 2), a arte é discutida brevemente em seu sentido imagético. Na segunda parte (item 3), o Orientalismo é discutido. Na terceira parte (item 4), há uma breve apresentação da Arte Orientalista, para que, enfim, as telas sejam analisadas à luz dos quatro dogmas do Orientalismo (quarta parte, item 5). O artigo finaliza com as considerações finais.

1 A arte e o sentido imagético

Diferente da História tradicional, que geralmente constrói suas narrativas a partir de fatos políticos, econômicos e sociais, o interesse por campos alternativos de estudo, como, por exemplo, a história do cotidiano, a história da cultura material e a história do corpo, tem revelado um crescente uso de fontes históricas para além de documentos oficiais, institucionalmente arquivados e testemunhos orais. Neste sentido, o uso de imagem como evidência (não somente como ilustração dos acontecimentos) é de fundamental importância para a construção dessas diversas narrativas históricas emergentes, ou seja, uma narrativa horizontal, ou as chamadas “histórias a partir de baixo”, cujo foco se concentra no cotidiano de pessoas comuns em detrimento de narrativas biográficas e eventos de grande proporção e impacto social.

Citamos, por exemplo, a arte sacra barroca, amplamente utilizada pela igreja católica do século XVII como instrumento de propaganda religiosa, a partir da criação de veículos de contemplação estética, a fim de atingir a maior parte da população cristã. Nesse sentido, se a igreja é vista como a casa de Deus na terra, deveria apresentar uma parcela do paraíso que aguarda o bom fiel. Além disso, em uma época na qual o cidadão

comum, quando não analfabeto, não tinha acesso ao latim (idioma utilizado nos textos bíblicos e nas missas), as artes visuais, sobretudo a pintura e escultura, tratavam-se de instrumentos de doutrinação (Burke, 2004). Tinham o intuito de representar passagens bíblicas, permitindo que a população tivesse esse conhecimento por intermédio da “leitura” dessas imagens. Mesmo durante os primeiros anos do Renascimento, o impacto da imagem foi tão temido pela Reforma protestante ao ponto de gerar um movimento de reação à representação de santos e outros personagens bíblicos. A Iconoclastia proibiu e perseguiu quaisquer figurações naturalistas a partir de então. O Barroco foi justamente a resposta a este posicionamento, acreditando no poder de persuasão da arte.

A questão da validação das imagens e análise dessas imagens como fonte de pesquisa é advogada por vários historiadores culturais, não por ser ilustração dos fatos históricos ou das teses formuladas, mas sim um corpo de evidências, ou, nas palavras de Jacob Burckhardt (APUD BURKE, 2004, p. 13), “testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano”, objetos “através dos quais é possível ler as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época”.

Abraham Moritz Warburg foi um expoente historiador da cultura visual que utilizou amplamente a arte como evidência histórica e objeto de estudo. Sua metodologia comparativa de análise de imagens diversas foi fundamental para a construção de um corpo de elementos simbólicos recorrentes na história da arte, e, conseqüentemente, para criação do método iconográfico de leitura de obras dessa natureza. Segundo Burke (2004), o método foi uma reação às descrições puramente formalistas de pinturas, voltando sua atenção mais para o tema representado do que para a técnica em si. A partir dos estudos sobre a tradição alemã de análise literária (hermenêutica), a iconografia foi sistematizada pelo historiador e crítico Erwin Panofsky (1986) em três níveis temáticos progressivos:

- **Tema primário (ou natural)**, que corresponde a uma descrição pré-iconográfica dos elementos visuais; se subdivide em fatural – identificação das figuras, como objetos, animais, pessoas, etc. – e expressional – identificação de características expressivas, como posturas, gestos e fisionomia das figuras, por exemplo;

- **Tema secundário (ou convencional)**, que caracteriza a leitura iconográfica propriamente dita, voltada para o reconhecimento do motivo ou assunto geral representado na imagem. Este nível pressupõe, de acordo com Burke (2004), familiaridade com os códigos visuais de uma determinada cultura. Tal familiaridade não é restrita ao artista produtor da obra, que deve, por sua vez, intencionalmente compor com os

elementos simbólicos para a criação de um significado, mas também para que o espectador reconheça e interprete tais significados ao observar a obra de arte.

- **Significado intrínseco (ou conteúdo)**, que define a chamada leitura iconológica e se pauta na contextualização da obra de arte, seja por um viés histórico, social, antropológico, filosófico ou político. Ou seja, a contextualização externa da obra de arte, de acordo com valores estéticos e conceitos operacionais de um artista inserido em uma determinada comunidade, em determinado período histórico, na qual foi produzida sua obra (Panofsky, 1986).

Não é pretensão deste trabalho esgotar análises iconográficas ou iconológicas de uma obra ou conjunto de obras. Pretende usar destes pressupostos para iniciar uma breve leitura de imagens, no sentido de reconhecer e contextualizar os temas representados pelos artistas orientalistas, identificando criticamente olhares e posturas de artistas europeus pontuais sobre a cultura do Orientalismo à luz dos seus quatro dogmas.

Burke (2004) nos alerta quanto ao uso de imagens como fonte histórica. O autor, partindo de uma concepção amplamente difundida da “fotografia documental”, faz uma reflexão acerca da suposta neutralidade jornalística desta prática, no sentido de que há, em geral, uma idealização da mesma como testemunho inequívoco da realidade. Livre da interferência humana, a fotografia seria, por excelência, uma fonte de verdade histórica. Porém, devemos atentar para o fato de que a fixação da imagem é apenas uma das etapas da técnica e que os processos anteriores são feitos por manipulação direta do fotógrafo: o próprio enquadramento reflete uma subjetividade de quem fotografa, uma vez que, partindo da realidade observável, ele escolhe o que fará parte da composição ou o que será descartado do enquadramento. A fotografia documental já é um recorte da realidade.

Além disso, Burke (2004) nos chama atenção para certa tradição inerente à composição de imagens, herdada pela fotografia a partir de pinturas tradicionais:

Ocasionalmente, os fotógrafos foram muito além da mera seleção. Antes da década de 1880, na era da câmera de tripé e exposições de vinte segundos, os fotógrafos compunham as cenas, dizendo às pessoas onde deveriam se posicionar e como se comportar (como até hoje fazem nas fotografias em grupo), tanto no estúdio quanto em fotos ao ar livre. Algumas vezes, eles construam as cenas da vida social de acordo com as convenções familiares da pintura do gênero. (BURKE, 2004, p. 28).

Para o autor, por esta familiaridade com a fotografia, tendemos a visualizar as pinturas naturalistas como um instantâneo fotográfico, um reflexo fiel da coisa retrata-

da e, conseqüentemente, um modelo exemplar de realidade. Segundo o autor (BURKE, 2004) não seria prudente considerar um retrato, ou qualquer outra representação naturalista, como um “espelho” de uma realidade. Pintura e fotografia são construções visuais e passam pelo filtro da subjetividade de um sujeito, que, por sua vez, é formado dentro de uma cultura específica. Ao analisar uma pintura orientalista, por exemplo, não podemos considerá-la um modelo exemplar da cultura oriental, porque ela passa por várias camadas de apreensão e interpretação da realidade vivenciada. Como observaremos nas pinturas descritas ao longo deste artigo, muitas delas são interpretações e construções sobre uma cultura oriental a partir do olhar de um artista europeu (e que pode, porventura, tê-la produzido com orientação de um terceiro, com outras referências culturais), o que pode gerar algumas interpretações equivocadas, com leituras anacrônicas e outras incongruências históricas quando tomadas como testemunhas verídicas de um fato.

Podemos, a partir deste ponto, questionar a validade do uso de tais imagens como fontes documentais, porém, ao chegar nestas conclusões, temos outra possibilidade: se, em conformidade com Burke (2004), a arte apresenta desvios de uma realidade, mais do que um reflexo da mesma,

[...] o processo de distorção é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidades, ideologias e identidades. A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu ou dos outros. (BURKE, 2004, p. 37).

Ou seja, a imagem, como produto de um indivíduo, pode nos dizer de um fato não diretamente, mas indiretamente, uma vez que é mediado pelo olhar de terceiros sobre esta realidade. Uma imagem é uma visão de mundo; é a apresentação de um ponto de vista sobre ele. Esta visão, compartilhada, pode ser ainda analisada sobre outras óticas. No caso do Orientalismo, muitas vezes essas visões individuais sobre a cultura estrangeira, são contaminadas por julgamentos prévios, vindos de outras referências (como referências literárias, por exemplo) o que pode gerar imagens genéricas e estereotipadas sobre “o outro”.

Imagens de haréns de autoria de europeus do século 19 (*sic*) (aquelas pintadas por Ingres, por exemplo) nos dizem pouco ou nada sobre o mundo doméstico do Islã, mas revelam muito a respeito do mundo de fantasia dos europeus que criaram essas imagens, adquiriram-nas ou as puderam observar em exposições ou em livros. [...] imagens podem auxiliar a posteridade a se sintonizar com a sensibilidade coletiva de um período passado. (BURKE, 2004, p. 38).

Outra observação pertinente é sobre a necessidade do cuidado para não minimizar a complexidade de uma imagem em relação a seu(s) contexto(s), reduzindo-a a um modelo exemplar e geral do “espírito de uma época” (*Zeitgeist*). Como dissemos, uma obra é materialização dos ideais de um artista dentro de uma determinada comunidade em um período temporal, e este espaço-tempo não é homogêneo, como percebemos ao analisar os dogmas orientalistas.

2 Sobre o Orientalismo

A palavra Orientalismo era, durante os séculos XVIII e XIX, geralmente usada para se referir ao trabalho do orientalista, um erudito versado na língua e na literatura oriental. No mundo das artes servia para identificar uma característica ou um estilo específico que também estava associado às nações orientais (MACFIE, 2002). No último quarto do século XVIII e no primeiro quarto do século XIX, a palavra tornou-se, no contexto do domínio britânico na Índia, uma forma de se referir aos problemas enfrentados pelos oficiais da Companhia das Índias Orientais marcada pelo uso de uma abordagem conservadora e romântica (MACFIE, 2002).

Em sua origem, notavelmente, o Orientalismo se tratava de um campo de produção genuinamente europeu, povoado pela atuação acadêmica, literária e artística (SILVA, 2016). Afinal, o fazer orientalista possuía na essência a descrição do outro por parte do interlocutor europeu, que carregava, por sua vez, a experiência recente da colonização, se posicionando no âmbito metropolitano. O Oriente, para o europeu, era geograficamente variado, construído em uma narrativa ou em uma expressão artística como imagem decorrente de um complexo processo de acúmulo de experiências. Não há como dizer que os estímulos que ajudam a construir e estereotipar imagens orientais são os mesmos entre pessoas diferentes, mesmos que tais pessoas residam em um mesmo país, em uma mesma cidade e que professem a mesma fé. Na pluralidade abrigada pela Europa, é razoável considerar que os “Orientalismos” são vários. Os estímulos que atentam um inglês médio do último quartel do século vitoriano são bem distintos dos que atentam um prussiano contemporâneo ao primeiro.

Geograficamente, a franja de contato entre os povos europeus e os povos de fé islâmica, sobretudo os árabes, é muito extensa. Ao longo da história, tal franja ainda foi espacialmente dinâmica, devido aos avanços e recuos territoriais de europeus e povos de origem árabe e turca. A extensão da franja de contato torna plausível considerar que a própria experiência do embate árabe/muçulmano com a Europa cristã foi variado,

sendo ora mais colaborativo e ora conflituoso. Por isso, sacramentamos que os Orientalismos são muitos. Apesar desta conclusão apriorística, existem eixos comuns ao que se refere aos estímulos europeus que interferem na construção do oriental enquanto indivíduo e paisagem. Não há como ignorar as heranças deixadas pela longa ocupação dos povos árabes na península ibérica ou pelo avanço territorial do império turco-otomano nos Bálcãs. Assim como as Cruzadas deixaram marcas relacionais entre cristãos e povos de fé islâmica que ultrapassaram gerações, colonizando corações e mentes.

Na contemporaneidade, o Orientalismo ganhou outros contornos. O campo tratava de apresentar, nas mais diversas formas de atuação – tendo, portanto, um papel pedagógico na compreensão do fenômeno que pertencia ao escopo de suas preocupações –, distintas regiões do mundo marcadas pela colonização europeia. A vasta área geográfica contemplada em sua abordagem coincidia com a atribuição insistente de poucos adjetivos aos povos que lá habitavam. A construção do imaginário que transformava os povos “ditos” orientais em uma massa comum que unia o Norte da África, o Oriente Médio, a Ásia Central e a Índia, contribuiu para negligenciar a diversidade cultural das áreas abordadas e enfatizar o seu exotismo. (SILVA, 2016) Por trás desta ação prevalecia o contraste entre os povos “civilizados” europeus e àqueles outros orientais que precisariam da iluminação europeia para abandonar costumes bestiais que os afastavam da civilização. Somada a esta noção se desenhava o binômio homem e paisagem a partir de imagens do dito Oriente como uma terra desértica, povoada por indivíduos de outra moralidade, portadores de uma sensualidade incontrolável (que é, inclusive, uma marca notória da arte orientalista), constituindo-se nem mais nem menos do que um exótico oásis pronto para ser conquistado pela aventura do Ocidental (SCHIOCCHE, 2011). No século XIX, na Era Vitoriana, esta noção se aprofunda. Neste contexto, a Antropologia se institucionaliza enquanto disciplina e dissemina as ideias produzidas pela sua corrente embrionária: o evolucionismo cultural. O Orientalismo, por sua vez, encontra associação frente àquilo que vinha sendo produzido no contexto da gênese da Antropologia, o que é explicado pelo forte estímulo do imperialismo e do colonialismo no fazer científico e em outros campos da vida cotidiana.

As etnografias do século XIX dentre as quais as orientalistas, indubitavelmente, condizem com o contexto histórico em que a Europa vivia. Ainda que no século XIX a Inglaterra se posicionasse como grande potência e a sua produção acadêmica acompanhasse este posicionamento, o Orientalismo já havia ganhado forma no século anterior em outros países como a França e na Prússia (que teria posteriormente boa parte do

seu território compondo a Alemanha), manifestando-se por intermédio de inúmeras obras. O Orientalismo germânico floresceu com influência de Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, que foi o mentor de muitos orientalistas alemães, como Georg Wilhelm Freytag (MACFIE, 2002). Essas distintas manifestações do Orientalismo reforçam que o mesmo não é único, sendo construções alicerçadas e expressas a partir das experiências dos indivíduos e da própria sociedade em que está inserido. Essa relativização se preocupa com um paradoxo de certo modo comum: ao abordar muitas vezes a incapacidade da produção orientalista de ser um retrato fiel sobre a forma como o próprio oriental se vê, dentre outras fragilidades, esquecemos que o próprio Orientalismo pode ser relativizado. Faz-se necessário destacar que o próprio Said (2007) aponta para outro paradoxo: a possibilidade do oriental acreditar na imagem que é criada pelo orientalista.

Três dos maiores expoentes da academia britânica de Antropologia produziram modelos de abordagem com destacado viés etnocêntrico. São eles: Lewis Henry Morgan (1818-1881), Edward Burnett Tylor (1832-1917) e James George Frazer (1854-1941). Morgan produziu em 1877 um trabalho cujo título é “*A sociedade Antiga: Ou as investigações sobre as linhas do progresso humano desde a selvageria, através da barbárie, até a civilização*”. Neste trabalho, Morgan cria categorias que são na verdade estágios de evolução, tendo como referência o estágio em que se encontra a sua própria sociedade como sendo o mais evoluído dentre todos os possíveis.

Como foi dito, o Orientalismo, nas suas diversas manifestações, bebia nas mesmas fontes que a Antropologia do século XIX. Parece plausível indicar que tais expressões reforçavam o sentido da *mission civilisatrice*. Nesta, mais do que um direito, era um dever das potências coloniais europeias como França e Inglaterra promover o desenvolvimento econômico, social e cultural de povos ao redor do mundo. Era um discurso que acabava contribuindo enquanto justificativa e legitimação do imperialismo europeu. Apesar do evolucionismo antropológico e o Orientalismo se encontrarem como instrumentos apropriados para a justificativa e legitimação da missão civilizadora, não são de todo congruentes. Uma das marcantes características do fazer orientalista, para Said (2007), era justamente a descrição do Oriente como uma imagem, com características imutáveis, como se fosse imune à experiência histórica, enquanto que o evolucionismo antropológico se apoiava em uma única possibilidade evolutiva histórica-utópica (SILVA, 2016). Contudo, considerando uma perspectiva fenomenológica, o Orientalismo se manifesta de forma variada. É importante considerar que a imagem construída pelo orientalista suprime a experiência histórica, eterniza estética e valorosamente o indivíduo, a paisagem e a arte do oriental, mas, por outro lado, é variada quando comparamos

produções de orientalistas diferentes, ou mesmo orientalistas em distintas fases de sua carreira literária ou artística.

Dentre as expressões acadêmicas, literárias e artísticas do século XIX, o Orientalismo se destaca. O campo mais fértil destas produções era o continente europeu que estava cercado ao sul e sudoeste por povos ditos orientais, que tinha como principal característica a fé islâmica. Ainda que em suas abordagens o Orientalismo não se limite a contemplar somente a religião islâmica, a mesma se constituiu como um tema dos mais frequentes. Isto se explica principalmente pela geografia do Islã e pela história da sua relação com o continente europeu e com o cristianismo. Quanto à geografia do Islã, há de se considerar que um grande arco de países de maioria muçulmana que se estende do extremo ocidental do Magrebe à Ásia Menor estabelecem esplêndido cerco a Europa, sujeitando-a a uma relação de estranhamento. É importante destacar que o mesmo ocorre com estes povos islâmicos, em sua perspectiva, frente aos europeus. Como foi dito, abundam exemplos de conquistas territoriais (tanto do Islã frente à Europa cristã quanto desta última em relação ao primeiro), violência e, mesmo em tempos de paz, relações econômicas e culturais suficientes para causar o estranhamento, como aborda Michael Curtis (2009) em *Orientalism and Islam*. A expressiva zona de contato entre europeus e os povos de fé islâmica inspirou a oposição entre “nós e eles”. A história de séculos anteriores contribuiu para a formulação de um imaginário e a atribuição de adjetivos generalistas, à medida que o embate militar que a Europa experimentou nas Cruzadas, nos Bálcãs e na Península Ibérica (Invasão árabe e Guerra de Reconquista) expôs as diferenças entre os europeus e os orientais. Contudo, é importante destacar que o Orientalismo não se baseia somente em um olhar sobre a fé do outro. Ainda que a fé seja muito relevante no que tange à formação da moral, da ética e de amplas nuances da vida cotidiana, o Orientalismo, como já foi dito, é capaz de expressar uma relação mais ampla do homem e paisagem, mesmo que tal amplitude não seja relativista.

3 A Arte Orientalista

A Arte Orientalista é aquela marcada por refletir e propagandear um sistema de representação que cria uma diferença essencial entre o Oriente e o Ocidente (WOODWARD, 2003). As pinturas orientalistas propriamente ditas originam-se no período do Iluminismo, quando viajantes e amadores percorreriam as paisagens áridas da Grécia, Turquia, da Terra Santa e do Egito, tornando-se instrumentos importantes de reforço do status cultural e intelectual da nova classe ascendente da Europa industria-

lizada (HEFFERNAN, 1991). O aumento do interesse por essa tipologia artística se deu no contexto de algumas movimentações militares europeias, sobretudo francesas. Michael J. Heffernan (1991) destaca três momentos como motivadores da consolidação do interesse europeu na Arte Orientalista: a invasão do Egito e a consequente ocupação do vale do rio Nilo pelas tropas Napoleônicas entre 1798 e 1801; a batalha marítima de Navarino (que opôs nações ocidentais e os Turcos Otomanos em 1827) e, finalmente, a conquista e a colonização francesa da Argélia, que teve início com o domínio da cidade portuária de Argel em 1830. O peso da invasão do Egito no que tange a transformação do imaginário do francês e quicá do europeu também é problematizado por Juan Eduardo Campo (1991). Michelle L. Woodward (2003) destaca ainda que em 1838 o Império Otomano assinou a Convenção Anglo-Otomana, o primeiro de muitos tratados que abririam as províncias otomanas para os mercadores europeus, dando um acesso sem precedentes destes últimos aos mercados.

O aumento das relações comerciais protagonizado pelas novas legislações otomanas teria, na visão da autora, colaborado para o crescente interesse do europeu frente à sociedade e à cultura árabe-muçulmana. Outras áreas colonizadas pelos europeus como a Indochina e a Índia também passaram a incorporar o interesse do europeu pelas novas terras ao seu julgo, sendo enquadradas na tipologia Arte Orientalista. O enquadramento de uma pluralidade de culturas, sociedades e indivíduos em uma mesma tipologia de interesse já aponta, a priori, para uma generalização grosseira que indica a negligência em compreender a cultura do outro. Esta discussão nos inspira a pensar sobre os dogmas do Orientalismo. A partir da descrição destes dogmas, serão apresentadas pinturas ditas orientalistas para avaliarmos em que medida a manifestação dogmática do Orientalismo se exprime.

4 A Arte Orientalista e os dogmas do Orientalismo

Quando um artigo científico versa sobre o Orientalismo, seja como objeto direto ou indireto de sua análise, é esperado encontrar nas referências bibliográficas o nome de Edward Saïd. Isto se explica pelo caráter icônico de sua erudita obra “*Orientalismo: o Oriente como uma invenção do Ocidente*” (SAÏD, 2007), que aborda as imagens produzidas pelos ocidentais ao longo da história acerca dos povos ditos orientais, considerando que nos últimos séculos tal produção ocorreu em uma condição de assimetria de poder. O tema, que faz parte do escopo de preocupações do pós-colonialismo, ganhou ainda uma abordagem menos específica na obra *Cultura e Imperialismo* (SAÏD, 2011),

onde a cultura é examinada como ferramenta de dominação no âmbito da experiência colonial.

Na obra *Orientalismo*, Saïd (2007) identifica quatro dogmas que guiam o fazer do orientalista. As pinturas selecionadas, pertencentes à tipologia artística denominada “arte orientalista”, serão examinadas a partir das premissas desses dogmas. Este tipo de exercício favorece a interpretação dos dogmas nas expressões artísticas de tempos idos e também das realidades presentes. Eis os dogmas:

“O Primeiro dos Dogmas é a diferença absoluta e sistemática entre o ocidente, que é racional, desenvolvido, humanitário, superior, e o Oriente, que é aberrante, não desenvolvido, inferior.

O Segundo Dogma é que as abstrações sobre o Oriente, particularmente as baseadas em textos que representam uma civilização oriental clássica, são sempre preferíveis a evidências diretas tiradas das modernas realidades orientais.

Um Terceiro Dogma é que o Oriente é eterno, uniforme e incapaz de se definir; portanto supõe-se ser inevitável e até cientificamente objetivo um vocabulário altamente generalizado e sistemático para descrever o Oriente de um ponto de vista ocidental.

Um Quarto Dogma é que o Oriente é no fundo algo a ser temido (o perigo amarelo, as hordas mongóis) ou controlado (pela pacificação, por pesquisa e por desenvolvimento, pela ocupação cabal, sempre que possível).” (SAID, 2007, p.401-402).

Após os atentados terroristas de 11 de Setembro de 2001, multiplicaram-se manifestações orientalistas que ajudam a construir a ideia de que o Oriente é algo a ser temido (SILVA, 2013). Se, na contemporaneidade, o indivíduo islâmico ou a própria fé islâmica é associada à ameaça ou a violência, em 1867 e em 1869, a paisagem do Oriente se constituía como uma latente ameaça aos olhos do Ocidente. A ameaça paisagística era centrada no deserto. O Quarto Dogma do Orientalismo descrito por Edward Saïd é sintetizado na ameaça do deserto, como apresenta a tela “*Le pays de la soif*”, de Eugene Fromantin (1869), que retrata o deserto argelino sob recente ocupação francesa (FIGURA 1). “Embora a região apareça como uma barreira, uma ameaça à vida, a mesma poderia ser transformada caso o braço estendido do moribundo fosse agarrado pela mão benigna do imperialismo francês” (HEFFERNAN, 1991, p.40).



Figura 1: FROMENTIN, Eugène. *Le pays de la soif*, 1820-1876. Óleo sobre tela, 103 x 143,2 cm. Musee d'Orsay, Paris. Fonte: musee-orsay.fr

A tela de Gustave Guillaumet (1867), intitulada *Le Sahara* (FIGURA 2) reforça o sentido de ameaça paisagística representada pelo deserto. Na tela de tons pálidos e sol escaldante, está na posição central do desenho a carcaça de um camelo. Se o animal, reconhecidamente adaptado à aridez, não resistiu as supostamente maléficas características paisagísticas, quem resistirá? Segundo a interpretação de Michael J. Heffernan (1991), “é difícil evitar a consideração de que o observador está voltado para o norte, na direção da Europa”, considerando ainda que “aparece uma iluminação benigna, quase santa, que aparenta ser um oásis, uma caravana ou até mesmo uma peregrinação” (HEFFERNAN, 1991, p.40), sendo, de qualquer forma, um elemento em que aos olhos do observador representa um refrigerio, ou quiçá um desafogo ou libertação.



Figura 2: GUILLAUMET, Gustave. *Le Sahara*, 1867. Óleo sobre tela, 110,5 x 200,5 cm. Musee d'Orsay, Paris. Fonte: musee-orsay.fr

A charge publicada na contemporaneidade no período pós-atentados terroristas de 11 de Setembro no jornal Dinamarquês *Jyllands Posten* (FIGURA 3) também representa o **Quarto Dogma** descrito por Saïd. Contudo, neste caso, a ameaça não se centra mais na paisagem, e sim no indivíduo.



Figura 3: WESTERGAARD, Kurt. *Muhamad as a suicide bomber*, 2005. Jylland Posten, 30th September edition, Aarhus. Fonte: amerika.org

Tal movimento de sentido encontra notável elemento constitutivo (não podemos confundir explicação com justificativa) no contexto histórico, à medida que a culpabilidade dos atentados terroristas de 11 de Setembro recaiu sobre a rede terrorista *Al Qaeda*, inaugurando uma era de vasta cobertura midiática sobre atentados terroristas e embates entre nações ocidentais e islâmicas. A receita se repetiu, por exemplo, nas ocasiões dos atentados terroristas no metrô de Madri, na Guerra do Afeganistão e na invasão do Iraque em 2003.

Inúmeras pinturas orientalistas exploram a nudez feminina. As odaliscas foram retratadas por diversos pintores europeus, que destacavam a sua sensualidade em meio à presença de eunucos e o consumo de *narguilé*. A representação abundante de odaliscas transmite a impressão das mesmas comporem a paisagem social cotidiana do mundo Islâmico, enquanto é plausível considerar que esta representação estabelece compromisso com uma temporalidade da civilização oriental clássica, negligenciando as realidades orientais da época. Tais imagens, anacrônicas e pertencentes ao que Saïd classificou de **Segundo Dogma** orientalista, ainda inspiram, na contemporaneidade, estereótipos naqueles que as acessam.

Em sua fase orientalista, Jean Auguste Ingres pintou uma de suas obras notáveis: *La Grand Odalisque* (FIGURA 4). Na imagem em questão, vemos uma figura feminina nua em uma cama, com o corpo levemente inclinado pelo apoio de seu antebraço esquerdo sobre duas almofadas. Uma observação mais atenta e vemos como o artista distorce seu corpo: seus ombros estão em ângulo frontal, mas o seu rosto, saindo de um perfil, tende a virar para a direção do pintor. Seus braços conduzem a um gesto intrigante: quando suas mãos alcançam sua perna esquerda cruzada, a odalisca puxa a cortina, como se cobrisse seu corpo (ou como se estivesse isolando o nicho de sua cama do ambiente circundante) no exato momento em que vira seu rosto. O olhar é fixo e, com ele, Ingres estabelece um nível primário de interação com o espectador: não somente revela sua visão sobre a personagem e o ambiente retratados, mas coloca o observador na posição de *voyeur*. Argan (1992) teria dito que este olhar *voyeur* seria intencional, uma vez que o virtuoso pintor propositalmente cria um estranhamento anatômico a partir da criação de algumas vértebras a mais na coluna da figura, alongando seu torso para que o olhar do espectador percorresse mais tempo sobre seu corpo. A pintura seria o instante congelado no momento em que a odalisca se descobre observada pelo espectador estrangeiro. Sua reação ao puxar a cortina é plausivelmente traduzida como se a sua nudez não fosse permitida ao *voyeur*.

Ingres dispõe no ambiente alguns elementos que possibilitam o reconhecimento do tema orientalista: um cachimbo apoiado em um incensário aceso no canto inferior direito, o leque de penas de pavão na mão direita, o cinto dourado ornamentado e o turbante, que por ser a única vestimenta da figura, contribui para uma caracterização fantasiosa, exótica e até fetichista pelo tema representado. Conseqüentemente, cria uma visão estereotipada da mulher oriental, que, por sua vez, reproduz os cânones do ideal de beleza ocidental, evidenciado pela modelo caucasiana, de traços romanos: a obra não pode ser um documento representativo daquela realidade, mas sim de um olhar europeu sobre ela.

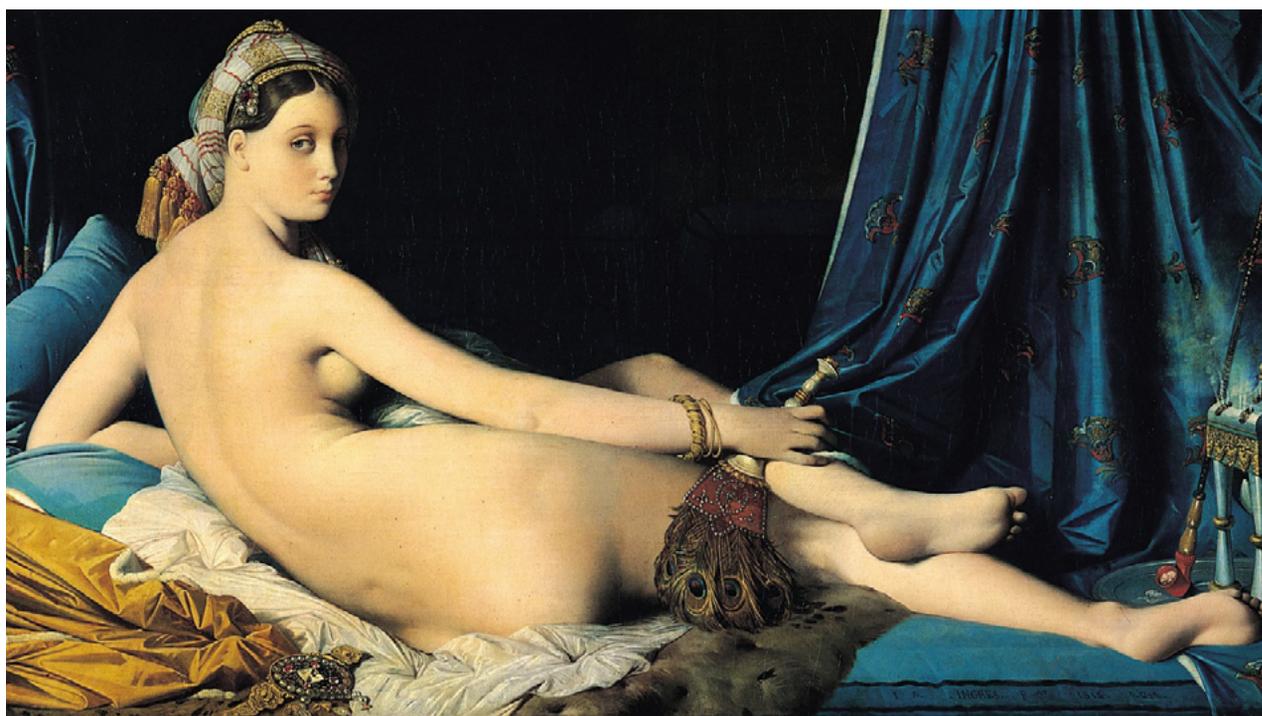


Figura 4: INGRES, Jean-August. *La Grande Odalisque*, 1814. Óleo sobre tela, 91 × 162 cm. Louvre, Paris. Fonte: louvre.fr

Segundo Juan Eduardo Campo (1991), a produção imagética da mulher muçulmana em sua privacidade no harém é “mais um produto da imaginação masculina euroamericana do que uma realidade Oriental”, sendo que a maior ironia em meio esta temática é “a procura de transformar uma prática muçulmana conectada com a preservação de uma virtude moral na vida doméstica de homens e mulheres em uma fantasia pervertida permeada de imoralidade” (CAMPO, 1991, p.32).

Jean-León Gérôme, pintor de várias obras que se enquadram na tipologia Arte Orientalista, flertou com o **Primeiro Dogma** do Orientalismo na tela *Oedipus* (FIGURA 5).



Figura 5: GÉRÔME, Jean-León. *Oedipus*, 1886. Óleo sobre tela, 61,6 x 102,9 cm. Hearst Castle, San Simeon, California, Estados Unidos. Fonte: museumcollections.parks.ca.gov

A tela retrata visivelmente a ocupação francesa no Egito em 1798, colocando a figura de Napoleão Bonaparte à frente da esfinge. A construção em ruínas alude a um passado de glória que dá lugar a uma ação militar gloriosa, ocidental: um triunfo que ao olhar descuidado e supressor da história soa como um capítulo final. Para Çeylan Tawadros (1988), na tela em voga, Napoleão busca dominar o Oriente por intermédio da compreensão do mesmo, estabelecendo a interdependência entre poder e conhecimento. A contemplação gloriosa de Napoleão à esfinge significaria, dentre outras possibilidades, o domínio por meio do conhecimento. A paisagem em tons pálidos encontra as mais vivas cores na figura de Napoleão, “fazendo-o dominar a tela assim como dominou as planícies do Egito” (TAWADROS, 1988, p.54).

Jean-León Gérôme exemplifica, ainda que inconscientemente, o **Terceiro Dogma** do Orientalismo em sua tela *Snake Charmer* (FIGURA 6). O valor desta pintura como elemento de esclarecimento do dogmatismo orientalista é sintetizado pela escolha da tela para ilustrar a capa de uma das edições do livro *Orientalismo* de Saïd.



Figura 6: GÉRÔME, Jean-León. *Snake Charmer*, 1879. Óleo sobre tela, 82,2 x 121 cm. Clark Art Institute, Williamstown, Massachussets, Estados Unidos. Fonte: <http://www.clarkart.edu/>

Na pintura, o jovem rapaz nu é incongruente com diversos elementos que estão em sua volta. Segundo a crítica de Walter B. Denny (1993), existe um grupo com vestimentas típicas otomanas que eram encontradas em terras balcânicas, sentados de frente a um muro com azulejos Iznik (localidade próxima ao estreito de Bósforo na atual Turquia), com armadura persa da dinastia Qajar (atual Irã). Além disso, “encantadores de serpentes nus não faziam parte da cultura popular otomana” (DENNY, 1993, p.220). A improbabilidade da reunião de elementos geograficamente díspares aumenta em meio ao contexto histórico que se pretendeu representar, sendo razoavelmente aceito em contextos pós-modernos. Desta forma, a utilização de um vocabulário (no caso em questão a reunião de elementos imagéticos) “altamente generalizado e sistemático para descrever o Oriente de um ponto de vista ocidental” (SAÏD, 2007, p.401-402) faz da tela de Gérôme um exemplo didático da manifestação do **Terceiro Dogma** do Orientalismo.

Considerações Finais

A interpretação da Arte Orientalista constitui-se como um poderoso instrumento didático para a percepção da manifestação dos dogmas do Orientalismo. Apesar de terem disso descritos por Saïd na segunda metade do século XX, os dogmas apresentam-se como elementos transcendentais de interpretação da interlocução orientalista, servindo, por exemplo, como ferramentas de interpretação das pinturas orientalistas da Era Vitoriana. O exercício da interpretação dos dogmas orientalistas nas artes condicionam aqueles que se aventuram a transitar pela temática, a projetar os dogmas em outros tipos de linguagem, como, por exemplo, a linguagem escrita.

Compreender o dogmatismo, por sua vez, capacita-nos a estabelecer relações interpessoais menos estereotipadas e negligentes com as manifestações culturais estranhas à nossa experiência. Vivemos em uma era de farta comunicação intercontinental e intercultural. Estamos, portanto, propensos ao exercício do estranhamento identitário. Como o etnocentrismo é um traço humano comum (TUAN, 1980), lidarmos melhor com as diferenças significa qualificarmos as relações interpessoais, para, fenomenologicamente, relativizar a força que as nossas experiências primárias impõem sobre o nosso fazer cotidiano.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Clássico e Romântico. In: _____. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11-74.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- CAMPO, Juan Eduardo. Orientalist representations of muslim domestic space in Egypt. Berkeley: **Traditional Dwellings and Settlements Review**, Vol.3, number 1, Fall, p.29-42, 1991.
- CURTIS, Michael. **Orientalism and Islam. Thinkers on muslim government in the Middle East and India**. New York: Cambridge University Press, 2009.
- DENNY, Walter B. Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting. Leiden: **Muqarnas**, Vol.10, p.219-230, 1993.
- HEFFERNAN, Michael J. The desert in French orientalist painting during the nineteenth century. London: **Landscape Research**, 16:2, p.37-42, 1991.
- MACFIE, Alexander Lyon. **Orientalism**. Londres: Person Education, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia**. Lisboa: Estampa, 1986.

SAÏD, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

_____. **O Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SCHIOCCHET, Leonardo. Extremo Oriente Médio, admirável mundo novo: a construção do Oriente Médio e a Primavera Árabe. Rio de Janeiro: **Tempo do Mundo**, Volume 3, número 2, agosto, 2011.

SILVA, Leonardo Luiz Silveira da. A evidência de práticas orientalistas como instrumento do imperialismo no pós-11 de setembro. Belo Horizonte: **Revista Geografias**, nº 17, p.56-74, 2013.

_____. O embate entre Edward Said e Bernard Lewis no contexto da ressignificação do Orientalismo. Niterói: **Revista Antropolítica**. Número 40, 1º Semestre, p.280-306, 2016.

TAWADROS, Çeylan. Foreign bodies: Art history and the discourse of 19th-century orientalista art. Kingston: **Third Text**: 2:3-4, p.51-67, 1988.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**. São Paulo: Difel, 1980.

WOODWARD, Michelle L. Between orientalist clichés and images of modernization. Filadélfia: **History of Photography**. 27:4, p.363-374, 2003.

The Interpretation of Orientalist Dogmas Through Images

Abstract: Orientalism was constructed through colonial experience and the estrangement between the cosmologies between the West and the East. The author Edward Saïd stands out as the reference for orientalist studies. For him, Orientalist practices can be identified through four dogmas, namely: the differences in development between the West and the East, the preference for the description of the classical East over the modern, the utopian vision of the east seen as eternal and the image of a fearful East. According to Edward Saïd, orientalist practices can be identified through four dogmas. The Orientalist Art, exemplified in this article through paintings made in the Victorian century, constitutes as an important tool of interpretation of the Orientalism dogmas. It's the purpose of this article intends to show that the understanding of the dogmatic manifestation of Orientalism in the paintings enables us to project it into other forms

of language, increasing our critical capacity and qualifying our interpersonal relations and political analysis, both based on the exercise of identity opposition.

Keywords: Orientalism, Art, Dogmas.

Recebido em 14 de junho de 2019

Aprovado em 16 de dezembro de 2019