



VOL.7 | N. 13 | JAN/JUN DE 2021 | ISSN 2359-4489

ARTE E POLÍTICA: RAÇA, GÊNERO E NACIONALIDADES

Expressões orientalistas na França:

Desenvolvimento de artes e ciências após a Campanha do Egito (1798)

Nina Ingrid C. Paschoal¹

Resumo: este artigo analisa obras de arte e consequências artísticas do período de efervescência científica e artística iniciado após a Campanha do Egito (1798). A partir do trabalho dos *savants* franceses que acompanharam Napoleão Bonaparte na invasão ao Oriente, áreas do conhecimento puderam se formar e crescer, expandindo suas conclusões também para o gosto popular e, concomitantemente, para as artes visuais. Aqui tratamos de algumas obras de arte do século XIX para identificar aquilo que foi consagrado como a temática orientalista da pintura, analisando os estereótipos e discursos coloniais propagados através dela.

Palavras-chave: Artes, campanha do Egito, orientalismo.

Orientalist expressions in France:

Arts and sciences development after the Egyptian Campaign (1798)

Abstract: this article analyzes artworks and the artistic consequences of the scientific and cultural effervescence period that began with the Campaign in Egypt (1798). From the work of the French savants, who accompanied Napoleon Bonaparte in this Oriental invasion, knowledge areas could be created and increased, expanding its conclusions to the public taste and, also, to the visual arts. Here we deal with some art pieces from the 19th century to identify what has been established as the Orientalist painting themes, analyzing stereotypes and colonial discourses that were disseminated with it.

Keywords: arts, Egyptian campaign, orientalism.

Introdução

No período seguinte à Revolução Francesa (1789), a nova política precisava de uma constante solidificação de sua imagem, buscando deixar de lado a obsoleta imagem do Antigo Regime para se consolidar como República, civilizada e moderna. Era necessário se afirmar perante a própria população francesa e o mundo, mostrando que dotava de poder, estabilidade e influência. O assentamento do capitalismo como modelo base para a economia e sistema de produção, somado à inovadora e racional corrente filosófica do Iluminismo, já desempenhava

¹ Mestra em História, com habilitação em História social, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: nina_paschoal@hotmail.com

bem esse papel², mas ainda não se mostravam suficientes para que a França sequer borrarasse o pódio encimado pelo Império britânico, estabilizado como a maior potência mundial à época. A Coroa inglesa contava com enorme lastro e frota naval, além de administrar a Companhia das Índias Orientais, empreendimento o qual lhe proporcionou tanto o acúmulo de patrimônio financeiro quanto geográfico, tendo, sob seus mandos e domínio, capital, mão de obra e colônias ultramarinas³.

Para fazer frente à Inglaterra e firmar-se nacional e internacionalmente, a França precisaria fazer um investimento à altura. Já havia conseguido novos recursos depois da grande campanha à Itália, que durara 19 meses. Através do Tratado de Campoformio, assinado em 1797 ao fim do conflito decorrido, o estado francês anexou territórios italianos e austríacos. Militar, política e estrategicamente a expedição foi considerada um sucesso e, portanto, repetir sua fórmula parecia uma boa garantia.

Foi nessa conjuntura que Napoleão Bonaparte (1769-1821) conseguiu espaço para mais um empreendimento. O corso já havia ganhado notoriedade e sério destaque ao atuar como ardiloso chefe militar, sendo um dos principais revolucionários durante as batalhas decisivas em levar a França à sua revolução. Havia também provado seu valor com a liderança da expedição à Itália e, após mais esse triunfo, retornou a Paris com pretensões ainda maiores: uma campanha ao Oriente, com entrada pelo Egito⁴.

[...] os objetivos da expedição eram três: primeiro, Napoleão deveria ocupar o Egito e libertá-lo do domínio dos mamelucos, e aí desenvolver uma colônia francesa. Segundo, pretendia-se enfraquecer a Inglaterra mediante o domínio por sobre a Índia, a possessão inglesa mais rica, o que far-se-ia criando uma aliança com a Turquia e a Pérsia, ou, mais ambiciosamente, construindo um Canal no istmo de Suez para alcançar o Mar Vermelho e daí o Oceano Índico. E terceiro, a França, na visão de Napoleão, iria ao Egito objetivando “ensinar e aprender” – ensinar os meios para o desenvolvimento dos nativos (ciência, medicina e tecnologia) e aprender sobre esta terra quase desconhecida para a Europa (cultura, geografia, história e etc.)⁵.

Aprovada pelo Diretório⁶, à primeira vista a operação não parecia tão dispendiosa: tendo acabado de obter sucesso na Itália, os franceses subestimaram o Oriente, pois limitadas eram as informações que tinham daquela região.

2 Segundo os estudos decoloniais de Aníbal Quijano: “as relações intersubjectivas correspondentes, nas quais se foram fundindo as experiências do colonialismo e da colonialidade com as necessidades do capitalismo, foram-se configurando como um novo universo de relações intersubjectivas de dominação sob hegemonia eurocentrada”. QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do Poder e Classificação Social*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

3 ROBINS, Nick. *A corporação que mudou o mundo: como a Companhia das Índias Orientais moldou a multinacional moderna*. Portugal: Difel, 2012.

4 À época, o Egito ainda fazia parte do Império Otomano.

5 SAMPAIO, Luiz Fernando Pina. Arte, ciência e imagens sobre o Egito na França de Napoleão. In: *Revista Ensaios de História*, v. 14, n. 1/2, p.123-132, 2009, p.126.

6 Sistema de governo utilizado pela França, já em seu período republicano, durante os anos de 1795 a 1799. Foi derrubado através do golpe de Estado do 18 Brumário, o que iniciou a era napoleônica na França.

A ideia de investir em uma campanha de dominação no Oriente atendia, portanto, direta e efetivamente às pretensões francesas. Além de permitir uma brutal afronta à economia e influência inglesas, o Diretório teria uma considerável forma de manutenção de seu poder, ganhando popularidade entre a ainda ansiosa massa revolucionária e afastando Napoleão Bonaparte, ao menos temporariamente, de exercer qualquer função política formal – situação que lhes parecia inevitável; contudo, pesarosa.

Todavia, os desejos do chefe militar em relação às terras do Leste não eram guiados apenas pelos motivos políticos e colonialistas já aqui comentados; havia também certa motivação pessoal em executar tal viagem. Desde a infância, Napoleão fora um admirador de Alexandre Magno⁷ (356 a.C-323 a.C) e sentia que, através de uma conquista oriental, ele poderia equiparar-se historicamente ao seu ídolo.

Napoleão fora atraído pelo Oriente desde a adolescência; seus manuscritos de juventude por exemplo, contém um sumário feito por ele da *Histoire* dès árabes, de Marigny, e fica evidente pelos seus escritos e conversações que ele estava mergulhado [...] nas memórias e glórias ligadas ao Oriente de Alexandre, particularmente ao Egito⁸.

Nessa nova era irrompida pela França no pós-revolução, a clássica cultura e poderio do Império Romano eram itens evocados constantemente como exemplos bem-sucedidos, e Napoleão não era nada menos que um fruto daquele tempo e mentalidade. Os próprios elementos greco-romanos foram utilizados por Bonaparte como forma de se glorificar, mostrando suas capacidades nobres, militares e benevolentes tal qual um antigo soberano⁹.

Tendo organizado o necessário, a campanha francesa ao Egito iniciou em maio de 1798 e seguiu primeiramente para Alexandria, onde Napoleão e uma tropa de cerca de 36.000 soldados aportaram em 1º de julho. Essa foi “a primeira grande incursão de uma potência europeia num país central do mundo muçulmano, e o primeiro contato de seus habitantes com um novo tipo de poder militar e as rivalidades dos grandes estados europeus”¹⁰.

A operação que resultou na viagem ao Egito foi amparada e obteve investimento por parte de vários importantes membros da elite francesa. Muitos deles eram intelectuais, interessados não somente nos ganhos econômicos ou políticos, mas igualmente em compreensão, conhecimento e saber. Esses homens foram chamados de *savants*. Eles viam o Egito como o berço de uma grandiosa e antiga civilização, repleta de arte, conhecimentos e tecnologias, ainda que envolto de inúmeros mistérios para lhes sustentar a curiosidade.

7 ENGLUND, Steven. *Napoleão: uma biografia política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 106.

8 SAID, Edward. *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 89.

9 STOIANI, Raquel; GARRAFONI, Renata Sena. Escavar o passado, (re)construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte. In: *Revista de História da Arte e arqueologia*, n. 6, p. 69-82, dez. 2006.

10 HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 269.

Pelo menos 160 *savants*¹¹ acompanharam pessoalmente a expedição ao Oriente. Como conjunto, representavam justamente a concepção moderna de racionalidade, empirismo e produção de conhecimento. Esse grupo visava estudar científica e minuciosamente o Oriente, podendo, assim, “*promover o conhecimento humano*”¹².

A valorização desses estudiosos não foi visível somente pelo interesse pessoal de Bonaparte, mas também pelos recursos financeiros destinados a eles. Vasta quantia fora empregada a aparelhos científicos e livros que viriam a compor uma espécie de laboratório itinerante, o qual acompanhava a caravana dos *savants* durante a viagem.

O sonho da conquista oriental de Napoleão é um importante símbolo dos novos moldes da colonização, não buscando somente o domínio da esfera geográfica e física, mas igualmente do próprio pensamento: “o desejo de Bonaparte de dominar o mundo corresponde politicamente com seu desejo de espalhar a civilização ao reagrupar todas as ciências em um corpo unificado de conhecimento”¹³. Seu poder se voltava a operar em mais vias e com maior profundidade, conferindo sentido, inteligibilidade e realidade à invasão¹⁴.

A Campanha ao Egito foi, por isso, determinada como o marco inicial daquilo que chamamos de Orientalismo. Apesar de ter algumas mudanças de sentido ao longo do tempo, esse termo está intimamente relacionado a uma produção de saber acerca do Oriente, a qual nunca é feita pelos próprios orientais, estudando suas próprias características, relações ou manifestações, mas sempre vindo de fora, de seus colonizadores. O Orientalismo é, portanto, uma forma de discurso que, apesar de geralmente travestida em vestes eruditas, em verdade está intimamente ligada com a violência da dominação colonial.

Edward Said, autor inaugurador do campo dos estudos pós-coloniais com sua obra *Orientalismo*, nos explana que a noção trazida por esse conceito pode se dar a partir de três frentes distintas, interligadas através de um mesmo imaginário e discurso¹⁵:

- Disciplinas e profissionais que estudam o Oriente;
- Estilo de pensamento;
- Instituição autorizada a lidar com o Oriente.

A seguir, veremos que a Campanha do Egito teve visíveis efeitos em todos esses três meios, tanto enquanto discurso quanto como prática material aliada a ele, e foi expressada nos diversos aportes culturais, afetando as dimensões subjetivas e objetivas da vida na França moderna.

11 Há divergência sobre a quantia exata a depender da bibliografia. Aqui me baseio em: ENGLUND, Steven. *Napoleão: uma biografia política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p.106.

12 ENGLUND, Steven. *Napoleão: uma biografia política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p.107-108.

13 Tradução livre de: “Bonaparte’s desire to dominate the world politically correspond with his desire to spread civilization by regrouping all of the sciences in a unified body of knowledge”. BIERMAN, Irene. *Napoleon in Egypt*. Los Angeles: Ithaca Press, 2003. p.64.

14 SAID, Edward. *Orientalismo. O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 104.

15 Idem, p.14-15.

É importante dizer que, hoje, há diversas definições e alinhamentos teóricos distintos para o termo Orientalismo, bem como há transformações em sua interpretação, além de críticas e abordagens mais ou menos largas. Sobre o caso da pintura Orientalista, o foco deste artigo e tratado mais pormenorizadamente adiante, nos diz Roger Benjamin:

O Orientalismo não é mais uma via de mão única, um fluxo de visões congeladas de viajantes europeus que foram transportadas para sua terra para consumo, sem referência às repostas daqueles que foram objetificados no processo. Uma tecnologia visual como a pintura, implantada em uma situação colonial, se torna disponível a outros que não aqueles que a importaram. Como linguagem, ela pode responder ao colonizador, em estrofes apreciadas por suas poéticas visuais mesmo que seu potencial de reiterar significados passe despercebido à sua época¹⁶.

A ciência do Orientalismo: disciplinas, profissionais e instituições

Tão logo as tropas atingiram seu destino final e se instalaram no Cairo, Napoleão e seus *savants* fundaram o Instituto do Egito. O comandante pretendia “formar uma espécie de arquivo vivo para a expedição”¹⁷ e, através dessa instituição, ele e os estudiosos que o acompanhavam formalizavam sua produção de conhecimento, assim podendo discutir com outros intelectuais sobre as civilizações antigas orientais, suas dinâmicas, arqueologia, arte e demais assuntos correlatos. Essa produção foi determinante. Como veremos adiante, o trabalho empreendido nela gerou uma série de obras de ampla circulação popular, responsáveis por moldar os saberes, opiniões e o imaginário da população francesa sobre o Egito e o Oriente.

O Instituto do Egito, ainda hoje em funcionamento¹⁸, teve como sede um grande palácio abandonado pelos mamelucos. Lá se encontravam periodicamente os *savants* membros. Nesse casarão construíram uma grande biblioteca, um jardim, um pequeno zoológico, um observatório, uma sala de exposição e laboratórios, além dos escritórios pessoais dos membros. Os objetivos da criação do Instituto logo foram formalizados como: a) propagar “as luzes” no Egito; b) pesquisar, estudar e publicar informações sobre indústria, tecnologia, história e natureza do Egito; c) oferecer opiniões em diferentes questões de cunho político e governamental¹⁹.

Napoleão deu aos *savants* total liberdade de pesquisar o que quer que considerassem interessante nas terras orientais, indo desde a feitura do alimento até as antigas e desconhecidas

16 Tradução livre de “Orientalism is no longer a one-way journey, a stream of visions frozen by European travelers and carted home for consumption, without reference to the responses of those objectified in the process. A visual technology like painting, implanted in a colonial situation, becomes available to users other than those who imported it. Like language, it can talk back to the colonizer, in strophes appreciated for their visual poetry even if their potential to restate meaning goes unperceived at the time.” BENJAMIN, Roger. *Orientalist aesthetics: art, colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. Londres: University of California Press, 2003.

17 SAID, Edward. *Orientalismo. O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 89.

18 Teve uma breve interrupção de suas atividades após ser alvo de um incêndio durante das manifestações da Primavera árabe, em 2011. Voltou a funcionar em dezembro de 2012, e permanece aberto.

19 BURLEIGH, Nina. *Mirage: Napoleon’s scientists and the unveiling of Egypt*. New York: Harper Collins Publishers, 2007. p. 70-71.

tumbas e múmias; das paisagens naturais até suas danças e manifestações artísticas de rua. Unindo objetivos científicos e militares, Bonaparte deu à Campanha do Egito uma face civilizadora, deveras importante para consolidar sua imagem e sua forma de fazer guerra.

Aqui é importante atentar para o fato de que Napoleão alimentou uma nova tradição de conquista imperial: trata-se de uma expedição ‘científica’ e militar. [...] ao mesmo tempo em que os militares conquistavam por meio da força, os cientistas tentavam fazer o mesmo de maneira ideológica e por meio do conhecimento. Nota-se que o papel da ciência é de tanta importância quanto o do exército para a conquista do local. Por isso, presume-se não se tratar apenas de um interesse superficial quando se observa que entre os séculos XVIII e XIX o Egito atrai olhares com intenções cada vez mais científicas.²⁰

O fascínio intelectual pelo Egito é verificável pela profusão de discursos especializados e mesmo pela valorização e criação de áreas inteiras do conhecimento. Todo estudo acadêmico atento ao Oriente (cultural, econômica e geograficamente) como objeto de pesquisa recebia a denominação de Orientalista e seus autores eram considerados como especialistas e autoridades no assunto.

Essa foi a primeira versão do uso desse termo, o qual aglutinou novos significados ao longo do tempo. Para os fins deste artigo, é importante atentar-se ao contexto em que o termo Orientalismo é empregado em cada caso, pois são utilizados, neste texto, suas três principais significações: o grupo intelectual dos impérios modernos, o estilo de tema próprio da pintura e de outras artes plásticas, e o conceito cunhado por Edward Said.

Para os intelectuais catedráticos da era moderna, havia um misto de curiosidade passional e ojeriza em relação às manifestações da cultura oriental. Na análise de Tzvetan Todorov sobre o outro, a questão do reconhecimento das grandezas culturais e interesse por elas não perpassa necessariamente a aceitação daqueles povos ou o entendimento deles como sujeitos no sentido pleno, comparáveis em raciocínio e humanidade com os europeus.

[...] são sujeitos sim, mas sujeitos reduzidos ao papel de produtores de objetos, de artesãos ou de malabaristas, cujo desempenho é admirado mas com uma admiração que, em vez de apagá-la, marca a distância que os separa dele; e sua pertinência à série “curiosidades naturais” não é totalmente esquecida²¹.

É importante frisar: muitos desses estudiosos nunca estiveram pessoalmente no Oriente, nem mesmo tiveram contato com suas culturas de outro ponto de vista além daquele oferecido pelo ambiente acadêmico da época, tradicional e eurocentrado. Seu interesse pelo Oriente era demonstrado apenas de forma distante, através das suas próprias interpretações e conversas entre pares, sem escuta dos povos a que se referiam. Suas conclusões eram tomadas a distância,

20 EGGERS, Natasha de Andrade. *Viagens, antiquarismo e expansão imperial no século XIX: estudo das operações de Sarah e Giovanni Belzoni no Egito (1815-1821)*. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. p. 66.

21 TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 160-161.

a partir de visões alheias – que também provinham do mesmo sistema de embasamento – e de um determinismo regional que categorizava e ranqueava raças e povos, pensamento característico do período colonial. Assim, o entendimento sobre o Oriente se fazia por uma espécie de retroalimentação, em que interesses políticos eram contemplados tanto quanto os de erudição. Robert Irwin, crítico de Edward Said, defende que este amor pela cultura oriental era legítimo e investido em um trabalho sério dos intelectuais, não sendo apenas vinculado aos ímpetus coloniais²². Todavia, ainda que interessados, os catedráticos afeitos com esse tema foram impactados pela colonização em número e na finalidade de seus estudos.

A partir dos relatos, estudos e figuras trazidas por *savants* à Europa, o interesse pelo Oriente, antes mais corriqueiro e desprezioso, agora passava a ser delineado com traços mais científicos e mesmo cientifizantes. Algumas áreas do conhecimento já antes incluíam tópicos relacionados ao Oriente – como a linguística, a história e a arquitetura –, mas depois do acesso ao conhecimento acumulado pelos *savants*, e disponibilizado através de suas volumosas publicações, muito mais pôde ser apreendido e depreendido.

O desenvolvimento da arqueologia também se intensificou no período, contribuindo para este fascínio com a antiguidade. Dentro da perspectiva do imaginário, a ideia era de que o Egito fosse um território inerte temporal e culturalmente, envolto em mistérios e grandiosidades mumificadas e incógnitas apenas à espera de serem reveladas pela civilidade e racionalidade metódica dos europeus²³.

O estudo da egiptologia, “o ramo da ciência que trata de tudo aquilo relacionado ao antigo Egito”²⁴, foi possível através da pesquisa feita a partir de diversos objetos pilhados pelos exércitos que foram ao Oriente. Muitos deles foram expostos ou se tornaram partes pertencentes a acervos de museus, sendo tanta sua importância e quantidade que compuseram alas inteiras.

A constituição dos museus nacionais também remete a esse momento. Com suas coleções, os museus tornavam visível a herança cultural da qual os Estados Nacionais europeus se apropriavam, criando a ideia de uma continuidade histórica com o passado antigo. Em decorrência disso, a espoliação de antiguidades se tornou algo recorrente no período, cada vez mais como um produto de financiamento estatal, já que os Estados passaram a investir no trabalho de viajantes e de antiquaristas para a aquisição de artefatos antigos²⁵.

É válido reafirmar que grande parte do acervo de arte e antiguidade egípcia presente até hoje no Museu do Louvre também foi proveniente dessas viagens e espoliações da cultura material oriental. A própria transformação do Louvre em um espaço aberto ao público foi uma iniciativa orientada para elevar a glória da recém-instalada república francesa e de

22 Ver mais sobre em: IRWIN, Robert. *Pelo amor ao saber: os orientalistas e seus inimigos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

23 Ver mais sobre em: BAKOS, Margaret. *Egiptomania: o Egito no Brasil*. São Paulo: Paris Editorial, 2004.

24 Idem, p.10.

25 EGGERS, Natasha de Andrade. *Viagens, antiquarismo e expansão imperial no século XIX: estudo das operações de Sarah e Giovanni Belzoni no Egito (1815-1821)*. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. p. 16.

seu comandante Bonaparte. Até então, artefatos e obras artísticas eram visíveis apenas ocasionalmente, em eventos específicos e com convidados da classe artística. Napoleão não somente deu nova função ao espaço, como lhe trouxe novas peças, mostrando ao público o sucesso de suas intervenções no Oriente²⁶.

Uma valiosa fonte de informação para os egiptólogos foi o volumoso *Description de l’Égypte*, obra de caráter enciclopédico mandada por Vivant Denon (1747-1825) à impressão em 1806, a pedido do próprio Napoleão Bonaparte. Um dos principais filhotes textuais da expedição napoleônica²⁷, o trabalho foi fruto da compilação de todo o material produzido pelo grupo de cientistas durante a expedição ao Egito nos três anos em que estiveram no local (1789-1801). Fora dividido em aproximadamente vinte e três volumes temáticos e também trazia gravuras tecnicamente perfeitas e de grande realismo, as quais contemplavam e ilustravam estudos da botânica, mineralogia, ciências naturais, e sobre as eras históricas do Egito.

Description é uma das obras de suma importância para compreendermos o interesse que a viagem de Napoleão fez surgir nos franceses e, em seguida, no restante da Europa. Mas, como nos alerta Said: “a história, tal como é registrada na *Description*, suplanta a história egípcia ou oriental identificando-se direta e imediatamente com a história mundial, um eufemismo para a história da Europa”²⁸.

Os volumes foram escritos a partir de uma perspectiva ocidental que, tradicionalmente, localiza os europeus no centro da importância, sendo o estudo, portanto, uma visão exterior e parcial sobre o então mundo oriental, não colocando os próprios orientais como agentes, e muito menos contemplando sua visão histórica. Embora fontes históricas tenham sido levantadas para complementar os desenhos, gravuras e mapas realizados pelos *savants* durante sua estadia no Egito, esses artistas também preenchiam, reconstruindo no desenho, as partes já inexistentes de monumentos de acordo com seu gosto e experiência. A perspectiva pela qual as obras e paisagens egípcias foram desenhadas também acabou sendo eternizada, tornando o ângulo tomado pelos *savants* o “jeito certo” de olhar cada monumento²⁹.

Denon, o responsável por essa vultosa obra, também foi o primeiro diretor do Museu do Louvre (à época, Museu Napoleão) durante os anos de 1802 a 1814, dando vazão ao projeto decorativo do espaço para abrigar a coleção de obras provenientes do Egito, especialmente composta de artefatos arqueológicos pilhados na Campanha de Napoleão³⁰.

De toda forma, a *Description* foi e continua sendo um documento de grande valor, de onde podemos retirar importantes informações sobre o século XVIII no Oriente, mas,

26 Ver mais sobre em: GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro. In *Anais do Museu Paulista*, v. 15 n. 1, São Paulo, jan./jun. 2007.

27 SAID, Edward. *Orientalismo. O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 96.

28 Idem, p.95.

29 Ver mais sobre em: BIERMAN, Irene. Cairo: the seen and the unseen in the *Description de L’Égypte*. In: *Napoleon in Egypt*. Los Angeles: Ithaca press, 2003. p. 63-76.

30 GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n. 1, São Paulo, jan./jun. 2007.

principalmente, sobre o tempo, estilo de pensamento e ideais colonizatórios a partir do qual foi compilada. Suas edições foram vistas pelo povo da época como uma joia. O próprio formato enciclopédico atendia, em si mesmo, importantes estatutos valorizados pela França iluminista, reunindo uma vasta gama de conhecimentos, elevando o empirismo como forma de obtê-lo e valorizando as artes românticas e neoclássicas, dotadas de certa visualidade realista, mas com conteúdo glorificador, épico e elogioso.

Orientalismo de Salão: representações do Oriente nas artes visuais

O gosto pelo Oriente já havia despertado o interesse europeu desde a Antiguidade, mas foi retomado com grande interesse a partir do século XVIII, resultado da nova leva de conhecimentos que os *savants* proveram, com seus estudos, ao Velho Continente. Esses saberes não ficaram restritos somente às comunidades científicas e intelectuais; tornaram-se parte do imaginário francês no geral, sendo absorvidos pelas camadas populares e influenciando seus interesses, gostos e consumo.

Nesse período tem seu ápice “o gosto pelo exotismo e pela posse de objetos relativos ao antigo Egito” e “a reinterpretação e o reuso de traços da cultura do antigo Egito, de uma forma que lhe atribuía novos significados”³¹. Conforme Napoleão avançava em sua jornada, tal gosto se espalhava de forma cada vez mais forte, podendo ser visto através de “monumentos, fontes, móveis, porcelana de Sèvres, papéis de parede, estátuas, pinturas, e outros mais. Isto sem falarmos nas múmias: muitas destas foram trazidas para a Europa nessa época”³². O corso ainda fez questão de mandar erigir obeliscos e outras construções monumentais que faziam referência à antiguidade egípcia³³, tão romantizada por ele e outros europeus do período, para simbolizar conquistas, marcando-as na paisagem e no tempo.

Os esforços para manter uma presença ativa dos franceses no Egito não foram dados apenas através dos institutos científicos, como aquele criado por Napoleão: uma série de outros aparelhos políticos e burocráticos foi parte do projeto de dominação. Durante os fins do século XVIII e todo o XIX foram criadas várias embaixadas, instituições, postos e cargos a fim de manter o controle colonial.

Além dos vários colonizadores, *savants* e outros oficiais franceses chegando para se fixar, o Oriente passou a receber um sem número de viajantes curiosos. Essas viagens começaram a ser feitas com o fim de conhecer as paisagens exóticas e interessantes que já eram presentes em livros, objetos e imaginário das classes mais abastadas, dos membros das elites econômicas e culturais e dos partícipes da burguesia europeia. Com o passar dos anos, a sensação de

31 BAKOS, Margaret. *Egiptomania: o Egito no Brasil*. São Paulo: Paris Editorial, 2004. p. 10.

32 SAMPAIO, Luiz Fernando Pina. Arte, ciência e imagens sobre o Egito na França de Napoleão. In: *Revista Ensaios de História*, v. 14, n.1/2, p. 123-132, 2009, p.131.

33 GLOGLOWSKI, Carter. Napoleon’s mirage: politics and propaganda in art after Bonaparte’s Egyptian campaign. University of Florida Digital Collections, 2020, p. 27-28.

“encurtamento” da distância e a relativa diminuição dos empecilhos em levar os europeus ao Oriente, as jornadas a este destino passavam a ser mesmo um fator de destaque social, mais um motivo de prestígio e fascínio de algum entre seus pares.

A profusão dessas novas possibilidades que incluíam o Oriente não tardou a afetar também os campos artísticos. Desembarcaram no Egito, junto de Napoleão, mas também após o domínio francês já ter se estabelecido com mais eficácia, muitos artistas plásticos.

Lá buscavam, primeiramente, novas perspectivas sobre as paisagens clássicas, comumente utilizadas como pano de fundo para as recorrentes representações de passagens bíblicas e históricas – temática da pintura que, até então, fazia parte da demanda de muitos artistas tanto pelo gosto popular quanto pela encomenda de membros do clero e para decoração das igrejas. Mas eles também procuravam inspiração por tudo o que parecia haver de exótico, pitoresco e curioso no Oriente, tão diferente e oposto à Europa.

Napoleão, como um grande admirador e conhecedor do poder das artes, aproveitou dos artistas de que dispunha em sua caravana para fazer um elogio à sua própria imagem, artifício característico durante seus governos³⁴. Para tal, encomendou a feitura de algumas obras pelos artistas presentes, com a finalidade de relatar de forma heroica alguns de seus feitos durante a campanha. É o caso das telas *Bonaparte fait grace aux revolutes du Caire 23 Octobre 1798*, de Pierre-Narcisse Guérin (Imagem 1), e *Bonaparte visitant les pestifères de Jaffa* (Imagem 2), de Antoine-Jean Gros³⁵.

34 Ver mais sobre em: LEITE, Beatriz Westin de Cerqueira. *A arte como expressão da glória: Napoleão Bonaparte*. São Paulo: Altamira Editorial, 2011.

35 Em tradução livre “Bonaparte perdoando os rebeldes do Cairo. 23 de outubro de 1798” e “Bonaparte visita as vítimas da peste em Jaffa”.

Imagem 1 - Bonaparte fait grace aux revolutes du Caire 23 Octobre 1798



Pierre-Narcisse Guérin, 1808. Reprodução: Wikimedia commons

Bonaparte fait grace aux revolutes du Caire 23 Octobre 1798 foi requerida para representar a generosidade e a cordialidade de Napoleão, dando a ideia de boa vontade por parte do líder em se entender com os povos locais do Egito. Na data mencionada no próprio título da pintura de Pierre Narcise Guérin (1744-1833), houve uma grande revolta dos caiotas contra os exércitos franceses que lá haviam chegado. Embora tenham, por ordem e anúncio do próprio Napoleão, se passado por colegas de profissão de fê, dizendo serem adoradores do único Deus e praticantes da palavra de Maomé, a população não aceitou sua presença. Napoleão ordenou tiros de canhões em direção à Mesquita onde os caiotas se reuniam em rebelião. Diante da ofensa e da destruição do local, acabaram se rendendo.

A complacência de Napoleão, entretanto, não foi tal qual retratada na obra de Guérin. Napoleão fez vários prisioneiros de guerra e desrespeitou fortemente grandes tradições islâmicas, nas quais os templos são como solo sagrado, ao entrar com seus homens a cavalo na mesquita. Seus canhões e baionetas deixaram muitos feridos e mortos entre os egípcios. Napoleão ainda optou por levar todos os prisioneiros até a praia, onde ordenou execuções por não querer arcar com maior número de pessoas, uma vez que a armada francesa enfrentava dificuldades em manter seus homens.

Imagem 2 – Bonaparte visitant les pestifères de Jaffa



Antoine-Jean Gros, 1804. Reprodução: Wikimedia commons.

Bonaparte visitant les pestifères de Jaffa representa um evento posterior, já ao fim da jornada do curso em solo oriental. Além das dificuldades com a população e com a geografia local, o exército e os presos de guerra de Napoleão enfrentaram outro inimigo poderoso: a peste bubônica. Transmitida aos humanos por ratos ou contato com outros doentes, a peste alastrou-se rapidamente entre os homens franceses. Para internar seus oficiais e tratá-los, ainda que de forma repentina, Napoleão apropriou-se de um antigo monastério e o transformou em hospital. Como a França havia perdido muito de sua frota em confrontos com a Inglaterra já no Oriente, a obtenção de qualquer tipo de medicamento ou tratamento ficara bastante limitada. O número de doentes, entretanto, só aumentava, graças ao rápido contágio da doença, somando um temor a mais para os franceses.

A tela feita por Antoine-Jean Gros (1771-1835) mostra, ao contrário, Napoleão como um homem destemido, que cuida de seus soldados pessoalmente e não teme o possível contágio, até chegando a tocar as feridas de um dos internados. Como um taumaturgo, Napoleão não se apavora diante das escaras de seus soldados; ao contrário, toca-as como se pudesse saná-las³⁶, maravilha representada por sua altivez em contraste com as feições apavoradas dos doentes e

³⁶ Tradição régia medieval que supunha que os reis tivessem poder santo de cura através da imposição de suas mãos sobre as escaras dos súditos. Ver mais sobre em: BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

pelo feixe de luz que entra pelo recorte da construção, iluminando a bandeira francesa hasteada, ao fundo, e ao próprio general. Os demais, retratados desvestidos, apavorados, muitos jogados ao chão como moribundos e vestidos com vestes mais assemelhadas às orientais, são paralelos diretos à sua figura vestida como nobreza.

A obra foi inspirada em outro grande e adorado pintor de Napoleão, Jacques-Louis David (1748-1825), de quem Gros foi discípulo. Foi comum até meados do século XX que as obras de arte possuíssem referências a outros grandes nomes do cenário artístico ou a outras obras conhecidas e bem-conceituadas. *Bonaparte visitant les pestifères de Jaffa* contém uma dessas referências, apontando diretamente para a cena em primeiro plano que aparece na obra *Le serment des horaces* de Jacques-Louis David, pintada em 1784. Gros importa desta tela a base para a imagem de Napoleão tocando o ferido, usando as mesmas posições e composição corporal de David para os três personagens irmãos fazendo a saudação romana.

Mais uma vez a tentativa de Napoleão de criar uma espécie de culto à sua imagem, retratando-a de forma icônica e nobre de espírito, não condizia com os fatos na totalidade. Napoleão teria fugido em direção ao embarque responsável por o levar de volta ao Ocidente, à França, tão logo deixou o hospital e os contaminados pela praga. Essa obra foi a mais aclamada no Salão de Paris de 1804, já alguns anos após o incidente, desfazendo, ainda que em parte, a mácula recaída sobre Napoleão em relação a esse incidente.

Sua imagem, nessa obra, é enaltecida a partir de uma retórica visual baseada em comparação. Nobre, são, iluminado, corajoso, Bonaparte e, por associação, a França republicana são o oposto do Oriente doente, combalido, sem forças, sem vestes, sem força física e em chamas – como se nota pela fumaça ao fundo, por detrás da bandeira francesa.

Ambas as pinturas abordadas são dos primeiros exemplos do estilo que adentraria as Belas Artes em seguida, fruto da colonização no Oriente. Este ficou conhecido como Orientalismo. Tanto Pierre-Narcise Guérin quanto Antoine-Jean Gros já compartilhavam certas características de estilo e repertório. Como discípulos de Jacques-Louis David e vinculados de certo modo ao romantismo *primitif*³⁷, ambos os pintores encontraram na representação do Oriente o estado de natureza mais próximo à inocência, não corrompida, como um bom-selvagem³⁸ em meio à civilização.

Embora não correspondesse exatamente a uma escola formal da pintura, o Orientalismo se firmou como um repertório temático comum aos artistas influenciados pelo repertório visual trazido nas publicações dos *savants* e pelos mais diversos objetos e contos orientais que adentraram a França depois da Campanha do Egito. Sugere-se que o Orientalismo se torna, então, muito mais um gênero ou assunto, ante de ser propriamente um movimento

37 Ver mais sobre em: FRIEDLAENDER, Walter. Ultraclassicistas e anticlassicistas entre os seguidores de David: Gérard, Girodet, Guérin, les primitifs. In FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

38 O conceito do bom-selvagem foi largamente difundido na França com o romance *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe e, posteriormente, com o trabalho dos filósofos contratualistas, vinculados também ao Iluminismo. Este ideário influenciou a composição dos trabalhos visuais de diversos artistas dos movimentos romântico e neoclássico.

independente. Não como uma escola, mas como agremiação, parte desse grupo de artistas se reuniu na *Société des Peintres Orientalistes Français*³⁹.

O Orientalismo se apresentou como recorrente mesmo após o fim do auge do imperialismo britânico e francês no Egito, assim sendo possível notar que, ainda que não tenha sido fruto de uma escola específica e não tendo métodos canônicos de expressão, encontrou espaço dentro do discurso visual de vários e diferentes repertórios artísticos.

Estes trabalhos se unem também por compartilhar estratégias estilísticas: o “efeito de realidade” e o completo afastamento de qualquer alusão a uma identificação conceitual ou de ponto de vista com seus sujeitos, o que poderia, por exemplo, ter sido sugerido por convenções alternativas da representação⁴⁰.

Em resumo, a produção artística que discorria sobre o Oriente era ancorada naquilo que a expedição de Napoleão, seus *savants* e seguidores haviam documentado como fato através das publicações de seus estudos. As gravuras ilustrativas das enciclopédias, publicações e estudos foram os primeiros esboços do que se consolidaria como composição estética do Orientalismo enquanto temática artística. Diferenças as quais, a priori, parecem sutis e desinteressadas entre o estilo dos *savants* – que diziam buscar mais a objetividade e a documentação nos desenhos – e o dos orientalistas – dotados de liberdade artística e licença poética – serão justamente os pontos nevrálgicos e tênues para separar o registro da fantasia, aquilo realmente observado daquilo imaginado, o testemunhado do subentendido.

Apesar de terem valor estético e de apreciação que não cabe serem discutidos, as obras de arte orientalistas foram produtos imbuídos de um discurso colaborativo aos os interesses de dominação material e cultural do Oriente. Isso não se ateve somente a casos de elevar uma determinada figura, como no caso das pinturas elogiosas à Napoleão, mas também de depreciar outras, como representações dos egípcios e egípcias, figuras a quem os artistas se dedicaram extensivamente.

A ideia de dominação não perpassava somente a mentalidade europeia, mas, em certa medida, também chegava a ser retroalimentada pelos orientais em uma espécie de alienação de si próprios⁴¹. Por serem retratados como monolitos presos no tempo, passivos em sua história, os costumes, tradições e formas de organização orientais passam a ser substituídos – ainda que com resistência – pelos europeus, aparentemente modernos, civilizados e progressistas. A repetição sucessiva dessas representações fez o discurso político implícito ser assimilado: “estas pinturas são caras a eles uma vez que pensam que estas pinturas são partes de sua tradição

39 Ver mais sobre em: BENJAMIN, Roger. A society for Orientalists. In *Orientalist aesthetics: art, colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. Londres: University of California Press, 2003, p. 57-77.

40 Tradução livre de “These works are united also by shared stylistic strategies: the “reality effect” and the strict avoidance of any hint of conceptual identification or shared viewpoint with their subjects, which could, for example, have been suggested by alternative conventions of representation”. NOCHLIN, Linda. The imaginary Orient. In: *The Politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. London: Thames and Hudson, 1991. p. 51.

41 ISMAILINEJAD, Zahra Sadat. Orientalist paintings and Said orientalism. In: *International letters of social and humanistic sciences*, v. 50, p. 68-81, 2015, p. 72

nacional. Neste ponto, orientais internalizaram estas noções dos ocidentais sobre eles como se neles pudessem ver sua história viva.”⁴².

Criando uma hierarquia entre orientais e ocidentais, o Orientalismo usa a contraposição de extremos como recurso para criar a sensação de identidades diferentes, colocando o “outro” como distante do narrador e salientando a diferença cultural, produzindo uma ideia de valoração da Europa, em detrimento do Oriente, implícita no discurso⁴³. O Orientalismo nas artes é um grande responsável por transmitir, visual e didaticamente, a ideia do darwinismo social⁴⁴, justificativa moral da colonização.

Essas marcas Orientalistas foram inclusive adotadas por artistas que já eram consagrados à época. Foi o caso de Eugene Delacroix (1798-1863) e Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), até hoje considerados dois dos maiores nomes da pintura do século XIX. Esses pintores foram autores de imagens consagradas da Revolução Francesa, bem como foram oficialmente contratados por Napoleão para retratos, mas também representaram o Oriente, principalmente através das mulheres daquela região.

42 Tradução minha de “These paintings are dear to them since they think that these paintings are parts of their national heritage. Here, Orientals internalized these notions of Westerners about them as if they can see their live history in them”. ISMAILINEJAD, Zahra Sadat. Orientalist paintings and Said orientalism. In: *International letters of social and humanistic sciences*, v. 50, p. 72, 2015.

43 DIB, Marcia. Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. *Revista UFG*, ano XIII, n. 11, p. 148, dez. 2011.

44 Sendo uma interpretação inadequada do estudo de Charles Darwin sobre a evolução das espécies, o darwinismo social pressupunha também estágios evolutivos para as sociedades, hierarquizando modos de vida, cultura, formas de organização política e etnias. O conceito de darwinismo social não está somente ligado a uma desvalorização cultural, mas também racial, uma vez que determina que os povos não-brancos estão sempre nos menores estágios evolutivos e, portanto, não civilizados. Este conceito determinista serviu largamente como justificativa para a dominação branca sobre outras raças, já que estas, de acordo com a teoria, não teriam capacidade de se autogovernar em direção à evolução.

Imagem 3 – Femmes d’Alger dans leur appartement



Eugène Delacroix, 1834. Reprodução: Wikimedia commons

Delacroix produziu sobre o Oriente mesmo antes de sua viagem ao Marrocos (1832), um costume para os pintores da época, que baseavam suas pinturas em fantasias e imaginário, além da quantidade prolífica de relatos, gravuras e objetos vindos daqueles locais.

Depois de sua viagem houve mudanças nas representações⁴⁵, procurando torná-las mais verossímeis à realidade observada e menos compostas do imaginário e de recursos como objetos trazidos por outros viajantes.

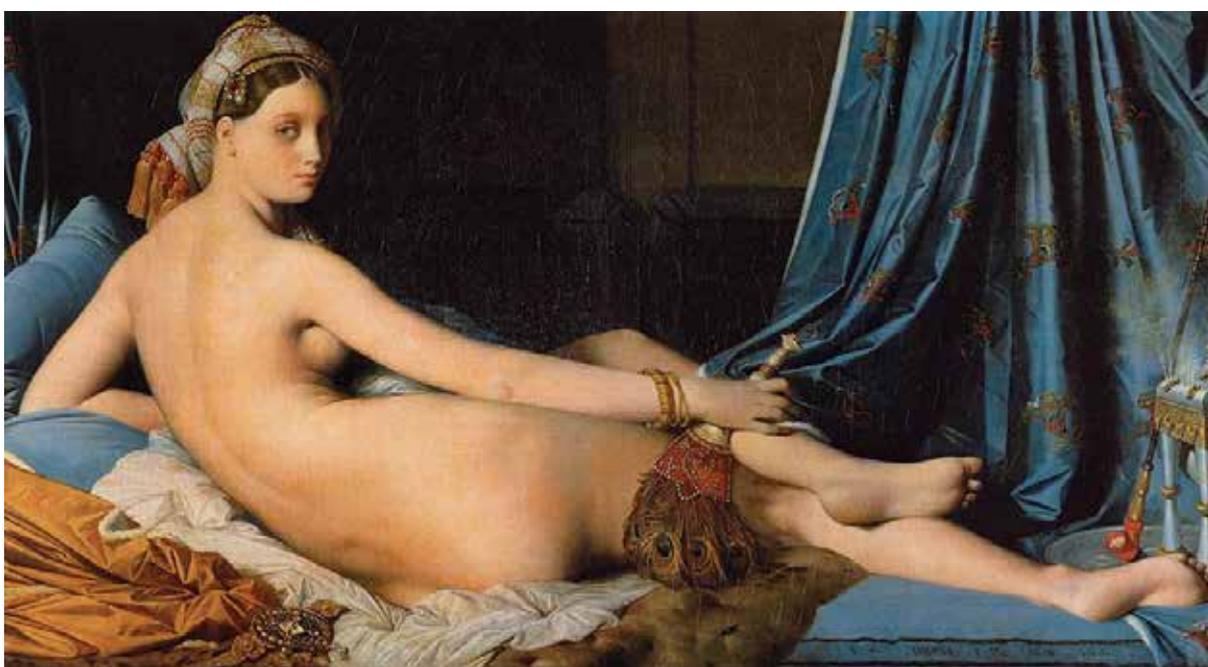
Para compor o *Massacre de Scio e Sardanapale*, Delacroix utilizara os acessórios emprestados pelo viajante e pintor Monsieur Auguste, da mesma maneira com que Gros os solicitava à Vivant Denon. Embora a prática seja semelhante, os objetivos eram distintos. O mesmo podemos dizer sobre *Femmes d’Alger*, que, inspirada pela experiência de sua viagem, além de reproduzir os objetos orientais, fornecia ao público francês o que acreditavam ser, de certo modo, um fragmento da realidade, uma janela para a vida cotidiana dessas mulheres [...].⁴⁶

45 Delacroix também deixou relatos em formato de diário e cartas, documentos de onde é possível extrair informações mais precisas acerca do seu olhar sobre o Marrocos. Ver mais sobre em: GUARALDO, Laís. Delacroix no Marrocos e a inversão do exótico. In: *Projeto História*, n. 42, p. 95-109, jun. 2011.

46 URO, Fabricio Miguel Novelli. Pedro Américo e a exposição geral de 1884: pintura histórica religiosa e o orientalismo.

Ainda assim, em *Femmes d'Alger dans leur appartement*, vemos que Delacroix não escapou inteiramente ao orientalismo imaginativo, caindo em uma das fantasias e estereótipos comuns sobre o Oriente: o harém repleto de mulheres. Esta já era uma das temáticas e curiosidades mais recorrentes para os ocidentais. Em função da grande quantidade de mulheres a habitar os haréns – partes das famílias orientais enquanto mães, filhas, esposas, servas, concubinas e criadas –, esse espaço era imaginado como livre das imposições corporais, conjugais e sexuais características da moralidade francesa na época. Assim sendo, imagens orientalistas de mulheres no harém também guardam, de forma intrínseca, uma construção masculina de poder patriarcal, político e nacional⁴⁷.

Imagem 4 – La grande odalisque



Jean Auguste Dominique Ingres, 1814. Reprodução: Wikimedia commons

Já Ingres é mais explícito ao explorar suas pinturas com corpos abertos à nudez e ainda carregando sua imagem de detalhes de composição que parecem supérfluos, mas dão o “tom” oriental. A odalisca de Ingres é híbrida, animalesca, dotada de uma aparência grotesca devido a suas formas corporais terem sido propositalmente distorcidas pelo artista. Já Delacroix, talvez moldado por sua real experiência de contato com o Oriente, “forneceu representações quase etnográficas do Oriente Médio e suas mulheres”⁴⁸. Ainda assim, a forma pela qual espectador olha para essas mulheres não está ancorada em suas realidades, mas em recontextualizá-las.

Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.
47 JARMAKANI, Amira. *Imagining arab womanhood: the cultural mythology of veils, harems and belly dancers in the U.S.* New York: Palgrave MacMillan, 2008. p. 3-4.

48 EPSTEIN, Danya. *Pathology and imagination: Ingres's anatomical distortions.* Dissertação (Master of Arts) - Arizona State University, 2015. p.38.

Logo, a imagem atende fielmente às expectativas coloniais do Oriente; não mostrando o que ele era, mas combinando com aquilo os franceses queriam e imaginavam que ele fosse⁴⁹.

Ainda assim, o olhar perdido da maioria destas mulheres indica não possuírem qualquer pudor ou expressão em relação ao olhar do observador – o artista ou o espectador da obra. Ambas as imagens trazem mulheres reclinadas, amolengadas, à disposição em poses provocantes; como se estivessem aguardando pela dominação ou, pelo menos, permitissem a tomada masculina de onde quer que esta viesse.

Essas mulheres não eram somente belas, mas exóticas passivas e submissas, servindo como metáfora para a forma como o próprio Oriente era visto pelo povo europeu daquela época. O Oriente era como um feminino submisso; o Ocidente, com sua força e progresso, era o lado masculino com o controle. Apoiado nesses corpos, funda-se o discurso e a prática colonial sobre a dominação e o poder, implícitos na disponibilidade e passividade das mulheres orientais em contraste com o mando do masculino europeu. Novamente aqui é perceptível o uso da contraposição de figuras opostas, onde não ocorre nenhuma identificação do espectador com o sujeito retratado, afastando-o daquela realidade e, por consequência, aproximando-o de outra – a europeia.

Ao representarem o erótico e o exótico dentro de uma mesma imagem, o espectador é convidado sexualmente a se identificar com a eroticidade da cena ao mesmo tempo em que distancia a si mesmo dos homens orientais retratados na mesma imagem. Finalmente, é como se dissessem olhe e aproveite, mas não participe dos atos licenciosos retratados, porque apenas o Outro inferior seria parte disto [...].⁵⁰

Inicialmente enviesados para cenas consagradas pelos estilos artísticos já vigentes, mas posteriormente interessados no cotidiano e nos meandros das sociedades orientais, esses artistas continuaram a explorar os cânones do sublime e do pitoresco, categorias extremamente presentes e reforçadas na Arte Moderna que se consagrava naqueles fins do século XVIII e início do XIX. Um espectro de verdade foi conferido para essas obras por sua visualidade verossimilhante ao real. Explorando o detalhismo exagerado e o realismo das formas, criavam a impressão de que tais cenas eram partes da própria realidade cotidiana do Oriente. Apesar de ter um sentido para o inventário visual da temática Orientalista, esses recursos foram mais uma forma de cristalizar idealizações sobre os povos do Oriente, diminuindo-o e justificando sua colonização.

Assim, artistas como Ingres e Delacroix utilizaram-se da paisagem e da gente oriental para narrar uma comparação do Oriente com o Ocidente, ajudando a formar uma identidade nacional europeia a partir dos contrastes e do afastamento do cotidiano francês com o que era

49 QUINN, Rebecca. Orientalism and Representations of Alterity. In: *Gender and display*, p. 3, maio 2014.

50 Tradução livre de “In displaying the erotic and exotic within the same image, the viewer was invited sexually to identify with the eroticness of the scene while distancing himself from the Oriental men depicted within the image. Ultimately saying look and enjoy, but do not participate in the licentious acts portrayed, because only inferior, Others would partake [...]”. QUINN, Rebecca. Orientalism and Representations of Alterity. In: *Gender and display*, p. 7, maio 2014.

retratado como cotidiano oriental. Como nos elucidava Said: “o Orientalismo, portanto, não é uma visionária fantasia europeia sobre o Oriente, mas um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material”⁵¹.

E esse investimento não somente ajudou a França a consolidar sua imagem, mas toda a Europa a se moldar como unidade: a contraposição com o “outro” oriental, incivilizado, colonizado e, portanto, inferior em raça e cultura, auxiliam o processo de identificação com a nação, superior hierarquicamente, poderosa, letrada e civilizada.

Considerações finais

Este artigo visou lançar um olhar sobre as consequências culturais da Campanha ao Egito depreendida pela França, focando principalmente no campo cultural, pelas ciências e pelas Belas Artes. Entretanto, não buscamos esgotar a possibilidade de interpretações, análises e críticas das pinturas e obras aqui apresentadas, mas, sim, situar essa produção como fruto de um processo histórico.

O Orientalismo foi uma das bases de dominação do Oriente. Esse processo, como procuramos demonstrar, foi primeiramente orientado pelo trabalho dos *savants* que acompanharam Napoleão Bonaparte na investida militar, mas, em seguida, também reiterado por um corpo científico e artístico responsável por legitimar visualmente a Campanha ao Egito, encorpando a tese da inferioridade racial dos orientais e justificando a colonização moralmente.

A produção literária e visual Orientalista que teve ápice com a cruzada de Napoleão perpetrou imagens no imaginário francês, afirmando um Oriente atrasado, incivilizado, bárbaro, lascivo, sensual, incapaz de defesa e de ação, à espera de dominação. Como vimos, muitos dos responsáveis por estas obras tiveram um contato demasiadamente direcionado com o mundo oriental – e outros nem sequer o tiveram –, não justificando pelo testemunho ocular esse tipo de representação. É mais possível, assim, alinhar essa produção às necessidades mais práticas, como a dominação física e também cultural do Egito, o que seria de altíssimo valor territorial e econômico para a França.

A partir dessas manifestações culturais é possível ver o reflexo do tempo, do espaço e da mentalidade que as produziu – no caso, o processo de colonização do Egito pelos franceses, sob a égide do Orientalismo. Esse movimento não se deu somente na esfera intelectual, mas também na discursiva e política, foi entendido pelas luzes do século XIX como uma forma legítima de conhecimento. Hoje, com a lucidez que o distanciamento histórico nos traz, podemos enxergá-lo de forma mais clara e alinhá-lo com suas características ideológicas, sem necessariamente tirar o mérito cultural, científico e artístico do mesmo.

51 SAID, Edward. *Orientalismo. O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 33.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKOS, Margaret. *Egiptomania: o Egito no Brasil*. São Paulo: Paris Editorial, 2004.
- BENJAMIN, Roger. *Orientalist aesthetics: art, colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. Londres: University of California Press, 2003.
- BIERMAN, Irene. *Napoleon in Egypt*. Los Angeles: Ithaca Press, 2003.
- BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BURLEIGH, Nina. *Mirage: Napoleon’s scientists and the unveiling of Egypt*. New York: Harper Collins Publishers, 2007.
- DIB, Márcia. Mulheres árabes como odaliscas: uma imagem construída pelo orientalismo através da pintura. *Revista UFG*, ano XIII, n. 11, dez. 2011.
- EGGERS, Natasha de Andrade. *Viagens, antiquarismo e expansão imperial no século XIX: estudo das operações de Sarah e Giovanni Belzoni no Egito (1815-1821)*. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- DURO, Fabricio Miguel Novelli. *Pedro Américo e a exposição geral de 1884: pintura histórica religiosa e o orientalismo*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.
- ENGLUND, Steven. *Napoleão: uma biografia política*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- EPSTEIN, Danya. *Pathology and imagination: Ingres’s anatomical distortions*. Dissertação (Master of Arts) - Arizona State University, 2015.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GLOGLOWSKI, Carter. *Napoleon’s mirage: politics and propaganda in art after Bonaparte’s Egyptian campaign*. University of Florida Digital Collections, 2020.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n. 1, São Paulo, jan./jun, 2007, s/p.

GUARALDO, Laís. Delacroix no Marrocos e a inversão do exótico. In: *Projeto História*, n. 42, p. 95-109, jun. 2011.

HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IRWIN, Robert. *Pelo amor ao saber: os orientalistas e seus inimigos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ISMAILINEJAD, Zahra Sadat. Orientalist paintings and Said orientalism. In: *International letters of social and humanistic sciences*, v. 50, p. 68-81, 2015.

JARMAKANI, Amira. *Imagining arab womanhood: the cultural mythology of veils, harems and belly dancers in the U.S.* New York: Palgrave McMillan, 2008.

LEITE, Beatriz Westin de Cerqueira. *A arte como expressão da glória: Napoleão Bonaparte*. São Paulo: Altamira Editorial, 2011.

NOCHLIN, Linda. The imaginary Orient. In: *The Politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. London: Thames and Hudson, 1991. p. 33-59.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Epistemologias do sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

QUINN, Rebecca. Orientalism and representations of alterity. In: *Gender and display*, maio 2014.

ROBINS, Nick. *A corporação que mudou o mundo: como a Companhia das Índias Orientais moldou a multinacional moderna*. Portugal: Difel, 2012.

SAID, Edward. *Orientalismo. O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAMPAIO, Luiz Fernando Pina. Arte, ciência e imagens sobre o Egito na França de Napoleão. In: *Revista Ensaios de História*, v. 14, n. 1/2, p. 123-132, 2009.

STOIANI, Raquel. *Da espada à águia: construção simbólica do poder e legitimação política de Napoleão Bonaparte*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 48.

STOIANI, Raquel; GARRAFONI, Renata Sena. Escavar o passado, (re)construir o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 6, p. 69-82, dez. 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 160-161.

Recebido em: 20/07/2020
Aprovado em: 21/08/2020