


Pelas ruas do Magrebe: orientalismo no Brasil ao final do século XIX

*Walk through the streets of the Maghreb: orientalism
in Brazil at the end of the 19th century*

Camila Dazzi*

 0000-0002-3246-354X
camila.dazzi@cefet-rj.br

Resumo

O Magrebe central, cuja palavra de origem árabe e significa “onde o Sol se põe”, correspondia, ao final do século XIX, a um território que englobava a Tunísia, a Argélia e o Marrocos (STORA, 2004). Foi uma região fecunda em temas de inspiração, e ao final do Oitocentos, muitos artistas Europeus e Americanos consideravam uma estadia no Magrebe tão indispensável quanto uma permanência de estudos na Itália, destino eleito por inúmeros pintores para o desenvolvimento de pesquisas de renovação do uso da luz e da gama cromática. O Magrebe não só permitia novas possibilidades no uso da cor e de luz, mas possuía a vantagem de permitir uma exploração exótica, de ser uma terra oriental cheia de mistério e misticismo. O fascínio despertado pelo Magrebe conquistou alguns pintores brasileiros, como Arsênio Cintra da Silva, Pedro Américo, ou que aqui atuaram, como Johann Georg Grimm. O artigo busca contextualizar qual foi a importância do Magrebe no panorama mais amplo do Orientalismo Ocidental, bem como apresenta alguns dados, se não inéditos, bem pouco conhecidos sobre a produção Orientalista de Georg Grimm, um pintor que, embora pouco estudado, possui um papel relevante no cenário das artes do Rio de Janeiro, nos conturbados anos de 1880.

Palavras-chave

Orientalismo; Magrebe; Johann Georg Grimm; Pintura do século XIX

Abstract

The central Maghreb, a word of Arabic origin that means “where the sun sets”, corresponded, at the end of the 19th century, to a territory that included Tunisia, Algeria and Morocco (STORA, 2004). It was a fruitful region in terms of inspiration, and at the end of the 19th century, many European and American artists considered a stay in the Maghreb as indispensable as a stay in Italy, a destination chosen by countless painters for the development of research to renew the use of light and chromatic range. The Maghreb not only allowed new possibilities in the use of color and light, but had the advantage of allowing an exotic exploration, of being an oriental land full of mystery and mysticism. The fascination aroused by the Maghreb conquered some Brazilian painters, like Arsênio Cintra da Silva, Pedro Américo, or who worked here, like Georg Grimm. The article seeks to contextualize the importance of the Maghreb in the wider panorama of Western Orientalism, as well as presenting some data, if not unpublished, little known about the Orientalist production of Georg Grimm, a painter who, although little studied, has a role the art scene in Rio de Janeiro, in the troubled 1880s.

Keywords

Orientalism; Maghreb; Johann Georg Grimm; 19th century painting

* Doutora em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRJ, realizou estágio pós-doutoral (CAPES), na Università degli Studi di Napoli, e é professora do CEFET/RJ.

“Tunis...here, in this city of one hundred thousand inhabitants, the largest proportion of whom are Arabs, one finds himself out of the pale of civilization”
(VASSAR, 1861, p.485).

Desde o início do século XIX, o célere crescimento e valorização da arqueologia aumentou, em muito, o conhecimento sobre o Oriente, sobretudo a Terra Santa, e despertou o desejo e a curiosidade de estudiosos e artistas de todo o Ocidente em conhecê-lo. Muitos deles foram ao Oriente para encontrar os lugares e as paisagens onde, acreditavam, os episódios bíblicos haviam ocorrido. E em contato com as populações locais de muçulmanos e judeus, eles acreditavam ter encontrado os homens da época dos Patriarcas, Profetas e Apóstolos, em trajes, atitudes ou maneiras como estavam na Bíblia (SINGER, 2012).

A arte religiosa orientalista se inspirava na decoração e na indumentária de muçulmanos e judeus Oitocentistas ao representarem cenas bíblicas, uma inovação que buscava dar mais veracidade as cenas retratadas e tornar as obras mais inteligíveis, ao recuperar os testemunhos da vida cotidiana antiga (COUËLLE, 2010). Ainda que a quase totalidade dos artistas brasileiros não tenha viajado ao Oriente¹ – se diferenciando de muitos Europeus -, alguns se deixaram influenciar por esse novo modo de representar as passagens bíblicas, como é o caso de Rodolpho Amoedo, no seu celebre quadro Jesus Cristo em Cafarnaum (DAZZI, 2019). Ou, ainda, Rodolpho Bernardelli, com o seu não menos famoso mármore Jesus Cristo e a Mulher Adúltera.

Essa tendência, no Brasil, pode ter sido reforçada, ao menos em parte, graças à figura de D. Pedro II. Eram conhecidas e comentadas as suas longas expedições ao Oriente, que ocorriam motivadas pelo interesse do Monarca pelo estudo de textos judaicos, fossem pergaminhos, manuscritos hebraicos antigos e trechos bíblicos (FAINGOLD, 2008). A primeira viagem realizada por D. Pedro II ao Oriente teve início em 1871, rumo à África do Norte, e mais especificamente ao

¹ A vasta bibliografia sobre os artistas brasileiros, que inclui dissertações e teses recentes, sempre menciona as viagens desses pintores e escultores pela Europa, mas, muito raramente, mencionam as suas estadias no Oriente. Quem sabe, novas pesquisas nos permitam rever a afirmação que fazemos no texto acima.

Egito, e se prolongou por 11 meses. Em 1876, o Imperador realizou nova expedição, e incluídas no roteiro estavam cidades como Beirute, Sidon, Baalbeck, Tiro, Damasco, Jerusalém, Haifa e Jafa (KHATLAB, 2015). Essas viagens ao Oriente aprimoraram o conhecimento do Monarca, e permitiram que Dom Pedro realizasse traduções do hebraico para o latim, como a de quatro capítulos do “Livro de Ruth” (FAINGOLD, 2008).

Mas ainda que no Brasil o Orientalismo se confunda, em grande parte, com obras de cunho religioso, com representações do Antigo e do Novo Testamento, uma pesquisa nos jornais de época² revela que pinturas de gênero, paisagens e mesmo retratos Orientalistas também foram feitos, expostos e comercializados. E muitas dessas obras possuem uma característica peculiar, pois são representações ligadas não a Terra Santa, mas sim ao Magrebe, território que correspondia, ao final do século XIX, ao norte da África costeira, englobando a Argélia, o Marrocos e a Tunísia (AJAYI, 2010). Alguns desses artistas são muito pouco conhecidos, como Arsênio Cintra da Silva, que teve algumas têmperas representando caravanas no deserto mencionadas por Gonzaga Duque, no livro *Arte Brasileira* (DUQUE, 1888), e a tela *O Jardim de Armida*, citada por Angelo Agostini, na sua *Revista Illustrada* (SILVA, 2016). Arsênio realizou uma exposição de 128 quadros, organizada por Insley Pacheco, em 1883, ano do falecimento do pintor. O evento teve boa repercussão e um desenho publicado na capa da *Revista Illustrada* em 1883, fez referência à visita do Imperador D. Pedro II à exposição (SILVA, 2014).

Já outros artistas são renomados, como Pedro Américo, que visitou países do Norte da África, como Tunísia, Marrocos e Argélia, e pintou suas paisagens, hábitos e costumes. Segundo a pesquisadora Madalena Zaccara (2011), após uma estadia na Argélia, Pedro Américo regressou a Paris com várias aquarelas e pequenos quadros de animais e cenas de gênero (ZACCARA, 2017). Entre junho e julho de 1890, o artista realizou uma breve viagem ao Brasil, e aproveitou

² A pesquisa foi realizada por meio dos sites DezenoveVinte e Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, Arthur Valle (Org.). *Exposições Gerais de Belas Artes: Disponibilização em rede de notas de imprensa. DezenoveVinte, 2020.*

a ocasião para expor alguns de seus trabalhos orientalistas. Assim reportou o jornal O Paiz, em 19 de junho, sobre a exposição:

N'uma das vidraças do estabelecimento *A Notre Dame de Paris* estão expostos três pequenos quadros de Pedro Américo, pequenos pelas dimensões das telas, porém muito grandes quanto ao merecimento artístico. Representa um deles dois leões n'uma furna, dois belíssimos leões de cabeças majestosas, olhar penetrante e juba eriçada, dois leões que vivem na tela, que parecem rugir encarcerados naquela caverna. Uma pequena nesga de eco que se mostra ao fundo prejudica talvez um pouco a severa harmonia do colorido. Outro quadro representa um tigre repleto, deitado com o ventre (quase todo voltado para o chão, a fera que acabou de banquetear-se e sente-se pesada, exausta. O terceiro quadro - um quadrinho de meio palmo - um leão do pé, é precisamente primoroso [...] (O Paiz, 19 de junho, 1890).

Os quadros, que aparentemente não encontraram compradores, foram expostos, juntamente com outras telas, “na *Glace Élégante*, em 1893” (GOMES JÚNIOR, 2019, p.5).

Dentre os artistas famosos que dedicaram parte de suas produções a representações do Oriente islâmico está o pintor alemão Johann Georg Grimm, que atuou no Brasil na década de 1880, e chegou - graças ao sucesso alcançado com as suas exposições - a lecionar na Academia Imperial de Belas Artes como professor contratado da cadeira de Paisagem, Flores e Animais, cargo que ocupou de 1882 até 1884 (PORTELA, 2008). Grimm entrou para a historiografia da arte brasileira como o artista que introduziu a pintura *en plein air* no Brasil, ao tirar os alunos dos ateliês da Academia para que “pudessem, ao ar livre, sentir a natureza” (SILVA, 2012) – percepção, que apesar de ainda vigorar, é errônea, e já foi revista por alguns historiadores da arte (CAVALCANTI, 2002).

Georg Grimm esteve no Oriente, incluindo o Magrebe, nos anos finais da década de 1870, antes da sua chegada ao Brasil. Ainda que hoje as telas orientalistas de Grimm sejam bem pouco conhecidas, sabemos que elas alcançaram um público significativo quando, em 1882, parte das pinturas realizadas no decorrer das duas estadias do pintor no Oriente, foi exibida na Exposição de Belas Artes, promovida pela Sociedade Propagadora de Belas Artes (SPBA), inaugurada, em 18 de março, no prédio do Liceu de Artes e Ofícios (BIELINSKI, 2009).

Não se tratou de uma mostra particular, tendo contado com “408 quadros, sendo 286 de pintura a óleo”, de artistas conceituados, como Almeida Reis, Belmiro de Almeida, Chaves Pinheiro, Décio Villares, José Maria de Medeiros, e Victor Meirelles. O fato é que a exposição foi um sucesso, e mereceu a visita do Imperador D. Pedro II e de sua comitiva (BIELINSKI, 2009).

A produção orientalista de Grimm, dentre tantas obras, teve, no entanto, destaque na imprensa do Rio de Janeiro. O jornal Gazeta de Notícias, em 19 de abril de 1882, elogiou, em um artigo não assinado, as diversas paisagens de Grimm apresentadas no Liceu, obras consideradas inovadoras:

O artista com umas **tintas que são só suas**, apresenta os mais arrebatadores efeitos de mar, de arestas agudas de penedias, pinta uns **céus originais** profundos e transparentes. A Palestina é o seu grande teatro. Jerusalém, Beirute, Jafa, o Líbano estão repetidamente fotografados nos seus painéis. A Grécia, com todas as pomposas recordações da sua grandeza abismada nos séculos, a Turquia com os seus minaretes e a sua atmosfera povoada de **sonolências de odalisca**, a Espanha, a Itália, a **África**, todos os panoramas que deram recreio aos olhares do pintor foram-se-lhe acumulando na palheta e dispersando-se pelas telas... (grifos do autor).

Também Gonzaga Duque, no famoso livro A Arte Brasileira (1888), destacou a projeção da obra de Georg Grimm, quando da Exposição no Liceu, em 1882:

Duas coisas que, no Rio de Janeiro, ninguém conseguiu fazer e Georg Grimm alcançou realizá-las: reunir em exposição cento e cinco quadros e **fundar escola!** Foi na exposição de 82 promovida pela [SPBA] Ali expôs ele tudo quanto possuía em trabalhos. Paisagens de Capri [...] estudos da natureza da África, **estradas de Túnis** [...] uma mesquita de Constantinopla e um portão de Alhambra, pirâmides do Egito [...]. A natureza dos países em que Georg Grimm esteve nos aparecia **irradiante de luz e de cor**, diante dos nossos olhos vadios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte dos nossos paisagistas.

Nas duas críticas à produção de Grimm exposta em 1882, destacamos os comentários que ressaltam, ao mesmo tempo, a originalidade, a autenticidade, - sinônimos, então, de Modernidade (DAZZI, 2012) - , o uso da cor e o exotismo.

O modo como o artista trata a paisagem oriental parece qualifica-lo a retratar a natureza brasileira.

Como ocorre com tantos outros artistas brasileiros, ou que atuaram no Brasil, o paradeiro de muitas das obras orientalista de Grimm é desconhecido, sendo ocasionalmente localizadas em coleções particulares e leilões. Desse montante de pinturas se destaca Uma Rua de Túnis, por fazer parte de uma instituição pública renomada, a Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Pelas ruas do Magrebe

As representações do Magrebe na pintura Orientalista não podem ser desvinculadas do processo de invasão de espanhóis e, majoritariamente, de franceses nesse território (HARTMAN, 1994), com destaque para a Argélia, o Marrocos e a Tunísia. Antes de a Argélia ser tomada pela França, em 1830, “as únicas imagens pictóricas [do Magrebe] eram as dos piratas bárbaros” (THORNTON, 1978). A costa norte da África era conhecida, antes do processo de colonização francês, como Costa Barbara, e pinturas que dramatizavam batalhas entre navios europeus e embarcações de piratas mouros não eram incomuns entre o século XVI e início do século XIX (KONSTAM, 2016).



Fig. 1
Niels Simonsen:
*Barbary pirates on the
deck of a xebec, 1837.*
Coleção Particular.

Obras retratando jovens sequestradas de vilarejos portuários ocidentais por piratas otomanos e vendidas em mercados de escravos eram igualmente apreciadas, pois excitavam a imaginação popular, provocavam certa ‘indignação piedosa’, e reforçavam o estereótipo do muçulmano como selvagem. Tais obras, fantasiosas ou não, eram pautadas em fatos concretos. Robert Davis, no livro *Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean, Barbary Coast and Italy, 1500-1800* (2003), traz um relato detalhado do tráfico de escravos brancos no Mediterrâneo. Davis estima que mais de um milhão de europeus, muitos deles mulheres, foram escravizados entre o início do século XVII e meados do século XIX. São incontáveis os exemplos de obras com essa temática, mas basta lembrarmos do emblemático Mercado de Escravos, de 1836, de Horace Vernet. Ou de obras menos conhecidas, como a de Sir William Allan, também intitulada Mercado de Escravos, de 1838, hoje parte da coleção da *Scottish National Portrait Gallery*.

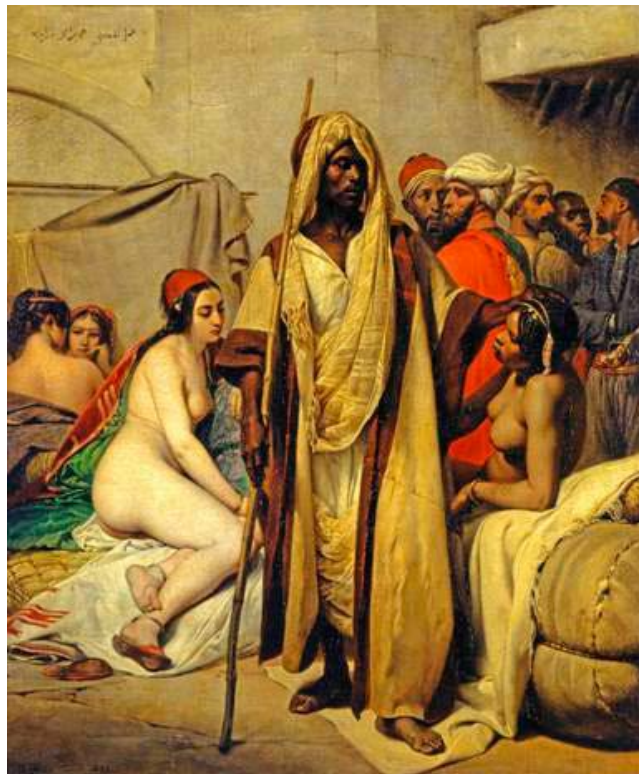


Fig. 2
Horace Vernet: *Le Marchand des esclaves*, 1837.
Staatliche Museen, Berlin.

Segundo Lynn Thornton (1978, n/p), a abertura do antigo continente africano, devido ao processo de invasão da França, abriu possibilidades para novas temáticas, sendo um choque para escritores e pintores, maravilhados pelos seus mistérios e riquezas

While the military artists, Yvon, Vernet, Phillippoteaux, Raffet, Dauzats, dutifully recorded each Governmental victory, Delacroix, Chasseriau and Dohedencq painted the ethnic types, the brilliant colours, the movement of the crowds, with an enthusiasm bordering on delirium.³

Motivados pela fama de pintores, como Horace Vernet, que visitou a Argélia em 1833 e 1837, e Théodore Chassériau, que esteve no mesmo território em 1846, bem como pela ilusão de segurança que a presença do exercito francês na Argélia proporcionava, o número de artistas naquele território cresceu a partir de meados do século XIX.

Já a Tunísia, local onde Grimm pintou a tela Uma Rua de Túnis (ou, ao menos, fez registros em desenho), não teve o processo de conquista priorizado pela França; particularmente devido aos esforços despendidos para a estabilização da Argélia, que custaram caro, dada a contra-resistência ali existente. Na França, dificilmente um governante conseguiria apoio público para um novo empreendimento colonial na Tunísia. Assim, se a Argélia já era, desde 1830, um destino cada vez mais procurado pelos artistas, a Tunísia só ficou mais acessível tardiamente, após 1881, quando se tornou definitivamente uma colônia francesa (THÉLIOL, 2010).

Já o Marrocos, desde o início do século atraiu artistas, sobretudo por nunca ter sido uma possessão otomana, e, portanto, o lugar ideal para se entrar em contato com uma cultura moura antiga e inacessível (THÉLIOL, 2010). Mas foi a guerra hispano-marroquina de 1859-1860 que descortinou o território aos artistas, com destaque para o pintor catalão Mariano Fortuny, que viajou para o norte da África durante a guerra com o Conselho Provincial de Barcelona para documentar os campos de batalha (CARBONELL, 2014). Mas muito antes de

³ THORNTON. Livre tradução: “Enquanto os artistas militares, Yvon, Vernet, Phillippoteaux, Raffet, Dauzats, registravam obedientemente cada vitória do governo, Delacroix, Chasseriau e Dohedencq pintavam os tipos étnicos, as cores brilhantes, o movimento das multidões, com um entusiasmo à beira do delírio”.

Fortuny, como bem se sabe, Delacroix, visitou o Marrocos em 1832, aos 34 anos, integrando uma comitiva oficial mandada pelo rei francês para por fim a reinvidicações territoriais do Marrocos na Argélia. Muitos foram os artistas que nas décadas seguintes se sucederam ao autor de *Fanáticos de Tanger* e *Mulheres de Argel*. Como coloca Thornton (1978, n/p):

During the 1880s and 90s, legions of painters set off across the Mediterranean, “their souls filled with sunlit dreams” (Dayot). Moucharabies and marabouts, the twisted columned suks of Túnis, the red gorges of El-Kantara and the arcades of the Place de l’Amirauté in Algiers became as well-known to Salon visitors as Breton coifs, the Mont St. Michel or the Forest of Fontainebleau.⁴

E o Magrebe não era uma destinação exclusiva dos artistas europeus. Os estadunidenses seguiram a mesma tendência, como é o caso do autor de Tom Sowyer, Mark Twain. O escritor, em sua viagem ao Magrebe, ficou impressionado com o mistério e a exotividade de Tânger. Sua descrição da arquitetura local é tão vivida quanto uma pintura (1869, capt 8):

Tangier is a foreign land if ever there was one, and the true spirit of it can never be found in any book save the Arabian Nights. [...] the doors are arched with the peculiar arch we see in Moorish pictures, the floors are laid in varicolored diamond flags, in tessellated, many colored porcelain squares wrought in the furnaces of Fez, in red tiles and broad bricks that time cannot wear, there is no furniture in the rooms (of Jewish dwellings) save divans-what there is Moorish ones no man may know, within their sacred walls no Christian dog can enter.⁵

⁴ THORNTON. Livre tradução: “Nas décadas de 1880 e 90, legiões de pintores partiram pelo Mediterrâneo, “suas almas cheias de sonhos iluminados pelo sol” (Dayot). Moucharabies e marabus, os suks com colunas retorcidas de Túnis, as gargantas vermelhas de El-Kantara e as arcadas da Place de l’Amirauté em Argel tornaram-se tão conhecidos pelos visitantes do salão quanto as toucas bretãs, o Mont St. Michel ou a floresta de Fontainebleau”.

⁵ TWAIN. Livre tradução: “Tânger é uma terra estrangeira, se é que alguma vez existiu, e o verdadeiro espírito dela nunca pode ser encontrado em nenhum livro, exceto as Noites da Arábia. [...] As portas são arqueadas com o arco peculiar que vemos nas figuras mouriscas, os pisos são colocados em bandeiras de diamantes variadas, em mosaico, muitas praças de porcelana coloridas feitas nos fornos de Fez, em azulejos vermelhos e tijolos largos que o tempo não pode afetar, não há mobília nos quartos (das habitações judaicas), exceto os divãs - o que há mouros que ninguém pode conhecer, dentro de suas paredes sagradas, nenhum cão cristão pode entrar”.

O Magrebe se constituiu ao longo da segunda metade do século XIX como o berço de um misterioso passado oriental, e as práticas exóticas de seu povo foram gradualmente discernidas e aceitas como normais, por meio de obras que retratavam bazares, personagens e costumes nativos, práticas comerciais, celebrações locais e as ruas das suas antigas cidades.



Fig. 3
Eugene Fromentin: *The Bab-El-Gharbi Road, Laghouat*, 1859.
Musee de la Chartreuse,
Douai, França

Musee de la Chartreuse, Douai, França.

De fato, a cidade magrebiana que, como coloca Laura Lombardi (2011, p.33), “intriga, desorienta, fascina ou sufoca, com portas que se abrem sobre quem sabe que cenários, vícios e luxos, onde os habitantes rezam ou comercializam produtos”, é um tema recorrente do Orientalismo de finais do século XIX.

Telas com a temática da cidade Magrebiana alcançaram sucesso “nos Salões e no mercado de arte parisiense” (LOMBARDI, 2011, p.33), e foram foco de críticas de arte redigidas por personagens famosos, como Théophile

Gautier (1845), provavelmente o crítico de arte mais influente do Segundo Império. Sua percepção sobre telas como *Rua Bab-el-Gharbi em Laghouat* (1859), de Eugene Fromentin, e *Vista da Rua Bab-Azoun* (1833), de William Wyld, refletem o desencantamento com o qual muitos ocidentais viam a “deprimente marcha da civilização” nas cidades do Oriente. Sobre a tela *Rua Bab-Azoun*, ele disse (1845, p.90):

Nous qui l’avons vue récemment, nous pouvons dire qu’elle n’a pas gagné à notre présence civilisatrice. La rue Bab-Azoun, si variée, si pittoresque, si curieuse autrefois, ne sera bientôt plus qu’un prolongement de la rue de Rivoli. Chose étrange ! cette abominable belle rue qui ne peut dépasser le Louvre, a passé la Méditerranée et renversé les élégantes ogives moresques pour continuer ses affreuses arcades.⁶

Para Gautier pinturas como a *Rua em Laghouat* nunca agradariam os amantes do progresso que, sempre desejosos de padronização, demandavam para todas as cidades do mundo “trottoirs, macadam, alignement, becs de gaz et numéros sur lave de Volvic” (GEORGES, 1900, p 318).⁷

A tela *Rua em Túnis*, do pintor bávaro Georg Grimm, pertence claramente a essa tendência Orientalista de representação da cidade magrebiana, com suas ruas estreitas, seus mercadores, e sua arquitetura islâmica.

Uma Rua de Túnis, de Georg Grimm

As informações que possuímos sobre as estadias de Georg Grimm no Magrebe são ainda bastante vagas. Sabemos que o pintor esteve na Tunísia na década de 1870, quando o território ainda estava sobre o domínio do Império Otomano, sendo administrado por governadores turcos (beis), política que só terá fim em 1881, quando a Tunísia se tornou protetorado Francês.

⁶ GAUTIER. Livre tradução: “Nós que a vimos recentemente, podemos dizer que não nos conquistou sua presença civilizadora. A rua Bab-Azoun, tão variada, tão pitoresca, tão curiosa no passado, logo não passará de uma extensão da Rue de Rivoli. Coisa estranha! Esta rua abominável e bonita que não pode ir além do Louvre, atravessou o Mediterrâneo e derrubou as elegantes ogivas mouriscas para continuar suas arcadas assustadoras”.

⁷ GEORGES. Livre tradução: “calçadas, asfalto, alinhamento, queimadores de gás e números gravados em pedra de Volvic”.

Há, no entanto, uma hipótese, que aqui levantamos, para a escolha do artista pela Tunísia ainda nos anos de 1870. Trata-se do fato, defendido pelo estudioso Alessandro Triulzi, da existência de uma renomada comunidade de língua italiana em Túnis, no século XIX. Sabemos que embora tenha nascido na Bavária, Georg Grimm esteve muitas vezes na Itália, e segundo Carlos Maciel Levy, o artista teria “atravessado a Itália de norte a sul, por diversas vezes permanecendo em Roma, Nápoles e Capri” (LEVY, 2009, p.273-274), vindo a falecer em Palermo, em 1887. Podemos deduzir, portanto, que o artista era minimamente fluente em italiano, como eram, de resto, tantos artistas brasileiros que completaram suas formações artísticas naquele país (DAZZI, 2017). Segundo Triulzi, a origem desses italianos remonta ao norte da Itália, muitos deles capturados como escravos e posteriormente libertos, alguns judeus de Livorno e muitos exilados que se instalaram em Túnis desde o século XVIII. A língua italiana atingiu uma grande importância na Tunísia do século XIX, e, além disso, “alguns pintores e fotógrafos quase respeitáveis” e “vários pianistas e músicos amadores, principalmente italianos” representavam as “belas artes da Europa” em Túnis (PERRY, 1869, p. 515), e forneceram uma forma de experiência cultural que ainda estava para se desenvolver no mundo árabe. Era grande a importância de Túnis como um centro cultural islâmico no Norte África, sendo chamada por muitos de a “Versailles islâmica da época” (DEMEERSEMAN, 1970, p. 69-101), onde uma elite ocidentalizada e modernizadora agia sob influência das correntes culturais vindas do Ocidente, sobretudo da Itália (TRIULZI, 1971). Georg Grimm, em Túnis, pode não ter se sentido um estrangeiro ‘desambientado e sem contatos’, mas sim mais um pintor acolhido pela comunidade artística italiana presente em Túnis.

A principal fonte de informação sobre as viagens de Grimm ao Oriente é um artigo de Carlos Maciel Levy, intitulada *Johannn Georg Grimm e as fazendas de café* (2010). Ainda que o artigo de Levy não verse sobre a produção orientalista de Grimm, nele o autor cita dados relevantes. Levy (2010, p.21) teve a oportunidade de analisar cerca de “vinte e cinco cartas” assinadas, que Grimm enviou a seu irmão Johannn Franz, “entre os anos de 1872 e 1878 e no segundo semestre de 1887”. E pode, ainda, estudar o conteúdo de alguns artigos sobre a

vida de Grimm antes da chegada ao Brasil, que foram publicados, na década de 1930, na Alemanha.⁸

Outra fonte confiável é a pesquisa do estudioso alemão e biógrafo de Grimm, Gunther Le Maire, autor de um catálogo, lançado em 2006, sobre a obra e a vida de Grimm, intitulado *Johann Georg Grimm 1846-1887: Künstlerkarriere zwischen Allgäu und Brasilien*.



Fig. 4
Johannn Georg Grimm:
Costa do mar em Jaffa
na Palestina, c. 1880.
Coleção particular,
São Paulo SP.

Segundo Levy (2010), a viagem de Georg Grimm a Túnis fez parte de uma jornada muito maior, que incluiu Roma, Nápoles e Sicília, e ocorreu entre 1872 e 1876. O pesquisador alemão Gunther Le Maire (2006), defende que foi Therese Carolina Ravoth quem financiou muitas das viagens do artista. Therese, esposa de um médico, professor de cirurgia, era pintora em Berlim, e, segundo Le Maire (2006), provavelmente conheceu Grimm, quando este tinha 19 anos, em Munique. Therese o levou para a Academia em Berlim em 1872 e possivelmente o apoiou financeiramente em suas viagens de estudo a Itália, em 1872, onde

⁸ Mencionamos aqui as revistas que puderam ser lidas por Levy, na Alemanha: HERZ, Rudolf. *Der Maler Georg Grimm von See bei Bühl*, em *Hochvogel - Wochenschrift zur Allgäuer Zeitung, Kaufbeurer Volkszeitung und Lindauer Volkszeitung*, ano 11, nº 9, Kempten, Alemanha, 28 de fevereiro de 1934, p.33-35 (nota complementar no nº 11, novembro de 1934), e *Georg Grimm von See bei Bühl*, em *Heimat - Oberallgäuer Heimatblätter*, suplemento do *Allgäuer Anzeigblatt*, ano 4, nº 2, Immenstadt, Alemanha, fevereiro de 1934, p.5-7.

Grimm conheceu o filho de Ravoth, Max, e seus amigos em Roma, já em 1873. Ainda segundo Le Maire (2006), Grimm realizou uma segunda viagem ao Oriente. Em 1880 o artista visitou a sua casa na região de Allgäu, por ocasião da morte de seu pai, seguindo posteriormente, “em excursão rumo à Terra Santa [...] em companhia da amiga Therese Ravoth” (LEVY, 2010) até meados de 1881, passando pela Itália, Grécia, Turquia, Síria, Líbano, Palestina e Egito.

Analisando um pequeno caderno de desenho pertencente a Georg Grimm, Levy (2010, p.8) pode reconstruir a trajetória dessa viagem

Em Constantinopla pintou e desenhou o estuário do Chifre de Ouro, as mesquitas Hagia Sophia, Sultan Ahmet e Mihrimah Sultana, além de vistas tomadas da alfândega. De passagem, registrou em desenho topografia e paisagem do povoado de Kadıköy, percorrendo de julho ao início de agosto a Síria (vistas do litoral, Damasco, monte Líbano, Baalbeck). Até setembro, em pleno verão, conheceu Johannn Georg Grimm, a Palestina, pintando e desenhando em Jerusalém e Jaffa (vale de Josafat, monte das Oliveiras, fonte de Tabitha, mesquita Qubbat Al-Sakhra). Por fim, em outubro passou brevemente pelo Egito, visitando apenas o Cairo e desenhando as pirâmides e a esfinge no vale de Gizeh, sem comprovação definitiva que tenha pintado alguma tela.

Grimm finalmente retornou ao Brasil pela Riviera Francesa-Italiana, Paris e Bordéus.

A tela Rua de Túnis é fruto da primeira viagem do pintor ao Oriente, nos anos de 1870, e hoje pertencente à coleção da Pinacoteca de São Paulo, graças a uma doação da ex-proprietária, Julieta de Andrada Noronha, em 1965.⁹

Grimm, em Rua de Túnis, escolheu retratar o famoso Souk El Bechmak, encimado pelo minarete da mesquita de Al B'chamqiya, também conhecida como Youssef Dey, - famosa por ser a primeira mesquita turco-otomana a ser construída em Túnis, no século XVII. O enquadramento escolhido por Grimm se aproxima bastante daquele utilizado em cartões-postais que retratam o mesmo Souk El Bechmak. No entanto, os cartões-postais mais antigos que localizamos são da década de 1880, posteriores a estadia de Grimm na cidade magrebiana.

⁹ Informação localizada no inventário de catalogação da pintura Rua de Túnis, da Pinacoteca do Estado de São Paulo. No de Inventário PINA01912.

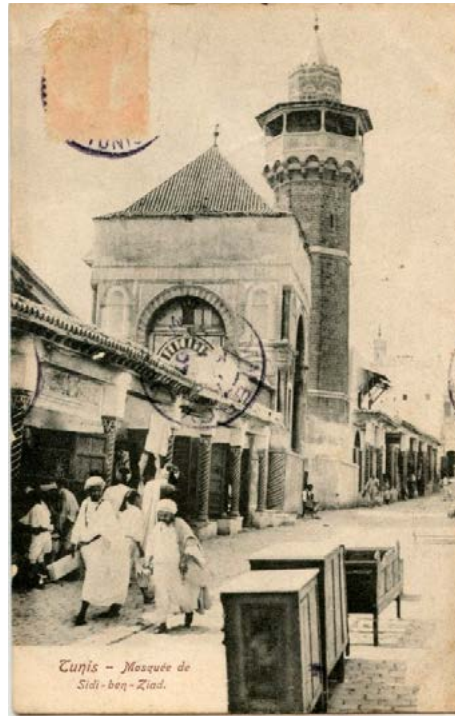


Fig. 5
Mosque of Sidi-ben-Ziad,
Túnis, c. 1900.
Fine Arts Library,
Harvard University.

Grimm parece registrar na pequena tela as impressões que teve da rua, um episódio característico, com pessoas anônimas atuando no espetáculo cotidiano da vida oriental. O pintor capta a perfeita harmonia da oposição dos tons ocres da arquitetura e do calçamento da rua e o radiante céu azul, tão estimado pelos críticos de arte (DAZZI, 2012). Grimm não se preocupa com o registro dos tipos locais, com os seus trajés e adereços, - como tantos artistas Orientalistas fizeram em suas obras - ainda que seja perceptível algumas pinceladas vermelhas que representam o uso da chéchia, chapéu islâmico tradicional na Tunísia. As pessoas que ali transitam são apenas manchas, que compõem parte desse verdadeiro estudo da luz e da cor realizado por Grimm.

A obra apresenta um local exótico, sem, no entanto, cair no anedotismo. Funciona, muito mais, como o relato de um Oriente que se sonhava e se fantasiava na época. Ao mesmo tempo, Grimm não busca embelezar a realidade, ou dramatizar a situação representada. A Rua de Túnis é, em uma chave romântica, um local avesso à industrialização e à mudança. Todos os elementos são

perfeitamente combinados para transmitir a sensação que estamos na presença de uma cidade que permanecerá imutável ao longo do tempo. Trata-se de uma realidade distante da do expectado brasileiro do século XIX, e, por isso mesmo, aponta para a possibilidade de que existe, em uma terra longínqua, um lugar de fuga, de escapismo. A Rua de Túnis desperta nostalgia.

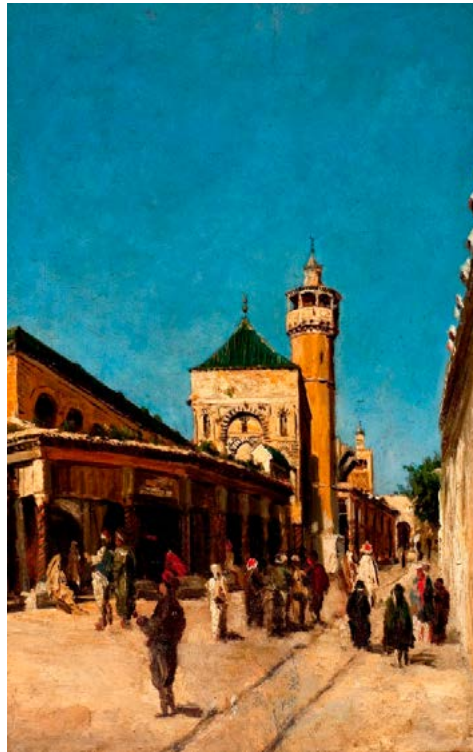


Fig. 6
Johannn Georg Grimm:
Rua de Túnis, c.1874.
Pinacoteca do Estado
de São Paulo

A título de considerações finais, podemos afirmar que o Magrebe, fecundo em temas de inspiração, foi, para muitos artistas, e dentre eles Georg Grimm, tão indispensável quanto uma estadia na Itália, destino eleito por muitos pintores para desenvolverem pesquisas de renovação do uso da luz e da gama cromática (DAZZI, 2014). O Magrebe, cuja distância se tornou facilitada a partir de meados do século XIX, graças ao barco a vapor, permitia, assim como a Itália, “apprendre le soleil, étudier la lumière, chercher des types originaux”, mas, também de estudar “des mœurs et des attitudes primitives et bibliques”,

como colocou Gautier em um artigo publicado no jornal *Le moniteur universel*, (1861, p. 92).¹⁰ E, finalmente, é preciso dizer que muitos artistas para lá se dirigiam economicamente motivados pelo desejo da burguesia emergente de decorar suas residências com pequenas pinturas de temas exóticos. Como coloca Eduardo Dizi Caso (CASO,1997.p.13):

la grande peinture occidentale, historique ou religieuse, faite pour les murs immenses des palais, des églises et des cathédrales, protégée par le mécénat d'aristocrates et de grands ecclésiastiques, va peu à peu céder le pas à une peinture plus àmaniable et plus proche des goûts d'une bourgeoisie florissante.

É preciso, portanto, estudar o impacto que teve no meio artístico do Rio de Janeiro as obras orientalistas de Georg Grimm, presentes em 1882, no Liceu de Artes e Ofícios, bem como as de Arsênio Cintra da Silva, expostas por Insley Pacheco, em 1883, e, sem sobra de dúvidas, as de Pedro Américo, “em mostra na Glace Élégant”, segundo Ana Paula Nascimento, em 1885 (NASCIMENTO, 2009, p. 351), e novamente em 1890 e 1893. Para não falarmos de outros artistas, obras e exposições ainda desconhecidas, ou somente levemente mencionadas em escritos acadêmicos. É preciso verificar como essa escassa produção orientalista foi recebida. Foram essas obras compradas pelos colecionadores? A Academia de Belas Artes adquiriu algumas dessas peças orientalistas? Como os críticos de arte, o público e os artistas reagiram às obras orientalistas? Esperamos, em trabalhos futuros, responder a essas perguntas e a outros questionamentos.

¹⁰ GAUTIER. Livre tradução: “aprender o sol, estudar a luz, procura tipos originais”, “costumes e atitudes primitivas e bíblicas”.

Referências

- AJAYI, J. F. Ade. **História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880**. Brasília: UNESCO, 2010.
- BENJAMIN, Roger. **Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930**. Univ of California Press, 2003.
- BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009.
- CARBONELL, Jordi À. **L'orientalisme de Tapiró**. Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014.
- CASO, Eduardo Dizy. **Les Orientalistes de l'Ecole espagnole**. Barcelona: Art Creation Realisation; 1997.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. A Pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp**. Ano 6, V6, N1, 2002.
- COUËLLE, Colombe. Désirs d'Antique ou comment rêver le passé gréco-romain dans la peinture européenne de la seconde moitié du XIXe siècle. **Anabases**, 11, 2010.
- DAVIS, Robert C. **Christian Slaves, Muslim Masters White Slavery In The Mediterranean, The Barbary Coast And Italy, 1500-1800**. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.
- DAZZI, Camila. "Uma Rua de Tanger," de Pedro Américo - representações do Oriente islâmico no Brasil Oitocentista. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIV, n. 2, jul.-dez. 2019.
- DAZZI, Camila. A Associação Artística Internacional de Roma - sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. **19&20** (Rio de Janeiro), v. IX, 2014.
- DAZZI, Camila. Geografia dos ateliês de artistas brasileiros em Roma (1880-1900). In: **Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista**. Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Portella, Rosângela de Jesus Silva (org.). Rio de Janeiro: CEFET/RJ; DezenoveVinte, 2017.
- DAZZI, Camila. O moderno no Brasil ao final do século 19. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 11, 2012.

DEMEERSEMAN, A. Catégories sociales en Tunisie au XIXème siècle d'après la chronique de A. Ibn Abi d. Diyâf. **IBLA**, 1, 1970.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte brasileira: pintura e escultura**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C., 1888.

FAINGOLD, Reuven. D. Pedro II, manuscritos hebraicos e os orientistas de São Petesburgo. **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, v. 2, n. 2, p. 114-121, mar. 2008.

GAUTIER, Théophile. **Le moniteur universel**, 2, VII, em 1861.

GAUTIER, Théophile. Voyage pittoresque en Algérie (1845) avec introd. et notes par Madeleine Cottin. **Revue française d'histoire d'outre-mer**, tome 61, nº223, 2e trimestre 1974.

GAZETA DE NOTÍCIAS. A Exposição do Liceu IV, 3ª. Sala, Rio de Janeiro, 19 de abril de 1882, p. 1.

GEORGES, Robert. **Voyage a travers l'Algerie**, 1875-1965. Paris, E. Dentu, 1900.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Viver de arte entre Brasil e Europa. O esquema Pedro Américo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 34, n.º 100.

HARTMAN, Elwood. **Three Nineteenth Century French Writer/Artists And The Maghreb: The Literary And Artistic Depictions Of North Africa By Théophile Gautier, Eugène Fromentin, And Pierre Loti**. Tübingen: Narr, c1994.

KHATLAB, Roberto. **As Viagens de Dom Pedro II. Oriente e África do Norte, 1871 e 1876**. São Paulo: Benvirá, 2015.

KONSTAM, Angus. **The Barbary Pirates 15th-17th Centuries**. Oxford: Osprey Publishing, 2016. p. 4-5.

LE MAIRE, W Gunther. **Johannn Georg Grimm 1846-1887: Künstlerkarriere zwischen Allgäu und Brasilien**. Immenstadt : J. Eberl, 2006.

LOMBARDI, Laura. La città e il deserto. In: ANGIULI, Emanuele; VILARI, Anna (org). **Incanti e Scoperte. L` Oriente nella Pittura dell` Ottocento Italiano**. Milano: Silvana Editoriale, 2011.

NASCIMENTO, Ana Paula. **Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)**. São Paulo, 2009. (Tese (Doutorado Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, FAUUSP).

O PAIZ, em 19 de junho, Ano 1890\Edição 02078

PERRY, A. **Carthage and Tunis, Past and Present: In Two Parts**. Providence, Providence Press Co, 1869.

PORTELA, Isabel Sanson. Paisagem: um conceito romântico na pintura brasileira - George Grimm. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008.

SABY, Claude-Alain. **1854. Un voyage en Algérie et en Libye**. Paris: Lulu.com, 2016.

SILVA, Maria Antonia Couto da. A Repercussão das Exposições Individuais de Pintura no Brasil da Década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IX, n. 2, jul./dez. 2014.

SILVA, Raquel Barroso. França Junior: A voz de um amador nos embates do meio artístico das últimas décadas do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VII, n. 2, abr./jun. 2012.

SILVA, Rosangela de Jesus (org.). Notas e artigos sobre crítica de arte na Revista *Illustrada*. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 2, jul./dez. 2016.

SINGER, Nelly. **Les Juifs dans l'orientalisme**. Paris: Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2012.

STORA, Benjamin. *Le Maghreb Colonial (1830 – 1956)*. **Le Maghreb colonial**. Notes de Cours, PMO013, Année universitaire 2003-2004.

THÉLIOL, Mylène. *L'association des peintres et sculpteurs du Maroc (1922-1933)*. **Rives méditerranéennes**, 15 juin 2010.

THORNTON, Lynn. Introduction. *The Fine Art Society, Eastern Encounters: Orientalist Painters of the Nineteenth Century*. London, 1978.

TRIULZI, Alessandro. Italian-speaking communities in early nineteenth century Tunis. **Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée**, n°9, 1971. pp. 153-184.

TWAIN, Mark. **The Innocents Abroad or The New Pilgrim's Progress**; 1869. New York: American Publishing Company, 1869.

VASSAR, John Guy. **Twenty Years Around the World**. New York: Rudd and Carleton, 1861.

ZACCARA, Madalena. Pedro Américo de Figueiredo e Mello: considerações sobre um ateliê itinerante. In: DAZZI, C.; VALLE, A. (Org.) **Oitocentos. O ateliê do artista**. CEFET: Rio de Janeiro, 2017.

ZACCARA, Madalena. **Pedro Américo**: um artista brasileiro do século XIX. Recife: UFPE, 2011.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

DAZZI, Camila. Pelas ruas do Magrebe: orientalismo no Brasil ao final do século XIX. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 261-281, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.18>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>