

O árabe dos pampas: orientalismo e violência na Argentina do século XIX

FÁBIO FRANCISCO FELTRIN DE SOUZA*

Para Domingo Faustino Sarmiento o signo da barbárie guardaria laços íntimos com o oriente, não só porque acreditava na similitude geográfica geradora de hábitos condizentes com a paisagem, como também porque a história da razão iluminista, esteira na qual enquadrava suas análises, promovia uma separação entre os povos orientais e ocidentais baseado nos princípios de organização social e política. Montesquieu formulou uma definição de despotismo (apropriada por Sarmiento) tendo como base um quadro geral das formas de governo asiáticas (MONTESQUIEU, 1979). A referência ao oriente e à figura do déspota oriental carrega uma dupla função: a de imprimir uma idéia geral do bárbaro, assinalando o traço constitutivo do outro como diferença cultural (como aparecerá em Rugendas), e a de apresentação da idéia de despotismo.

O orientalismo pode ser lido como um recurso estético tipicamente romântico, utilizado por Sarmiento, para trazer à cena sociedades desconhecidas para o chamado mundo ocidental. O arquivo orientalista formaria, portanto, parte da bagagem européia a qual o letrado argentino estava ligado. O oriente lhe chegava não só pelas referências literárias de Volney e Victor Hugo¹ (SARMIENTO, 1979: 49), ou por sua viagem à Argélia, como também nas próprias concepções de filosofia da história que circulava pelo século XIX. Nessa filosofia da história de base hegeliana, o oriente é o próprio despotismo, pois esses povos não conheceriam a democracia e viveriam sob a égide de um chefe absoluto e códigos de moralidades a deslizar sob uma condição nômade:

La tribu árabe que vaga por las soledades asiáticas, vive reunida bajo el mando de un anciano de la tribu o um jefe guerrero; la sociedad existe aunque no este fijada em um punto determinado de la tierra; las creencias religiosas, las tradiciones inmemoriales, la invariabilidad de las costumbres,

* Professor doutor da Universidade do Estado de Santa Catarina.

¹ A citação de Volney retirada de *Les ruines ou meditations sur les révolutions des empires* é: “la pleine lune à l’Orient s’élevait sur um fond bleauâtre aux plaines rives de l’Euphrate”. E cita também Vitor Hugo na abertura do capítulo IV: Quand la bataille commence, le tartare pousse un cri terrible, accourt, frappé, disparaît et revient comme l’éclair.

el respeto a los ancianos, forman, reunidos, um código de practicas de gobierno, que mantiene la moral, tal como la comprenden el orden y la asociación de la tribu (SARMIENTO, 1977: 49).

Assim, a sociabilidade rudimentar que Sarmiento reconhece nas tribos árabes aproxima-se da vida *gaucha* nos pampas argentinos, principalmente pela marca oposicionista daquilo que o argentino definia como civilização. Em ambas sociedades, posicionadas na margem de *lá*, o progresso estaria sufocado, pois não haveria amor permanente ao solo sagrado da nação, tampouco haveria cidades, local onde, para Sarmiento, se desenvolveriam todas as capacidades industriais, democráticas e civilizadas. A superação das sociedades nômades garantiria, na lógica européia da época, a chegada às atividades próprias da “essência” dos homens. Além dessas qualificações morais, em *Facundo: civilización y barbárie*, sua obra maior, há uma aproximação política entre o chefe tribal e o caudilho, pois para Sarmiento ambos carregariam a potência da injustiça no uso dos seus poderes, transformando a vida de suas vítimas numa desgraça sem precedentes. Essa comparação confirma a tese sarmientina de que o caudilhismo é um exercício do poder sem lei, do poder absoluto. Traço que consistiria no obstáculo fundamental à civilização. As imagens do outro como árabe e sua aproximação com o *gaucho* foram afirmadas e celebradas no semblante de Facundo Quiroga:

Facundo, pues, era de estatura baja y fornida; sus anchas espaldas sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro y ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en médio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespá y negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo no miraba nunca de frente, y por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, y miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin (SARMIENTO, 1977: 77).

A referência ao pintor orientalista August Raymond Monvoisin constrói um vínculo entre os aspectos físicos e morais. A semelhança entre Ali Babá e Facundo é conceitual e sustentada pela idéia de universalidade do despotismo erguida pelas marcas imagéticas que abrem uma juntura entre o árabe, o outro e o *gaucho*. O quadro ao qual Sarmiento faz referência foi exposto em Paris em 1833 e em Santiago em 1843.

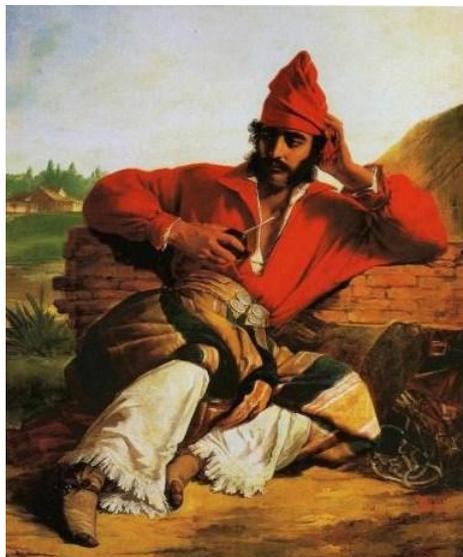


Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. *Ali-Bajá y su querida*, 1833, óleo sobre tela.

Monvoisin havia estudado na *École de Beaux-Arts* de Paris no ateliê de Pierre Guèrin, onde foi colega de Eugène Delacroix. Como seus contemporâneos, sentia uma forte atração pela temática orientalista, em particular pela Grécia e Turquia. Em 1821 ganhou uma bolsa de quatro anos para continuar seus estudos em Roma onde conheceu sua futura esposa, a italiana Domenica Festa. O casamento não havia durado muito tempo, pois como escreveu em seu diário, o matrimônio era algo “bien funesto, luego de origen de todas las tribulaciones que he sufrido hasta hoy”. (DAVID, 1949: 10). Depois de separar-se e sem ter feito muito sucesso com suas telas, resolveu aceitar o convite feito pelo governo do Chile para criar em Santiago uma escola de Belas Artes no país americano

Monvoisin chegou a Santiago do Chile em 1842, dois anos depois que o exilado Sarmiento. Ao freqüentarem os mesmo espaços, como os salões de Madame Isadora Hunees e a redação do jornal *El progreso*, logo estabeleceram uma relação de amizade bastante próxima. Por motivos desconhecidos, provavelmente para presenciar de perto a imagem que Sarmiento fazia do general federalista Juan Manoel de Rosas e da Argentina daquele momento, governada com mão de ferro pelo caudilho (MARTINEZ, 1963: 45). Monvoisin partiu para Buenos Aires, onde ficou três meses. Ainda que efêmera, sua passagem pelo Prata construiu uma das mais bem acabadas imagens do *gaucho* federal como o outro universalizado a partir da Europa: recostado com indolência, o corpo do soldado de Rosas anuncia a falta de postura, hábitos e

civilidade que seriam próprias dos federalistas. Os olhos perdidos entre as sobrancelhas espessas fitam com desdém algo fora da cena.



Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. *Soldado de Rosas*, 1842, óleo sobre couro, 156 cm x 133 cm. Coleção privada.

Essa construção tipológica é absolutamente contaminada por sua experiência do olhar e resultam numa composição tipicamente orientalista (AMIGO, 2007: 4). Monvoisin provavelmente não dispunha de um sistema imagético distinto, pois o outro, naquele momento, era a figura do árabe.² A impureza originária da imagem do gaúcho federal anuncia que ela é uma construção discursiva dada por contágio e não por contato. Ela produz um regime de significações derivada de um arquivo de memória, a funcionar como sintoma da ritmicidade do choque, marca fundamental de qualquer construção imagética (DIDI-HUBERMAN, 1998) Mais que um projeto estável, as imagens dali advindas, são perpétuas deformações de uma impureza sem centro; rastros de uma diferenciação, sem começo e fim, a formar uma alteridade em movimento.

Uma escritura, seja ela imagética ou literária, é um gesto político, uma disjunção essencial que ativa uma força de criar sem significar, ao mesmo tempo em que realiza uma significação. As mãos traçam as linhas de prolongamento do corpo.

² Semelhante tráfego de sentidos e rastros é possível encontrar nas obras de Nicolas-Antoine Taunay, que simplesmente não conseguia pintar as paisagens brasileiras com a intensa luminosidade dos trópicos. Seus quadros, que mais tarde ficariam conhecidos como românticos por conta da força das cores, traduzem como sua experiência européia, principalmente sua passagem pela Itália, vão estar presente nos panoramas da cidade do Rio de Janeiro. Cf: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 194.

Percurso que leva esse corpo a encontrar outros corpos, outras almas, fornecendo o que se pode chamar de comunidade (RANCIÈRE, 2000: 4). Esse prolongamento levado ao limite assume a carapuça de uma juntura a congregar, na mesma cena, centro e periferia, o “eu” e o outro em sua continuidade marcada pela exclusão necessária. Os olhos indolentes do soldado de Rosas parecem mirar seu oposto. Num misto de desdém e incompreensão, ele encontra sua necessária negação, a marca constitutiva de si pela exterioridade que é interior: a portenha no templo.



Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. *Porteña en el templo*. 1842, óleo sobre tela, 156 cm x 142 cm. Coleção particular.

A potência do manejo retórico operado por Monvoisin parece unir as duas telas numa espécie de complementariedade da sua imagem de nação. Se a primeira pintura é o pecado de indolência, a ausência de credo e submissão, a segunda se refere à virtude cristã. O rosto iluminado da mulher, oposto à cabeça enegrecida do soldado vermelho, anuncia a candura do mais valioso de todos os mistérios da religiosidade cristã. Ele traz a plenitude da profunda resignação perante a grandiosidade das leis de Deus. O luto da jovem acentua ainda mais a palidez do seu rosto e de suas mãos. Mas a pergunta que salta aqui é a origem desse luto. O exercício de juntura e aproximação dos traços aponta uma possível saída: as mãos postas harmoniosamente em posição de reza contrapõem-se aos pés desnudos e sujos do *gaucho* que traz nas mãos a denuncia da sensualidade de seu corpo. Nesse sentido, a sexualidade bárbara e irracional que os europeus atribuíam

aos árabes, agora aproximada a dos caudilhos, contrasta com a nobreza e sanidade da fé. O luto da jovem, fitada de perto pelo menino negro (fora da luz da pintura e dos projetos nacionais dos exilados da geração de 1837 da qual Sarmiento fazia parte), deveria ser pela nação argentina, ceifada pela barbárie do caudilhismo de Quiroga e Rosas, como mais tarde apareceria em *Facundo* e nas obras *El Matadero* e *La Cautiva*, ambas de Esteban Echeverría.

As duas pinturas da rápida passagem de Monvoisin pela Argentina poderiam muito bem fazer parte de um díptico. A oposição civilização e barbárie, cidade e campo, unitários e federalistas, Europa e Arábia, Buenos Aires e o pampa, Rosas e geração de 1837 foi muito bem armada por Monvoisin. Ela é ao mesmo tempo produção e produto de uma verdade discursiva que circulava entre os letrados de inspiração européia daquele tempo. Esse discurso ganhava efeito de materialidade na partilha de uma sensibilidade vivenciada em comum (FOUCAULT, 2009).

Essa partilha pode ser encarada como um sistema de evidências sensíveis a revelar a existência de algo vivido em comum e de sulcos que definem lugares e partes respectivas. A partilha do sensível sedimenta, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas, por isso possibilita a ocupação de uma dada topografia em função do lugar que um determinado grupo ocupa no comum partilhado (RANCIÈRE, 2009: 16). Dessa forma, ser “índio”, “gaucho” ou “civilizado” define não só o posicionamento discursivo-tipológico na nação, como também constrói competências que tendem a se cristalizar na armadura discursiva dessa nação. Assim, como define o fato de ser ou não visível no espaço comum, dotado ou não de uma palavra comum. Existe, portanto, uma “estética” na base da política e uma política na base da estética. A ficção ou a imagem advinda de uma “obra” plástica é, antes de tudo, uma definição de lugares; ou ainda, uma definição dos lugares que os corpos deverão ocupar no espaço comum. Essa partilha de uma sensibilidade vivida em comum, de um código cultural que aproximou as produções de letrados exilados no sul da América do Sul, artistas viajantes e artistas residentes no continente europeu parece ser uma possível chave interpretativa para a surpreendente imagem pintada pelo ex-colega de Monvoisin.



Eugène Delacroix. *A Moroccan from the Sultan's Guard*, 1845, óleo sobre tela, 31cm x 41cm. Musée des Beaux-Arts, Bordeaux.

Pintada três anos depois de o *Soldado de Rosas*, a tela de Eugène Delacroix se assemelha, e muito, com a construção tipológica, temática e formal operada por Monvoisin: elas partilham da mesma matriz romântica que tinha no orientalismo um repertório conceitual normativo; a diferença reside no fato de que Delacroix pintou um marroquino. Buscando as inter-relações contidas nessa gramática partilhada, não seria forçoso supor que circulasse entre os pintores orientalistas uma espécie de modelo, um terceiro sujeito, a dar face e veste ao outro. Esse sujeito-outro não passaria de uma noção histórica, densa em sua materialidade, carregada de tempo e que teria efeitos práticos na medida em que definem, artificialmente, um lugar específico para determinados grupos conferido valor aos corpos. Tanto o do *gaucho*, quanto o do soldado marroquino são construídos com languidez, indolência e sem qualquer aparente conhecimento dos códigos de moralidade que definiriam uma *civilitéè*. Ambas seriam a imagem ao avesso do desejo de ser, quase propagandas da não-conduta. Nessa derivação controlada, as designações (os nomes atribuídos) devem ser realizadas por meio de uma relação com outras designações, de modo que as classificações possam ser inteligíveis a todos os que pertencem a essa trama (FOUCAULT, 2009). Dessa forma, o orientalismo presente nos escritos de Sarmiento e nas telas de Monvoisin, Delacroix e de Rugendas (como veremos a seguir) é um sintoma do poder exercido pela Europa (da sua narrativa civilizadora) sobre as outras partes do globo. Por isso, o orientalismo não é uma fantasia, mas um investimento teórico e prático de enorme dispêndio material ao longo de gerações (SAID, 1996: 19). Esse dispêndio é a constante invenção do outro e, por conseqüência, invenção de si. Seguindo na suposição apresentada, Sarmiento, ao

comentar o *Ali-Baja* de Monvoisin, escreveu que o pintor francês era mestre em criar relações, em fazer com que as paixões e sentimentos viessem à tona e completassem a vida. Em outras palavras, Monvoisin teria captado uma “alma social”, não uma fisionomia específica (SARMIENTO, 1948: 127).

Sarmiento e Monvoisin são continuidades discursivas, são faces da narração nacional que encontrou no viajante bávaro Johann Moritz Rugendas, também amigo de Sarmiento, formas mais bem acabadas da reflexão sobre o conflito entre civilização e barbárie criado na Argentina de meados do século XIX. Principalmente no que confere na construção da visão orientalizada da paisagem geográfica e humana encontrada no pampa. O romantismo dos letrados exilados argentinos, partilhado com os pintos viajantes, assumiu uma atitude de um orientalismo cultivado, daquele que se acumula experiências prévias por contato ou leitura. O oriente é constantemente reescrito e recriado, justamente porque é lido em transito. Isso porque não é necessário ter estado no oriente para ser orientalista, já que o oriente é mais que um lugar, um conjunto de referências acumuladas, mas sim uma idéia, uma imaginação prévia ou ainda um amalgama de tudo isso (SAID, 1996: 117). Este amalgama pode ser observado na tela de Rugendas sobre o pampa argentino:



Johann Moritz Rugendas. *Gaúchos descansando nos Pampas – Argentina* - (1846), óleo sobre tela, 59 cm x 71,5 cm. Coleção Horacio Porcel, Buenos Aires.

A cena armada também abria o que poderíamos chamar de arquivo orientalista, na medida em que a construção é recheada de traços imemoriais que compõe a bagagem visual do artista bávaro. Por ser potência de memória do eterno, essa composição imagética é um original que se apresenta como semelhança (AGAMBEN, 2008: 350).

Esse paradoxo dá força à imagem, a transforma em auto-referencial, pois é origem que se produz no devir e impressão do sujeito que a precede. Dito de outra maneira, o exotismo e o orientalismo, que marcava o olhar “europeu” sobre a Espanha, Marrocos e a Turquia, foram transplantados por Rugendas desde a sua primeira viagem à América e aparecem com contornos bastante definidos na pintura apresentada; como criação tipológica da fronteira cartográfica que fornece uma fisionomia ao que se desejava como outro. A palavra e o pincel tinham uma força distribuidora da consciência (exterior) geográfica, histórica e filológica de um determinado agrupamento humano; eles definiam e catalogavam. Isso porque o país, assim como o espaço, mas antes disto, a situação, é aquilo que delimita, recorta e institui (SARMIENTO, 1993: 74).

Sarmiento e Rugendas conheceram-se no Chile em 1837 e encontraram-se no Rio de Janeiro em 1846, ano em que a pintura anterior foi concebida. O argentino apresenta Rugendas aos seus leitores de uma maneira bastante peculiar. Em uma carta datada de 1846, a terceira que compõe seu *Viajes*, Sarmiento narra o encontro que teve com o viajante no Jardim Botânico (NANCY, 2003: 101). Por que Sarmiento o introduz em seus relatos a partir desse espaço? O jardim do imperador era um dos tantos jardins e museus botânicos construídos no século XIX. Ali, plantas consideradas exóticas eram classificadas e ordenadas a partir de uma articulação autorizável entre saber e poder. O jardim era para Sarmiento um microcosmo daquilo que desejava para América e principalmente para Argentina, pois o “outro” estava domesticado, classificado, normatizado. A paisagem do jardim era uma criação científica e moderna do pensamento europeu, que assim como o Império, possibilitou o controle da barbárie e criou um espaço propício para o desenrolar da civilização. Consistia aí um dos principais elogios de Sarmiento a Pedro II. A América, sua paisagem e seu paisano, (NANCY, 2003: 102) deveriam ser disciplinados pelo pensamento ilustrado da Europa. Rugendas, era para Sarmiento, essa força classificadora; aquele que ao pintar construiu uma ordem, domou um sujeito ao posicioná-lo como “outro” na linguagem. Nomear as “coisas” através do gesto da escrita ou pintura é um ato de poder, pois a linguagem é uma exteriorização, uma aplicação do selo constitutivo de um murmúrio originário que define e instaura uma ordem (NIETZSCHE, 1998).

Além desse arquivo orientalista perceptível em tantas telas sobre a Argentina, Rugendas parece ter se inspirado de maneira bastante frontal no pintor portenho Carlos

Morel. Nascido em 1813 em Buenos Aires, Morel teve uma sólida formação artística, se pensarmos nas limitações impostas naquela época a um jovem artista. Pintou retratos, batalhas, paisagens, gravou tipos e cenas de costumes portenhos. Algumas de suas composições possuem um sofisticado tratamento de sombra e reflexos, que de alguma forma antecipariam o impressionismo (HERBER, 1975). Lembrado como o primeiro pintor argentino, Carlos Morel fez parte de um período em que muitos artistas comeram a se manifestar. Atento ao pitoresco e ao familiar, o artista possuía um dinamismo romântico em suas construções cênicas, ou seja, estava preocupado em compor uma imagem para o nascente discurso nacional e não apenas em documentar iconograficamente o que vira ao seu redor (MALOSETTI COSTA, 1994). Morel comungava das idéias que circulavam no Salão literário, chegando até merecer uma citação num discurso de Marcos Sastre. Opositor de Rosas, esteve prestes a ser morto pela *Mazorca*, a polícia do caudilho. No entanto uma ordem foi dada e sua vida foi poupada. Seu cunhado, José Maria Dupuy não teve a mesma sorte. Após esse episódio, em 1842, parte para o Rio de Janeiro, onde estavam outros exilados argentinos, permanecendo por dois anos.

Rugendas provavelmente conheceu Carlos Morel, pois o bávaro circulou entre os políticos e literatos românticos da Argentina, seja no exílio (Santiago do Chile, Rio de Janeiro e Montevideo), seja em Buenos Aires. Além disso, as telas a seguir parecem ter marcado a produção pictórica de Rugendas, não só na forma e na utilização das cores, como também na temática envolvendo os *gauchos* em suas atividades mais corriqueiras. Antes mesmo de Rugendas e Monvoisin, Morel já havia pintando o *gaucho* com traços árabes ou turcos, provavelmente sob inspiração de seu professor de pintura, o italiano Cayetano Descalzi, com quem sua mãe foi casada durante alguns anos. A partilha do sensível apresenta trajetórias curvilíneas, em que os contatos nem sempre são evidentes. Não seria forçoso supor que Rugendas tenha aprimorado seu olhar orientalista ao descobrir as telas do argentino Carlos Morel.



Carlos Morel. *Combate de caballeria*, 1839, óleo sobre tela, 44,5cm x 53,5cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



Carlos Morel, *Descanso en el camino*, 1841, aquarela. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Nesse sentido, a zona limítrofe de uma exterioridade, não passaria de uma ficção discursiva e o encontro entre os fragmentos imagéticos trazidos da Europa esbarram na Argentina. Esse encontro produziu um relâmpago a iluminar as feições do outro enquanto exclusão ordinária de uma comunidade. Os *gauchos* orientalizados não fariam parte da nação desejada pelos letrados de formação européia, eram o “outro” do “eu” nacional.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. La imagen inmemorial. In: *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HERBER, Abraham. *La pintura argentina: vanguardia y tradición*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1975.

- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Pintura argentina: precursores I*. Buenos Aires: Edições del Banco Velox, 1994.
- MONTESQUIEU, Charles de Secondat. *Do espírito das leis*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des image*. Paris: Galilée, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras completas. Vol. II*. Buenos Aires: Luz Del dia, 1948.
- _____. *Facundo: civilizacion y barbarie*. Venezuela: Ayacucho, 1977.
- _____. *Viajes por Europa, Africa y América, 1845-1847 y Diario de gastos*. Ed. Javier Fernández. Nanterre: ALLCA XX & Université Prais X; Buenos Aires: FCEA, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.