



REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO ORIENTALISTA NAS OBRAS DE PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN E MARIANO FORTUNY

REPRESENTATIONS OF THE ORIENTALIST IMAGINARY IN THE WORKS OF PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN AND MARIANO FORTUNY

Camila Carneiro Dazzi *

Centro Federal de Educação Tecnológica - CEFET

<https://orcid.org/0000-0002-3246-354X>
camiladazzi@gmail.com

Isabela Roque Loureiro **

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - CEFET/RJ

<https://orcid.org/0000-0002-0006-2178>
loureiro.isabela@gmail.com

RESUMO: O artigo traz a análise da obra de Pedro Antonio de Alarcón e Mariano Fortuny fruto das vivências *in situ* dos dois viajantes no Norte da África, durante a Guerra Hispano-marroquina (1859-60). A análise comparativa do corpus aponta para a existência de uma visão colonial que corroborou e legitimou as práticas imperialistas da Espanha no Marrocos, por meio da constituição de imaginários negativos e estereotipados, que até hoje perduram, sobre o território e seus habitantes, vistos muitas vezes como não civilizados e infelizes.

PALAVRAS- CHAVE: Orientalismo; viagens; século XIX, Pedro Antonio de Alarcón; Mariano Fortuny.

ABSTRACT: The article analyzes the work of Pedro Antonio de Alarcón and Mariano Fortuny as a result of the *in situ* experiences of the two travelers in North Africa, during the Spanish-Moroccan War (1859-60). The comparative analysis of the corpus points to the existence of a colonial vision that corroborated and

* Realizou estágio pós-doutoral, com bolsa da CAPES, junto ao Dipartimento di Discipline Storiche da Università degli Studi di Napoli Federico II/Itália; é Doutora em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ; É Professora do Centro Federal de Educação Tecnológica (RJ), lecionando Patrimônio Cultural; Cultura Brasileira e História da Arte na Graduação e Pós-Graduação, no campus Nova Friburgo.

** Atualmente trabalha como professora EBTT no curso de Gestão em Turismo do CEFET-RJ, Uned. Nova Friburgo, e como pesquisadora do Grupo de Pesquisa Estudos integrados em Turismo e Humanidades (CNPq/ Brasil), atuando na linha Turismo: estudos críticos da imagem e do discurso. Tem experiência nas áreas de Língua Portuguesa, Língua Espanhola, Literaturas Estrangeiras Modernas (Literaturas Hispânicas) e Turismo.

legitimized the imperialist practices of Spain in Morocco, through the constitution of negative and stereotyped imaginary, which until today, persist over the territory and its inhabitants, often seen as uncivilized and unfaithful.

KEYWORDS: Orientalism; travels; 19th century, Pedro Antonio de Alarcón; Mariano Fortuny.

INTRODUÇÃO

Em *A razão nômade- Walter Benjamin e outros viajantes*, Sérgio Rouanet (1993) proclama a importante ideia de que viajar trata-se de um ato de liberdade, e por isso a realização dela torna-se tão essencial, imprescindível ao ser, independente do destino que se escolha. Diante dessa perspectiva libertadora do vocábulo “viajar”, o autor aponta que toda a viagem é indubitavelmente instituída pelos mesmos momentos constitutivos, a saber:

[...] a partida, que reproduz ontogeneticamente o trauma do nascimento, o instante em que cada um de nós é expelido do útero para a viagem da vida, e filogeneticamente o momento em que os primeiros homens abandonaram sua pátria; o percurso, travessia biográfica recapitulando travessias pré-históricas; a chegada, novo habitat, savana, pradarias, floresta; e sobretudo o momento humano por excelência, que movimenta todo o processo, a viagem como desejo, a fantasia do novo, a esperança de chegar, o encontro com o país sonhado (ROUANET, 1993, p. 7-8).



E dentre eles, o último, o momento subjetivo da fantasia, torna-se particularmente especial, pois quando viajamos, a fantasia que carregamos viaja conosco; e é dela, portanto, que surge o prazer bem como a melancolia da viagem, segundo Rouanet (1993). Essa fantasia residente e companheira cumpre um papel fundamental em nossas vidas, pois ela também alimenta o nosso imaginário, entendido por nós como “uma força social [...], uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável” (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

De natureza tanto individual como coletiva, o imaginário é uma construção social que se encontra num processo de permanente remodelação, capaz de transcender o indivíduo e atuar não só como importante reservatório de sentidos, já que as imagens “can include any or all of the senses- smell, taste, sight, sound and touch” (EHTNER; RITCHIE, 2003, p. 39), mas principalmente como motor propulsor de nossas ações, motivando-nos a descobrir o mundo e, em especial, a nós mesmos a partir de nossas andanças, vivências e (des)encontros com outras realidades e indivíduos, em outras palavras, com o outro.

Desse conceito, amplamente difundido e aplicado a diversas áreas do conhecimento, emerge a noção de imaginário turístico que tem sido objeto de análise de vários estudiosos, desde a década de 90, especialmente pelo fato de a imagem ser um dos principais fatores de decisão na escolha de um destino turístico (ECHTNER; RITCHIE, 2003) e de o Turismo ser um setor que: “sells fantasies and feeds upon the dreams, hopes, beliefs, expectations and of people’s imagery, which in turn are transformed into consumer goods; into experiences” (MARTINS, 2015, p. 2). Dessa forma, o imaginário turístico pode ser compreendido como:

[...] aquella porción del imaginario social referido al hecho turístico, es decir a las numerosas manifestaciones del proceso societario de viajar, cuya construcción es compleja, subjetiva, intervenida por la transferencia tanto de las impresiones subjetivas captadas a través de experiencias de vida, como de datos recogidos de otras personas o medios de difusión (HIERNAUX-NICOLAS, 2002, p. 8-9, apud ZAMUDIO VEGA, 2011 p. 116).

Segundo Maria Gravari-Barbas e Nelson Graburn (2012, n.p.), um interessante aspecto da natureza do imaginário turístico é o fato de ele ser responsável pela criação de desejos; o que potencializa a nossa condição de ser desejante, comentada por Jacques Lacan e por Deleuze e Guattari. É justamente ele quem torna um lugar atrativo, o que muito contribui para a concretização de um plano de viagem (tanto por interferir na escolha do lugar visitado como nas práticas a princípio associadas à viagem realizada). Sem ele, não existiria, portanto, qualquer tipo de esboço e projeto de viagem, uma vez que ele atua de maneira decisiva na escolha e realização dela, fato que nos aproxima de teóricos como Marco Martins (2015), que afirma: “Planning and going in vacations involves immediately the ability to imagine” (MARTINS, 2015, apud MARTINS; SILVA, 2016, p. 7973), e de Rachid Amirou (2007), para quem as viagens começam no momento que passam a ser imaginadas, e quanto mais aventureira ela é, maior é o trabalho da imaginação antes da partida (AMIROU, 2007, apud MARTINS; SILVA, 2016). Sendo assim, não há dúvidas de que a viagem começa antes mesmo do deslocamento do corpo físico; ela se inicia notavelmente em nossa mente.

Segundo Sônia Serrano (2017), encontramos a “gênese do Turismo” no século XIX, período marcado por transformações de diversas ordens, tais como a expansão do comércio interno e exterior, que ampliou o número de oportunidades no mercado de trabalho e a criação de novos postos, inclusive muitos deles ocupados pelas mulheres, incorporadas devido ao crescimento das indústrias têxteis; a implantação da energia elétrica nos grandes centros; a criação de novas cidades, impulsionadas pelas políticas de

urbanização; a expansão de espaços públicos e privados e o ingresso expressivo do público leitor no mundo das letras. Destacamos também a chegada das ferrovias como alternativa aos meios de transportes e o progresso alcançado por eles, o que, por sua vez, muito contribuiu para o deslocamento das pessoas pelo mundo e, conseqüentemente, abriu caminhos para o fomento de novas práticas turísticas, em especial após a aparição dos primeiros guias turísticos de grande tiragem e o nascimento de uma das mais significativas agências de viagem, a inglesa Thomas Cook, responsável por “organizar viagens turísticas para grupos numerosos ou feitos à medida, para indivíduos ou grupos restrito” (SERRANO, 2020, p. 22), e que no ano de 2019 decreta o fim de suas atividades.

Ademais dessas grandes transformações, especialmente as relativas ao turismo, que viabilizaram a ida de diversos viajantes a lugares até então imaginados, idealizados e construídos apenas pela mente, o século XIX também foi marcado pela ação imperialista de muitas nações, dentre elas a Espanha, que vislumbrava conquistar novos territórios, sobretudo na região do Norte da África, fato que nos leva às discussões realizadas por Edward Said em *Orientalismo*. Para o autor, o Oriente vai mais além de uma nomenclatura relativa à geografia de países localizados ao leste da Europa, incluindo os norte-africanos. Trata-se, pois, de uma invenção, ou seja, de um produto político e cultural, por excelência, criado pelo Ocidente com a intenção única e exclusiva de dominar e colonizar.

No âmbito das Letras e das Artes Hispânicas, é nítida a presença do Oriente, em diversas pinturas e textos de escritores espanhóis. Desde as Cruzadas, perpassando pela Reconquista e pela Unificação Espanhola, no século XV, as representações orientalistas se dão de forma plena, e muitas delas revelam uma visão negativa e estereotipada desses territórios e dos seus habitantes, referimo-nos aqui ao árabe, visto muitas vezes como bárbaro, selvagem e principalmente infiel. E essas construções imagéticas e textuais podem ser explicadas pelas questões religiosas e, sobretudo, pelas políticas imperialistas vigentes à época, com a intenção de deixar evidente a supremacia dos espanhóis/europeus, justificando, assim, a intervenção deles nas civilizações orientais.

No século XIX, os olhares continuam direcionados ao Oriente, talvez mais compenetrados e pretenciosos. O Orientalismo está em voga e, segundo Lynn Thornton (1978, n.p): “It was not until the early nineteenth century that the West truly encountered the East”. Após a expansão colonial no Norte da África, sobretudo após a invasão e a posteriori colonização francesa na Argélia, em 1830, as relações internacionais e comerciais entre os países colonizadores e colonizados tornaram mais fáceis as viagens a esses destinos até então hostis (THORNTON, 1978). E com a presente facilidade, o número de viajantes

nesses territórios se intensificou significativamente. Artistas de diferentes nacionalidades demonstraram grande simpatia à ideia de se aventurar pelas terras longínquas, e muitos deles chegaram a residir em países do Oriente, a fim de retratar esses territórios e realidades completamente desconhecidos (THORNTON, 1978).

Havia por parte desses intelectuais oitocentistas uma necessidade - seja marcada por uma tendência acadêmica ou simples fascínio - de representar, em suas obras, todo aquele universo místico, exótico, pitoresco e, tantas vezes, inquietante e perturbador, devido à profundidade das conjunturas políticas, econômicas, sociais e culturais desses países, dignos de representação e (re)criação artística e literária. A partir de então, vemos que: “The West was finally beginning to understand a little of the Orient; it no longer seemed like a mysterious, elusive mirage” (THORNTON, 1978, n.p.). E para melhor revelar como se configuram as múltiplas facetas do Oriente na literatura e na pintura espanholas do século XIX, analisaremos, neste trabalho, o livro *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1859), do escritor Pedro Antonio de Alarcón, e as obras pictóricas *Café marroquí* (1860), *Batalla de Wad-Rass* (1860-1861) e *Batalla de Tetuán* (1863-1865), de Mariano Fortuny, especialmente pelo fato dessas obras terem sido resultados das vivências *in situ* dos viajantes europeus no Norte da África, no período correspondente à Guerra Hispano-Marroquina (1859-60), decorrente do ataque dos cabilas, povo berbere do nordeste da Argélia, às defesas da cidade espanhola de Ceuta, mas na realidade realizada devido a motivos políticos internos e a uma tentativa de abordagem colonial espanhola no Norte da África¹.

O DIÁRIO DE UM VIAJANTE NO NORTE DA ÁFRICA

O escritor granadino Pedro Antonio de Alarcón (Guadix, 1833- Madri, 1891), ademais da visível paixão pela Literatura, demonstrou, desde jovem, um grande apreço pelas atividades jornalísticas, atuando à frente de publicações combativas como *El Eco de Occidente* e *El Látigo*, “periódico panfletario, antidinástico y anticlerical” (RUBIO CREMADES, [21--?], n.p), de resistência ao governo, ao clero e às militâncias da rainha Isabel II.

A partir da década de 50, o autor passou a publicar ensaios conhecidos como “artículos de costumbres o crónicas costumbristas”, tais como: *La nochebuena del poeta*, *El pañuelo*, *Lo que se ve con un antejojo*, *Cartas a mis muertos*, entre outros, reunidos, em 1871, com o

¹ Enrique Arias Anglés, «La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española», *Mélanges de la Casa de Velázquez* [Online], 37-1 | 2007, posto online no dia 04 novembro 2010, consultado o 15 abril 2021. URL: <http://journals.openedition.org/mcv/2821>

genérico título *Cosas que fueron*. E ainda nesse período, Alarcón também publicou, em jornais consagrados da época, excelentes relatos breves. E de toda a produção jornalística e literária do escritor espanhol, que se estendeu até as últimas décadas do século XIX, atribuiremos destaque ao livro *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1859), que se constituiu precisamente como uma das primeiras manifestações da “narrativa” colonial na Espanha no marco do incipiente africanismo espanhol (SANTIÁÑEZ, 2008).

Devido ao sucesso descomunal, a obra rendeu a Alarcón reconhecimento e prosperidade financeira, tal como assinala Enrique Rubio Cremades ([21--?], n.p) na biografia sobre o escritor, disponível no site da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: “cuando regresa de la Guerra de África, herido y condecorado, su fama y popularidad son asombrosas. El éxito editorial del *Diario* fue proverbial, proporcionándole fuertes sumas de dinero a la par que una notoriedad singular”. Nil Santiáñez (2008, p. 90) também se dedica ao tema, comentando que:

Además de fama, el enorme éxito de ventas (se vendieron 50.000 ejemplares de la obra, una cifra extraordinaria para la época) le reportó al escritor nada menos que dos millones y medio de reales. La recepción del *Diario* significó, también, la consolidación de la empresa colonial en el campo literario español.

Fator decisivo que, portanto, explica o mérito e o prestígio alcançados por Alarcón naquele contexto social e político da Espanha oitocentista. Segundo Nil Santiáñez (2008), a partir daí desenvolveu-se uma estrutura colonial destinada a ser um dos suportes da política africanista posta em prática *in loco* tanto pelo exército espanhol como pela administração do país, especialmente após o estabelecimento do *Protectorado Español de Marruecos*, em 1912, que “suponía el mantenimiento de las formas de gobierno tradicionales de los marroquíes, supervisadas por instituciones políticas creadas al efecto para desarrollar la labor de protección y civilización” (BNE, 2012, p. 2).

A princípio, os relatos de Pedro Antonio de Alarcón, escritos durante o conflito travado entre espanhóis e mouros no Norte da África, eram enviados a Madrid onde foram publicados pela imprensa (RUBIO CREMADES, [21--?]). A redação das memórias se deu *in loco*, nos mais variados cenários, inclusive nos mais sombrios e assustadores como nas trincheiras armadas nos campos de batalha, o que, sem dúvida alguma, desperta o interesse dos leitores dada às inhóspitas condições de escrita.

Posteriormente, os textos foram todos reunidos e publicados estrategicamente com o título de *Diario*, possivelmente com a intenção de conferir ao relato autenticidade e legitimidade dos episódios narrados. A perspectiva adotada por Alarcón em *Diario* é a de

testemunha presencial da guerra hispano-marroquina, ângulo de visão indicado no título do livro e ressaltado constantemente por ele ao longo da obra (SANTIÁNEZ, 2008). Não obstante, ao mesmo tempo que esse imediatismo da experiência alarconiana acaba conferindo autenticidade ao que foi dito no livro, ele também suscita questionamentos. É importante assinalar que o ponto de vista do autor é limitado e, muitas vezes, excludente, logo não é capaz de abarcar um todo, fato que reduz e, por conseguinte, compromete “o conhecimento histórico do sucedido” (SANTIÁNEZ, 2008, p. 74). Trata-se, pois, da “verdade” do autor.

No discurso romântico de Alarcón, notamos altas doses de patriotismo e um imensurável desejo de glória e prosperidade, representadas pela figura da África. O escritor espanhol via no continente africano, mais especificamente no Marrocos, o caminho para a conquista da verdadeira grandeza nacional e, por isso a necessidade de conquistá-la, dominá-la, o que nos remete à visão imperialista de Orientalismo difundida por Edward W. Said, em *Orientalismo- o Oriente como invenção do Ocidente*. No livro, Said comenta que a cultura europeia ganhou força e identidade ao se contrastar com o Oriente, visto como uma espécie de eu substituto e até subalterno (SAID, 2020), e essa notória disparidade encontra-se fundamentada na complexa relação de poder e dominação- de vários tipos: político, intelectual, cultural e moral- que consagra:

[...] a hegemonia das ideias europeias sobre o Oriente, elas próprias reiterando a superioridade europeia sobre o atraso oriental [...]. De um modo bem constante, a estratégia do Orientalismo depende dessa posição de superioridade flexível, que põe o ocidental em toda uma série de possíveis relações com o Oriente sem jamais lhe tirar o relativo domínio (SAID, 2020, p. 34).

Sob a ótica desse pensamento, era necessário, portanto, conquistar e legitimar o poder da Espanha em terras marroquinas. E em *Diario de un testigo de la Guerra de África* fica evidente ser esta a posição de Pedro Antonio de Alarcón sobre o conflito e a intervenção da Espanha no país árabe, especialmente pelas inúmeras alusões que o escritor realiza na tentativa de justificar o injustificável.

Devido à expressão da disputa por territórios ultramar, a Guerra entre Espanha e Marrocos “había movlizado a todo el mundo intelectual y literario, llegando a plasmarse en celebraciones académicas, crónicas, editoriales periodísticas, memorias, teatro, espectáculos musicales y ficciones de todo tipo” (EL EDGHIRI, 2008, p. 15). E no período compreendido entre 1860 e 1905 surgem diversas obras que abordam a temática da guerra e da vida dos marroquinos, retratadas por um grupo bastante heterogêneo, composto por

militares, diplomáticos, jornalistas, romancistas e médicos, que, de uma forma ou de outra, participaram do conflito de 1859-60 (MÁRQUEZ VILLANUEVA, 2004, apud EL EDGHIRI, 2008). No entanto, nenhuma delas alcança a importância e o status de *Diario de un testigo de la Guerra de África*.

No livro, o autor confessa: “vi con mis propios ojos todas las cosas que en él refiero” (ALARCÓN, 2000, n.p), e tudo que foi observado e relatado por ele sobre a guerra e sobre o Oriente foi escrito a partir de uma posição privilegiada, o que particularmente nos aproxima do que Linda Nochlin (1989 apud TIJANERO, 2004, p. 95) assinala sobre os europeus colonizadores: “constituyen una mirada de poder, jerárquica, una mirada que controla”, e o conjunto desses olhares resultou numa obra repleta de construções orientalistas, que claramente devem ser entendidas como “un producto que refleja el instrumento del imperialismo” (NOCHLIN, 1989, apud TIJANERO, 2004, p. 95).

No capítulo III, intitulado *Al saltar en tierra*, Alarcón apresenta a África como a principal fonte, na terra, de materiais para a fantasia dos poetas; ela é vista por ele como: “el imán de las imaginaciones febriles” (ALARCÓN, 2000, n.p). Para retratá-la, constrói uma imagem orientalista através de elementos exóticos, naturais e selvagens, capazes de despertar o fascínio e também o temor daqueles que se atreviam a desvendar os seus mistérios. E essa construção da África-idealizada, sensual, mística e repleta de símbolos-encontra intrinsecamente relacionada à figura feminina, representada como:

[...] una mujer bizarra, de porte oriental, casi desnuda, sentada sobre un elefante (símbolo de sus interminables desiertos), teniendo en una mano el cuerno de la abundancia, como recordando su vivaz y opulenta vegetación, y un escorpión en la otra, para significar que en ella todos los dones de la naturaleza, lejos de producir la vida, dan la muerte, y que su aire, su tierra, su agua, su sol y sus habitantes, todo es nocivo, espantable y ponzoñoso (ALARCÓN, 2000, n.p).

Essa ideia imperativa de majestuosidade: “¡Aquí todo es grande y estupendo[...]”, e de profundos contrastes: “aquí la vida y la muerte luchan el titánico combate” e “aquí la naturaleza ostenta todo su lujo de hermosura y todo su poder de destrucción; crea con lo mismo que mata”, perdura ao longo do relato, possivelmente para evidenciar que os ocidentais estavam sucetíveis a inúmeros perigos na terra desconhecida e pouco explorada que, metafóricamente, funciona como uma “sirena engañadora que atrae con dulces cantos al confiado navegante para que se pierda y naufrague en un golfo erizado de escollos y remolinos” (ALARCÓN, 2000, n.p), o que novamente nos remete à figura do feminino, associada, aqui, ao engano e à traição.

Outra importante imagem orientalista encontra-se presente no capítulo VIII, intitulado *Moros y cristianos*. Nele, Alarcón nos descreve a aparição dos mouros, aparição comparada a uma cena teatral, repleta de sentidos e significado, devido à expressão e à vestimenta dos caracteres. Na apresentação dos marroquinos, observamos uma descrição típica da retórica colonialista que reforça os estereótipos secularmente construídos pelo imaginário europeu do árabe como exótico e selvagem: “extrañas figuras” que “gritan de una manera bufona, inocente, infantil”. Vejamos:

Allá, sobre la cumbre de una montaña, que distaría un cuarto de legua de nosotros, percibíase, efectivamente, destacada en silueta sobre el cielo, una línea de extrañas figuras, a pie y a caballo, todas vestidas con largas ropas blanquecinas y formando una procesión clásica y severa, que parecía copiada de una escena de teatro. Nada faltaba para completar la ilusión: ni el brillo de sus largas armas; ni la bandera amarilla, llevada a la grupa por algún jinete; ni los ondulantes albornoces; ni el gallardo andar de los caballos, que así corrían entre peñas y matorrales como si pisasen arena del desierto... (ALARCÓN, 2000, n.p).

E essa representação do marroquino ganha cores e contornos ainda mais nítidos no capítulo XVII: *El enemigo nos felicita las Pascuas. Cadáveres moros. La noche rivaliza con el día*. Nele, o espanhol nos descreve minuciosamente a figura de um jovem árabe ferido e morto em combate que acabou chamando-lhe atenção pela beleza singular.

A descrição empreendida por Alarcón é sutil e, muitas vezes, com conotações poéticas: “ostentaba la fortaleza del hierro” (ALARCÓN, 2000, n.p), que ilustram desde a vestimenta tipicamente árabe usada pelo rapaz- haik com um grande capuz-, até os traços mais marcantes da fisionomia dele: olhos negríssimo; olhar ainda enfurecido; barba escura e rala; pálido rosto e mãos enegrecidas pela pólvora. E, por ser um tipo único, seguramente “el arte antiguo lo hubiera tomado para modelo de sus famosos gladiadores” (ALARCÓN, 2000, n.p). Vejamos a descrição do jovem, tão vívida como uma obra de arte:

Recuerdo de entre los árabes a uno, joven y hermoso, cuya vestimenta, como la de casi todos sus compañeros, se reducía al largo jaique de gran capucha. Hallábase tendido en el borde mismo de las aguas: sus negríssimos ojos, aunque nublados para siempre, miraban aún enfurecidos, y su oscura, correcta y callosa mano, ennegrecida por la pólvora, se remontaba sobre su cabeza, como si amenazase todavía. Oscura barba, rala y partida en dos, rodeaba como un festón de terciopelo su pálido rostro de singular belleza, sombreando artísticamente el cuello, atravesado por espantosa herida. Uno de sus pies conservaba la redonda babucha de cordobán; el otro, completamente descalzo, ostentaba la fortaleza del hierro y las graciosas proporciones de los pies del sur. Notábase, en fin, en todo aquel hombre medio desnudo,

algo que recordaba los contornos finos y acerados de los caballos árabes (ALARCÓN, 2000, n.p).

Em oposição à essa construção, vemos, no mesmo capítulo, a descrição de uma figura completamente diferente, que mais se assemelha à tradicional imagem do mouro, carregada de estereótipos. Alarcón dá ênfase aos traços rudes do falecido combatente, transfigurado pela guerra- “todo era rudeza y ferocidade”; “sus mismas bárbaras heridas le hacían parecer más horroroso” e “[...] sobre su piel lustrosa y curtida blanqueaban muchas cicatrices, que revelaban toda una vida de combates”. Enfatiza igualmente os traços animais do tipo, cujo corpo encontrava-se ferido na cabeça e atravessado por balas, nos comentários sobre a estatura colossal do soldado, “chato como un tigre”, e sobre as migalhas de biscoito enegrecidas pela pólvora, “alimento natural y propio de una criatura semejante” (ALARCÓN, 2000, n.p), descrição que reforça a imagem de bárbaro e selvagem do árabe.

No capítulo V, do segundo Tomo de *Diario*, Alarcón também registra sua impressão sobre os mouros. O escritor granadino comenta, evidentemente a partir de uma perspectiva ocidental que coloca a sua cultura e o entendimento dela em posições de superioridade, sobre o temperamento dos árabes, afirmando serem eles muito individualistas, entregues aos seus próprios pensamentos, e indiferentes aos prazeres sociais. Explica que, devido a essa natureza intimista, tornam dispensáveis o que para os espanhóis é fundamental: os espaços de socialização e de interação social, tais como os teatros e avenidas de passeios, comentário que acentua a diferença cultural entre os dois povos. Citamos:

El moro desconoce o desprecia todos los goces sociales; es individualista; ama la soledad del campo y la del hogar, y pasa su vida entregado a sus propios pensamientos, sin cuidarse para nada de los del vecino. Por eso no decora con balcones buenos ni malos la fachada de su querido albergue; por eso hace pequeña la puerta y la sitúa en el lugar más escondido; por eso no repara en el estado de las calles ni se afana en construir puntos de reunión, tales como teatros y paseos, ni tan siquiera *boulevards* en que perder el tiempo conversando con sus amigos. Para él la calle es el camino de su casa, y nunca sale a ella sino para trasladarse de un lugar a outro (ALARCÓN, 2000, n.p)

Tendo em vista, portanto, essas construções sobre o Oriente e os propósitos que motivaram Alarcón a redigir e, em seguida, a publicar suas memórias sobre a Guerra Hispano-marroquina, não há dúvidas de que o conjunto da obra traduz a perspectiva colonial vigente na Espanha do século XIX, embora o escritor questionasse, muitas vezes,

os abusos da Coroa Espanhola e a corrupção sistêmica que assolava a política e a própria sociedade, impedindo o desenvolvimento e fortalecimento da nação.

Apesar de Alarcón reconhecer posteriormente os equívocos da grandiosa empresa, bem como que o destino da Espanha não estava na África, mas sim no seu próprio país: “la patria está en Madrid” (ALARCÓN, 2000, n.p), não devemos ignorar o fato de que a obra é composta a partir de um olhar ocidentalizado sobre o Norte da África. Reflete, portanto uma complexa retórica africanista que pode ser observada no capítulo XII, *Vuelven los morros*, em que o autor nos deixa evidente esse sentimento de supremacia do Ocidente e a impotência do Oriente, já que a derrota dos marroquinos era, para ele, uma realidade anunciada e concreta.

Além de revelar essa explícita relação de poder, em que o Ocidente ocupa sempre a posição de superioridade, observamos também um olhar marcado pelo preconceito, quando se refere aos árabes como “raça fanática” que combate por devoção ou até mesmo por sadismo: “esas gentes son más aficionadas a matar que las fieras a sus montañas” (ALARCÓN, 2000, n.p). Vejamos o fragmento:



Yo tengo para mí que esos hombres, al venir a hostilizarnos, no traen la esperanza de vencernos. Ellos deben de saber que son impotentes contra nosotros, y que ni recobrarán por la fuerza el territorio que les arrebatamos, ni estorbarán nuestra marcha, ni quebrantarán nuestra decisión. Nueve combates sucesivos, en que siempre han sido deshechos o rechazados, bastaban ya, para convencerles de esta verdad. ¡Y, con todo, han venido hoy! Esto me prueba que esa raza fanática combate por placer o por devoción: no con ilusiones patrióticas ni con plan de campaña, sino porque lo creen su necesidad, su obligación o su destino (ALARCÓN, 2000, n.p).

É incontestável o mérito de Antonio Pedro de Alarcón na obra *Diario de un testigo de la Guerra de África* (1859) que, indubitavelmente, ocupa um lugar de destaque dentro dos estudos literários e da própria História. Não obstante, é preciso comentar também os inquietantes desdobramentos que o livro desperta por conta do discurso colonialista que difunde.

Embora tenha demonstrado encantamento pelo legado cultural e artístico deixado pelos mouros durante o longo período em que eles se instalaram na Espanha, a obra do escritor granadino, de uma maneira geral, impossibilita “la comprensión de la alteridade: em su pretención de conocer “al outro”, lo único que consegue Alarcón es expulsarlo de su escritura”(SANTIAÑEZ, 2008, p. 87), deixando evidente o abismo entre Ocidente e Oriente postulado por Edward W. Said (2020, p. 85): “Num lado, há ocidentais, e no outro, há árabes-orientais; os primeiros são (em nenhuma ordem particular) racionais, pacíficos,

liberais, lógicos, capazes de manter valores reais, sem suspeita natural; os últimos não são nada disso”, que lamentavelmente ainda perdura nos dias de hoje.

FORTUNY - O PINTOR DA GUERRA HISPANO-MARROQUINA

As campanhas de guerra ocorridas no Oriente no decorrer do século XIX, sobretudo no Norte da África, possibilitaram que o ‘mundo muçulmano’ fosse conhecido de perto por um significativo número de artistas. Muitos deles foram, a pedido de seus países, registrar os eventos de maior impacto para posteriormente plasmá-los em telas de teor heroicisante, prestando um serviço ao processo de conquista desses territórios. Essas pinturas de guerra são parte essencial do que se convencionou chamar de Orientalismo. Para Edward Said (2000), Orientalismo é o discurso ficcional por meio do qual a cultura ocidental, ao representar o Oriente como selvagem, sensual e perigoso, reitera a distinção inalienável entre a superioridade ocidental e a inferioridade oriental. O propósito desse modo de representação é justificar o domínio Europeu dessas culturas na esfera política e econômica, em nome da “civilização” (SAID, 2000).

Na Espanha, a produção artística advinda da Guerra Hispano-marroquina é, nesse sentido, reveladora. Segundo Carbonell (2011, p. 199), a disputa “tuvo una gran repercusión social y comportó un sentimiento generalizado de exaltación patriótica” que motivou e se alimentou de pinturas “apologéticas y exaltadoras de exacerbados sentimientos nacionalistas”. Isto posto, vemos que a pintura orientalista espanhola ligada à Guerra Hispano-marroquina, seja por meio de desenhos e aquarelas, ou das pinturas de grandes dimensões, favoreceu enormemente a construção da Espanha como benfeitora e “civilizadora” do povo marroquino, tendo contribuído para a visão que se formou sobre o Marrocos e o seu povo.

A Guerra Hispano-marroquina foi declarada em 12 de outubro de 1859 e só teve fim com a assinatura do Tratado de Wad-Ras, em 26 de abril de 1860. O conflito não é percebido pelos estudiosos contemporâneos da história militar como um evento excepcional, e contou com três principais batalhas: Castillejos (1º de janeiro), Tetuán (4 de fevereiro) e Wad-Ras (24 de março), segundo Urquidi (1998). Tetuán é considerado o mais importante evento da guerra, tendo se tornado o tema de uma das mais importantes telas de Fortuny. De fato, como salienta Camilo García (2016), a Guerra Hispano-marroquina só se tornou um símbolo nacional graças ao modo como a performance militar desenvolvida no Marrocos foi promovida através de obras pictóricas, todas apoiadas e financiadas pelo Estado. A guerra foi representada como um evento glorioso e de conotações narrativas,

uma vez que as pinturas “buscaban representar un hecho y guardarlo para la posteridad” (GARCÍA, 2016, p. 2585).

Eram necessários artistas à altura desse propósito, e Fortuny foi escolhido. O artista, que já possuía renome em 1860, veio a se tornar internacionalmente conhecido, sendo considerado, depois de Francisco de Goya, um dos melhores pintores espanhóis do século XIX (CASTILLO-OLIVARES, 2010). Nascido em Reus, em 1838, Fortuny estudou na Academia de Belas Artes na década de 1850. Em 1857, ganhou uma bolsa de dois anos para Roma, onde estudou desenho na Accademia Gigi, e se associou a pintores espanhóis e italianos, como Eduardo Rosales e Attilio Simonetti (FORTUNY [1838-1874], 2018). Trabalhando em Paris e Roma, o artista, de modo singular, trouxe para a sua obra influências dos *macchiaioli* e dos impressionistas, desenvolvendo uma pesquisa de renovação da gama cromática que se tornou referência para outros pintores na segunda metade do século XIX (FORTUNY [1874], 1989).

Após cerca de três anos de estudos na Itália, financiados pelo governo espanhol, o Conselho Provincial de Barcelona, em janeiro de 1860, convidou Fortuny, então com 23 anos, para acompanhar as tropas catalãs no Marrocos e registrar visualmente os principais momentos da guerra. Em 2 de fevereiro, Fortuny partiu de Roma para Barcelona, e no dia 12 de fevereiro já estava em Tetuã, colocando os pés no Marrocos pela primeira vez, oito dias depois de ocorrida a batalha que se imortalizou (GONZÁLEZ, 1997). E assim, Fortuny entrou no cenário da guerra visando a posterior a criação de uma série de grandes composições pictóricas que glorificavam as armas espanholas, encomendadas pelo Conselho Provincial de Barcelona (CARBONELL, 2011). O próprio Fortuny, em carta ao Conselho Provincial de Barcelona, datada de 27 de janeiro, nos revela que deveria preparar quatro pinturas de grande formato e seis médias que representariam os cenários e acontecimentos da guerra. Citamos:

[...] me comprometo á partir para el teatro de la guerra de África y dedicarme á hacer los estudios que sean necesarios para trasladar al lienzo los episodios de la gran lucha española y acontecimientos memorables que sean dignos de transmitirse á la memoria de las generaciones venideras. (FORTUNY, 1860 apud BARRAL I ALTET, 2004, p. 63).

Em 23 de abril, Fortuny iniciou seu retorno a Barcelona, e posteriormente se restabeleceu em Roma, no outono de 1860 (RIQUER, 2020). Durante pouco mais de dois meses no Marrocos, desenvolveu uma atividade frenética, realizando inúmeros desenhos, aquarelas e esboços à óleo de marroquinos, jovens judias, voluntários catalães, cavalos,

animais, paisagens, interiores, recantos urbanos, retratos de chefes e oficiais, lugares onde as lutas e escaramuças estavam ocorrendo (DÍAZ, 1961). Atualmente, a produção ligada à primeira estada de Fortuny no Marrocos está distribuída em três museus: no Museu de Castres, no Museu Nacional de Arte da Catalunha e no Museu de Arte e História de Reus (CARBONELL, 2011).

Assim como seu colega Alarcón e outros correspondentes e cronistas, Fortuny morou no interior da medina de Tetuán, como mostra a aquarela intitulada *Nuestra casa* (Figura 1), e circulava pelos seus arredores graças a um salvo-conduto que lhe permitia entrar e sair quando desejasse (CARBONELL, 2011).

Figura 1. Mariano Fortuny: *Nuestra casa en Tetuán*, 1860. Aquarela e guache sobre papel colorido, 24,4 x 31,9 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya



FONTE: museunacional.cat/es/colleccio/nuestra-casa-en-tetuan/maria-fortuny/046218-d

Charles Yriarte, repórter do jornal francês *Le Monde Illustré*, que dividia a residência com Fortuny, no livro *Fortuny, Libraire de l'Art*, nos conta que:

O'Donnell désigna à Alarcon, le poète, et à nous, un palais beau comme un alhambra. Nous offrîmes l'hospitalité à Fortuny, mais il lui fallait les bouges du «Barrio» des juifs, les cavernes étranges et noirâtres où se réunissaient les vaincus, l'impression de la rue, le spectacle de la vie orientale, l'épisode caractéristique. Pendant tout son séjour dans la ville, il vécut en plein air, occupé à rassembler les documents qui devaient lui servir l'année suivante à peindre ses premiers tableaux importants; il se borna à reproduire le beau «patio» blanc aux murs ornés d'azulejos de notre demeure (YRIARTE, 1889, p. 8).

Os desenhos e aquarelas do período mostram que Tetuán exerceu um forte fascínio sobre Fortuny. O artista demonstrou especial interesse pela vida cotidiana e pelos costumes dos seus habitantes, bem como pela arquitetura islâmica e o urbanismo árabe-berbere, com seus recantos pitorescos, que aparecem na produção de Fortuny povoados por indivíduos passivos, sentados ou recostados, conversando, cochilando e raramente em ação. Essa representação do modo de ser dos marroquinos se distânciava daquela perceptível nos desenhos que o artista faz dos combatentes inimigos no campo de batalha, dotadas de um evidente teor agressivo. Essa diferença se destaca ao estabelecermos uma comparação visual entre os desenhos *Café marroquí* e *Mohazni (soldat reial) disparant*, ambos realizados por Fortuny em 1860.

Se *Mohazni (soldat reial) disparant* (**Figura 2**) transmite uma hostilidade combativa, o *Café marroquí* (**Figura 3**) nos passa a sensação de placidez. A pequena cozinha, onde o café é preparado, se opõe aos grandes arcos, a amplitude e a claridade do lado direito, criando uma sensação de aconchego e intimidade quase doméstica. Os homens não estão em movimento, nem ao menos gesticulam. Até mesmo o preparo do café só envolve o ato da espera. Parece vigorar na pequena imagem a inércia, reforçada pela figura masculina reclinada sobre um tapete, e cujo corpo o artista deixou inacabado. Fortuny, em *Café marroquí*, e igualmente em outros desenhos de 1860, como *Calle de los Perfumistas en Tetuán*², deixa transparecer a percepção romantizada que vigorava em meados do século XIX sobre o Oriente, visto como um lugar autêntico, inalterado pelo tempo e pelo frenesi da vida moderna. Essa noção explica, ao menos em parte, representações da medina como intocada pelas sociedades ocidentais, repleta de ambientes que passam uma agradável sensação de intimidade atemporal, como o *Café marroquí*. Trata-se, no entanto, como salientou Linda Nochlin, em *The Imaginary Orient* (1983), de uma percepção falaciosa do Oriente que alimentou e foi alimentada pelo Orientalismo, uma vez que “these were in fact years [1860] of violent and conspicuous change [...], changes affected primarily by Western power - technological, military, economic, cultural - and specifically by the very French presence” (NOCHLIN, 1983, p. 122). O Oriente, portanto, não era um mundo de costumes e rituais atemporais, ele estava passando por mudanças violentas e radicais, devido à invasão e à dominação francesa.

² Para visualizar a imagem, consultar o link: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/calle-de-los-perfumistas-en-tetuan/maria-fortuny/045991-d>

Figura 2 e 3. Mariano Fortuny: Mohazni (soldat reial) disparant. Estudi per al quadre «La batalla de Tetuan», 1860. Lápiz conté e grafite branca em papel colorido, 18,7 x 18,8 cm. Acervo do Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona..

Mariano Fortuny: Café marroquí, 1860. Lápiz grafite aguada sobre papel. 24,1 x 33 cm. Acervo do Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



FONTE: <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/mohazni-soldat-reial-disparant-estudi-al-quadre-la-batalla-de-tetuan/maria-fortuny/105403-d>

FONTE: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/cafe-marroqui/maria-fortuny/105300-d>

É possível constatar, nesse sentido, que a produção de Fortuny no Marrocos não se restringiu aos registros da Guerra Hispano-marroquina. Sua percepção do Marrocos é muito mais ampla e revela o cotidiano dos seus habitantes pela ótica do pintor. Podemos mesmo afirmar que Fortuny nos apresenta duas percepções do país e do seu povo, uma destinada às cenas de batalha, que tinham, como dito acima, um viés heroicizante e glorificador do domínio Espanhol no Marrocos, e outra de cunho quase etnográfica, ainda que marcada pela visão romantizada do artista sobre o Oriente, fruto dos registros que fez dos seus dias na medina em Tetuán.

Carbonell reforça a nossa hipótese ao dizer, em *Los pintores en la Guerra Hispano-marroquí*, que “Las puertas de la medina separaban [para os correspondentes e cronistas] dos mundos que convivían entonces: el autóctono en el interior de las murallas y el militar en el exterior” (CARBONELL, 2011, p. 203). Os portões da medina parecem ter funcionado como um divisor de percepções, separando dois mundos que coexistiam: “o nativo dentro das muralhas e o militar fora” (CARBONELL, 2011, p. 203). Fortuny, para Carbonell, representa em sua arte tanto o mundo “marroquí, que lo sedujo por su carácter pintoresco y ancestral y que se convirtió en el embrión de su orientalismo pictórico” como o “español, que era, en definitiva, el objeto de su viaje a tierras norteafricana” (CARBONELL, 2011, p. 203).

Figura 4. Mariano Fortuny: *Batalla de Tetuán*, 1863-1865. Óleo, 300 x 972 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. (A imagem maior contém um detalhe da parte central da tela)



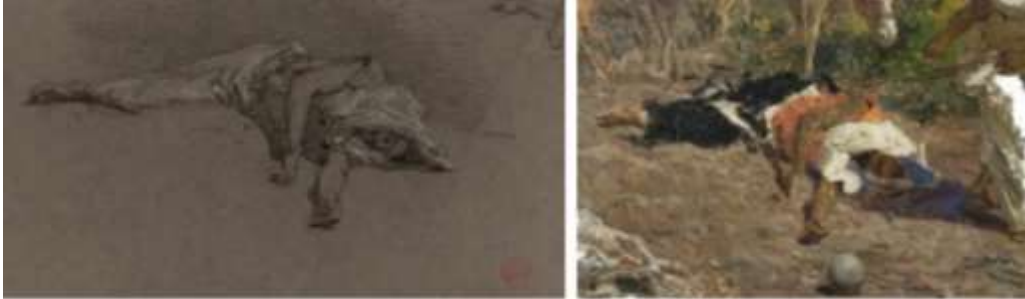
FONTE: museunacional.cat/en/colleccio/battle-tetouan/maria-fortuny/010695-000

Se por um lado os desenhos e aquarelas que Fortuny realizou durante sua estadia no Marrocos, em 1860, nunca foram visualizados por muitas pessoas, tendo passado da coleção pessoal do artista diretamente para as reservas técnicas dos museus que as abrigam, por outro as suas pinturas de batalha desde o momento em que foram finalizadas, expostas e reproduzidas em periódicos e livros, viraram uma referência visual para os espanhóis. Rodeadas por uma aura de veneração romântica, tornaram-se ícones populares da cultura catalã e ajudaram a construir o imaginário de muitas gerações sobre o Marrocos e os marroquinos (BOUNDI, 2012). Na sequência comentaremos a suas telas mais conhecidas: *La Batalla de Tetuán*, de la expugnación del campamento de Mulay Ahmed, el día 4 de febrero de 1860 e *Batalla de Wad-Ras*.

O quadro *Batalla de Tetuán* (**Figura 4**), com a significativa medida de 9,72m x 3m, foi pintado por Fortuny entre 1863 e 1865, em seu atelier em Roma, com base nos estudos feitos durante a estadia no Marrocos, em 1860. O Museu de Arte da Catalunha, em 2013, na exposição intitulada, '*La Batalla de Tetuán*' de Fortuny, chegou a reunir 130 estudos que nos ajudam a compreender o processo de criação da obra, como demonstrado na figura 5. Dentre eles estão cenas de soldados de ambos os exércitos, retratos de

militares, registros dos acampamentos de guerra, além de detalhes de uniformes, armas e montarias (LA BATALLA DE TETUÁN DE LA TRINCHEIRA AL MUSEO, 2013).

Figura 5. Comparação entre um estudo a lápis e um detalhe da tela A Batalha de Tetuan, proposto na exposição 'La batalla de Tetuán' de Fortuny. De la trinchera al museo



Fonte: museunacional.cat/es/la-batalla-de-tetuan-de-fortuny-de-la-trinchera-al-museo-1

A tela nos apresenta uma visão panorâmica, como se o artista estivesse em uma elevação diante da batalha, registrando os acontecimentos que se sucedem. Os personagens mais importantes, os voluntários catalães dirigidos pelo General Joan Prim, se encontram no centro da composição, como se posicionados no topo de uma pirâmide visual. No primeiro plano, na parte baixa da tela, encontram-se distribuídos vários grupos de figuras, apresentando diferentes momentos do combate, além de um solo pontilhado por corpos de marroquinos mortos. O grupo mais próximo ao espectador detalha a derrota final do inimigo, com um agrupamento de soldados marroquinos em fuga (CARBONELL, 2013).

Já a tela Batalla de Wad-Ras (**Figura 6**), de tamanho mediano, representa o último e definitivo enfrentamento da contenda, ocorrido em 23 de março de 1860. O combate é considerado o mais sangrento da Guerra Hispano-marroquina, e seu desfecho levou os marroquinos a aceitarem as condições de paz impostas pela Espanha (GIMÉNEZ-DA COSTA, 2005).

Fortuny, assim como na tela Batalla de Tetuán, para realizar a versão final em seu atelier, lançou mão de uma série de desenhos e aquarelas feitas in loco, em 1860, bem como versões menores a óleo da pintura.

Figura 6. Mariano Fortuny: *Batalha de Wad-Rass*, 1860-1861. Óleo, 54cm x 185cm. Acervo do Museo del Prado. (A imagem maior contém um detalhe da parte central da tela)



Fonte: museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-battle-of-wad-rass/ed40064b-d75f-4c1e-9576-f500bc4ed297

O momento que o artista escolheu representar nas duas batalhas é bastante similar: o instante decisivo da intervenção dos voluntários catalães. O ápice da batalha de Wad-Rass é narrado por uma das figuras mais emblemáticas da Guerra Hispano-marroquina, o General Prim, em carta ao seu amigo Víctor Balaguer, redigida poucos dias após a contenda:

Los catalanes se batieron como tigres – cargados por la caballería mora en vez de formar la masa, pues el cuadro no lo conocen más que de vista, se lanzaron contra la multitud de caballos y muriendo y matando hicieron retroceder á los moros espantados de pelear con gente tan bravía, de 257 que entraron en combate 7 oficiales y 111 hombres muertos o heridos. Brava gente es la de mi tierra (PRIM, 1860 apud CARBONELL, 2013, p. 70).

O relato de Prim e a tela de Fortuny estão em plena sintonia. A batalha nos é apresentada pelo pintor por meio de uma visão panorâmica, e possui a estrutura de um triângulo invertido, em cujo topo a ação principal se desenrola, revelando a violência da luta corpo a corpo, na qual árabes e catalães estão “muriendo y matando” (CARBONELL, 2013, p. 70).

Figura 7. Detalhes dos quadros Batalla de Tetuán e Batalla de Wad-Rass disponibilizados pelo Museu de Arte da Catalunha e Museu do Prado



Fonte: museodelprado.es e museunacional.cat/

Em ambas as telas o destaque é dado à derrota absoluta dos marroquinos e, portanto, à inferioridade deles em batalha. A mensagem é reforçada visualmente pelos inúmeros corpos de soldados mouros, mortos ou agonizando, espalhados pelo campo de batalha (**Figura 7**). Também estão presentes, ainda que com menor destaque, detalhes que revelam a violência do inimigo (**Figura 8**).

Figura 8. Detalhes dos quadros Batalla de Tetuán e Batalla de Wad-Rass disponibilizados pelo Museu de Arte da Catalunha e Museu do Prado



Fonte: museodelprado.es e museunacional.cat

Em ambos os quadros vemos os soldados marroquinos com armas em punho, enfrentando o adversário.

O propósito dos dois quadros, nesse sentido, como pontuaram Camilo Garcia (2017) e Carbonell (2013), é duplo, por um lado enaltecer as façanhas dos catalães, e por outro justificar aos espanhóis a necessidade das intervenções no Norte da África, ao mostrar os marroquinos como guerreiros ferozes. Poderíamos argumentar, no entanto, que o propósito das batalhas de Fortuny é triplo, acrescentando aos desígnios acima o de mostrá-los como fracos, inferiores e atrasados. No fim das contas, a percepção que Fortuny nos apresenta dos mouros nos estudos que fez de seus cotidianos não se diferencia tanto da percepção que o artista nos apresenta dos marroquinos no campo de batalha. Se os desenhos e aquarelas que fez no interior da medina de Tetuán transmitem a inércia de um povo de costumes intocados pelo tempo, as batalhas, demonstrações grandiloquentes

da ação espanhola, representam a inferioridade marroquina e evidenciam o suposto atraso civilizatório no qual se encontrava o Marrocos. Isto posto, observamos que as telas de Fortuny, com o seu triplo propósito, ajudaram na campanha de invasão e de dominação daquele território.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável a importância que as imagens e os textos criados por viajantes como Alarcón e Fortuny possuem na atualidade. Essas obras nos ajudam a compreender como esse imaginário oitocentista sobre o Norte da África, mais especificamente sobre o Marrocos e seus habitantes, foi gradualmente construído e apresentado ao Ocidente e como, de certa forma, ele pode repercutir até hoje em diversos meios e setores, dentre eles, o turístico, a partir de publicidades que resgatam essas construções pitorescas, selvagens e místicas do Oriente do Oitocentos.

A análise empreendida demonstrou que, assim como outros viajantes que ajudaram a construir o imaginário do período sobre o Norte da África (MARÍN, 1992), Alarcón e Fortuny, em suas obras relativas à Guerra Hispano-marroquina, apresentam uma visão estereotipada e, muitas vezes, negativa do Marrocos e dos marroquinos, por conta do discurso colonial. Cabe ressaltar que nem todos os viajantes da segunda metade do século XIX apresentavam, em suas narrativas, escritas e ou visuais, essas percepções depreciativas sobre o território. Muitos compreendiam os hábitos e costumes dos marroquinos como pitorescos e autênticos, em outras palavras, tradições não contaminadas pelas sociedades ocidentais, e por isso mesmo, merecedoras de não serem destruídas pelo processo de dominação europeia. Bom exemplo é Eugène Fromentin na sua obra *Une année dans le Sabel* (1858) e o próprio Fortuny, em obras orientalistas desvinculadas da Guerra.

Em *Diario de un testigo de la Guerra de África* e nas obras analisadas de Fortuny, os árabes são apresentados por meio de contrastes, como opostos aos espanhóis, de modo que “como em um espelho, a realidade é invertida” (MARÍN, 1992, p. 149). Ao longo da análise, essa relação pode ser vista por diversas vezes. Ambos colocam os marroquinos como atrasados, cruéis e impotentes, destinados à derrota, enquanto que os espanhóis aparecem representados nas pinturas de Fortuny e no livro de Alarcón como superiores e vitoriosos, o que fica claro em: “Yo tengo para mí que esos hombres, al venir a hostilizarnos, no traen la esperanza de vencernos. Ellos deben de saber que son impotentes contra nosotros [...]” (ALARCÓN, 2000, n.p), e nos detalhes da tela *Batalla de Tetuán*,

(Figura 4), em que o pintor dá ênfase ao protagonismo espanhol em contraposição à sujeição marroquina no conflito.

Isto posto, vemos que o Marrocos de Alarcón e Fortuny trata-se, pois, de um território cujos habitantes representam a inversão dos valores aceitos pelo Ocidente, sendo um lugar marcado pela ausência de civilização, compreendida aqui como ‘ocidentalização’, e que, portanto, deve ser civilizado, ainda que pelo uso da conquista militar. Tal narrativa, presente na obra de outros viajantes do período e explicada pela necessidade de nações imperialistas como Espanha e França justificarem o processo de invasão e domínio no Norte da África, evidencia o abismo entre Ocidente e Oriente postulado por Edward Said (2000, p. 85): “Num lado, há ocidentais, e no outro, há árabes-orientais; os primeiros são (em nenhuma ordem particular) racionais, pacíficos, liberais, lógicos, capazes de manter valores reais, sem suspeita natural; os últimos não são nada disso”, oposição que lamentavelmente perdura nos dias de hoje por conta da padronização dos estereótipos. Citamos:



Um aspecto do mundo eletrônico pós-moderno é que houve um reforço dos estereótipos pelos quais o Oriente é visto. A televisão, os filmes e todos os recursos da mídia têm forçado as informações a se ajustar em moldes cada vez mais padronizados. No que diz respeito ao Oriente, a padronização dos estereótipos culturais intensificam o domínio da demonologia imaginativa e acadêmica do “misterioso Oriente” do século XIX (SAID, 2020, p. 58).

Com isso, espera-se que essas imagens e imaginários sobre o Oriente, hoje frequentemente associados ao extremismo religioso e aos ataques terroristas de grupos islâmicos, possam ser, de fato, desconstruídos e ressignificados, visto que inviabilizam a integração cultural necessária para o diálogo e para o entendimento entre os povos e, conseqüentemente, para a sobrevivência da humanidade.

Cumpramos ressaltar que o presente artigo é resultado da análise desenvolvida pelos integrantes da linha de pesquisa “Turismo e os Estudos Críticos da Imagem e do Discurso”, do grupo de Estudos “Estudos integrados em Turismo e Humanidades”, que se debruçou, durante o ano de 2020, sobre as relações entre a produção artística orientalista do século XIX e o imaginário turístico que ainda existe sobre este vasto, múltiplo e complexo território nos dias atuais. Um dos resultados da pesquisa foi a constituição de um banco de dados composto por relatos escritos e reproduções de obras pictóricas de viajantes do século XIX, bem como de imagens publicadas por agências e receptivos turísticos que divulgam localidades do Norte da África, material que possibilita

desdobramentos da pesquisa, pois inclui variadas temáticas e regiões, como a Argélia e a Tunísia.

A título de considerações finais, ressaltamos que o presente artigo, por conta das análises e reflexões apresentadas, indica um caminho inovador para futuros trabalhos acadêmicos, pautado na análise comparativa entre narrativas oitocentistas e imagens turísticas contemporâneas, revelando o potencial de suscitar debates decoloniais sobre as práticas turísticas no Norte da África.

REFERÊNCIAS

ALARCÓN, Pedro Antonio de. **Diario de un testigo de la Guerra de África**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p8w5>>. Acesso em: 28 abr. 2020. Não paginada.

AMIROU, Rachid. **O Imaginário Turístico e Sociabilidades de Viagem**. Ed. Estratégias Criativas, 2007.

BARRAL I ALTET, Xavier. **Pintura i Història: Fortuny, Sans Cabot i Prim a La Batalla de Tetuan**. Reus: Centre de Lectura de Reus, 2004.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. **Protectorado de España en Marruecos, 1912-1956**. 2012. Disponível em: <<http://www.bne.es>>. Acesso em: 17 jul. 2020.

BOUNDI, Mohamed. Marruecos en el imaginario español: incidencia de los prejuicios y estereotipos en la construcción de una imagen negativa. En: BARRÓN, Madrigal, P.; PASCUAL, Carrillo, E. (Coords.) **Nuevos tiempos, nuevos retos, nuevas sociologías**. Toledo: ACMS, p.369-383, 2012. Disponível em: <https://acmspublicaciones.revistabarataria.es/wp-content/uploads/2017/05/28.2012.Boundi.Tiempos.Alm_.369_383.c.pdf>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

CARBONELL PALLARÉS, Jordi À. La gestación del cuadro de La batalla de Tetuán. En: **La batalla de Tetuán De la trinchera al museo**. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2 p. 34-109, 2013. (Catálogo da Exposição). Disponível em: <<https://urv.academia.edu/carbonellpallares>>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

CARBONELL PALLARÉS, Jordi À. Los pintores en La Guerra Hispano-Marroquí de 1859-1860. El caso particular de Mariano Fortuny. En: **Ceuta Y la Guerra de África de 1859-1860, XII Jornadas de Historia de Ceuta**. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, p. 199-211, 2011. Disponível em: <<https://urv.academia.edu/carbonellpallares>>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

CASTILLO-OLIVARES, María Dolores Antigüedad del; ALCAIDE, Víctor Nieto, e outros. **El Arte del siglo XIX: El artista entre el sueño de la historia y la materia de lo real**. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010.

DÍAZ, Juan. **África en la historia y en el arte**. Bilbao: Junta de Cultura de Vizcaya, 1961.

ECHTNER, Charlotte; RITCHIE, J. R. Brent. The Meaning and Measurement of Destination Image. **The Journal of Tourism Studies**, v.14, n.1, p. 37-48, mai.2003. Disponível em: <https://www.academia.edu/1799708/The_meaning_and_measurement_of_destination_image>. Acesso em: 30 de nov. 2020.

FORTUNY [1838-1874]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018. (Catálogo da Exposição)

FORTUNY [1874]. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1989. (Catálogo da Exposição)

GARCÍA, Camilo Herrero. La publicitación de la obra española en Marruecos: de Fortuny a Bertuchi. **Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea**, Albacate, p. 2583-2593, 2016. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6417416>>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

GIMÉNEZ-DA COSTA, César Alcalá. **La Campaña de Marruecos (1859-1860)**. Valladolid: Alcañiz y Fresnos, 2005.

GONZÁLEZ, Carlos. **M. Fortuny, 1838-1874**. La Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1997. (Catálogo da Exposição)

LA BATALLA DE TETUÁN DE LA TRINCHEIRA AL MUSEO. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013. (Catálogo da Exposição).

MARÍN, Manuela. The image of morocco in three 19th century spanish travellers. **Quaderni Di Studi Arabi**, vol. 10, p. 143–158, 1992. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25802707>>. Acesso em: 23 de Abr. 2021.

MARTINS, M; SILVA, O. The tourist imagery, experiences and the destination's image: a perspective. **International Journal of Development Research**, Vol. 06, Issue, 05, p. 7973-7975, May. 2016. Disponível em: <<https://www.journalijdr.com/sites/default/files/issue-pdf/5469.pdf>>. Acesso em: 13 de jan. 2021.

MARTINS, MARCO. The tourist Imagery, the Destination Image and the Brand Image. **Journal of Tourism and Hospitality Management**, Vol. 3 (2), p.1-22, December 2015. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/295393771_The_tourist_Imagery_the_Destination_Image_and_the_Brand_Image>. Acesso em: 13 de jan. 2021.

NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society**. New York: Harper, 1989.

_____. The Imaginary Orient. **Art in America**, vol. IXXI, no. 5, p. 18–31, 1983. Disponível em: <https://aestheticappreciations.files.wordpress.com/2013/01/nochlin_imaginary_orient.pdf>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

PRIM, Joan. Carta a Víctor Balaguer, datada de Tetuán, 4 de abril de 1860. Acervo da Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Vilanova i la Geltrú.

RIQUER, Alexandre de. **Escritos sobre art**. Eliseu Trenc (org.). Barcelona: Publicacions UB, 2020. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/dp/B086DF97H4/ref=dp_kindle-redirect?_encoding=UTF8&btcr=1>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

RUBIO CREMADES, Enrique (Universidad de Alicante). **Biografía de Pedro Antonio de Alarcón**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [21--?]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/pedro_antonio_de_alarcon/autor_biografia/>. Acesso em: 07 jul. 2020. Não paginada.

SAID. Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. 10ª ed. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SANTIÁÑEZ, Nil. De la tropa al tropo: colonialismo, escritura de guerra y enunciación metafórica en *Diario de un testigo de la guerra de África*. **Hispanic Review**. University of Pennsylvania Press.v.76. p. 71-93, 2008.

SCHAUB, Nicolas. Découverte picturale de l'Algérie: des artistes militaires au service de la conquête des territoires. En: **L'invention des midis**. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, p. 77-90, 2015. Disponível em: <<https://books.openedition.org/pus/14050>>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

THORNTON, LYNN. Introduction. In: **Eastern Encounters: Orientalist Painters of The Nineteenth Century**. London: The Fine Art Society, 1978. Disponível em: <<https://www.victorianweb.org/painting/orientalist/thornton1.html>>. Acesso em: 05 abr. 2021.

TIJANERO, Araceli. **Orientalismo en el modernismo hispanoamericano**. Indiana: Purdue University Press, 2004.

URQUIDI, Loan Serrallonga. La guerra de Africa (1859-1860). **Revista AYER**, n. 29, p.139-159. , 1998. Disponível em: <https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/29-6-ayer29_LaPoliticaReinadoIsabelIII_Burdiel.pdf>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

VINSON, David. L'orient rêvé et l'orient réel au XIXe siècle. L'univers perse et ottoman à travers les récits de voyageurs français. **Revue d'histoire littéraire de la France**, vol. vol. 104, no. 1, p. 71-91, 2004. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-71.htm>>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

YRIARTE, Charles. **Fortuny. Les Artistes Célèbres**. Paris: Librairie de L'art, 1889. Disponível em: <https://ia802607.us.archive.org/5/items/fortuny00yria_0/fortuny00yria_0.pdf>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

ZAMUDIO VEGA, Laura Susana. Los imaginarios en la percepción de los lugares turísticos. **Revista Imagonautas**, 2 (1) / p. 114-137, 2011. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781288>>. Acesso em: 14 de jan. 2021.

RECEBIDO EM: 20/05/2021
PARECER DADO EM: 23/08/2021