

DELACROIX NO MARROCOS E A INVERSÃO DO EXÓTICO

LAÍS GUARALDO*

RESUMO

Em 1832, o pintor francês Eugene Delacroix participou de uma missão diplomática em Marrocos. Nesse artigo serão analisados os registros que o pintor realizou em seus cadernos de viagem e as cartas escritas no mesmo período. Pretende-se observar a maneira como a experiência da viagem transformou o olhar do pintor, de início formatado pela ideologia orientalista francesa do século XIX, que considerava “exótico” tudo aquilo que não fosse europeu.

PALAVRAS-CHAVE: cadernos de viagem; Eugene Delacroix; Marrocos; estranhamento cultural.

ABSTRACT

In 1832, the French painter Eugene Delacroix integrated a diplomatic mission to Morocco. In this article, we will analyze the records that the painter made in their travel diaries and letters written in the same period. The aim is to observe how the travel experience has transformed the look of the painter, initially formatted by the French orientalist ideology of the nineteenth century, which considered everything that was not European as “exotic”.

KEYWORDS: travel diaries; Eugene Delacroix, Morocco; cultural estrangement.

Para muitos artistas, experiências de viagem são parte integrante de seus trabalhos criativos. A viagem não é vista como fuga ou férias, mas como busca, pesquisa, investigação. No contexto de um trabalho criativo, recordações de viagem são informações selecionadas do mundo que indicam algo sobre sua forma de percebê-lo.

Uma viagem a uma terra estranha à própria cultura enriquece e transforma a experiência e interpretação do mundo. O desconhecido aguça os sentidos, desmancha hábitos arraigados, exige apuro e discernimento, leva o pensamento a territórios até então inexplorados. Novos referenciais de tempo e espaço são apresentados, transformando a condicionada imagem do cotidiano. No entanto, aquilo que é experimentado se relaciona com valores trazidos da terra de origem, e brechas desse encontro e deslocamento podem ser vislumbrados na documentação produzida em viagem.

Alguns artistas fizeram e fazem uso de cadernos e cartas como suportes para o armazenamento desse material selecionado. São documentos que guardam registros de uma experiência vivida ou imaginada, aquilo que os órgãos sensoriais estão capacitados para experimentar, que a sua estética escolhe, que a sua ética transforma.

Nessas experiências, há em comum a necessidade de armazenamento de dados, recolhidos em inúmeros suportes, como fotografias, textos, desenhos, pinturas, colagens, cartões postais ou vídeos. São futuros disparadores da memória, que farão evocar um pouco desse infinito estímulo sensorial, disparado por uma viagem. Claude Lévi-Strauss se referiu a esses registros como *especiarias morais que nossa sociedade experimenta*, trazida por modernos Marcos Polos, para sanar uma necessidade aguda, de uma civilização que procura acrescentar novos registros ao seu teclado sensorial, ao se sentir soçobrar no tédio.¹

O estudioso de processo de criação, Pierre-Marc de Biasi,² observa que os cadernos de viagem, pela sua natureza nômade, costumam portar anotações feitas em estilo telegráfico e improvisado. Funcionam muitas vezes como diários, geralmente cronológicos, a partir de experiências turísticas efêmeras, equacionando os contingentes das descobertas, as mudanças de hábito, as

lembranças da viagem e sua significação. Biasi situa historicamente a maior utilização de cadernos de viagem no século XIX.

As pessoas cultas tinham o hábito de levar às viagens turísticas pequenos álbuns que eram usados para o registro de notas, de desenhos, circunstâncias e descobertas marcantes do passeio [...], os itinerários, as anedotas e curiosidades, as belas paisagens a arquitetura das cidades, as impressões literárias e artísticas, etc.³

A maior utilização de cadernos de viagem no século XIX também tem relação com a expansão mercantilista dos países europeus e o consequente interesse pelas culturas consideradas primitivas e exóticas, que motivaram inúmeras expedições pelo mundo. Nessas viagens, era comum a presença de responsáveis pela produção iconográfica, complementando relatos de missões científicas ou diplomáticas, originando inúmeros diários de viagem. É nesse contexto que se dá a experiência de viagem do pintor Eugene Delacroix no Marrocos, seus cadernos de desenho e suas cartas.

Os resultados da pesquisa apresentados nesse artigo contaram com a primorosa edição fac-símile da Ed. Sagittaire, organizado por Maurice Serrulaz e comentado por Maurice Aurama. Trata-se de uma obra de colecionador, em 6 volumes, com a íntegra dos cadernos não extraviados, cartas e documentos diplomáticos relacionados à viagem, além da transcrição dos textos dos cadernos. Quatro desses cadernos se encontram conservados no Gabinete de Artes gráficas do Louvre e no Castelo de Chantilly. Três deles foram desmanchados e extraviados.

OS CADERNOS DE DELACROIX NO MARROCOS

Estou nesse momento como um homem que sonha e que vê coisas que teme que lhe escapem.

Carta de Delacroix a Pierret, em 25 de janeiro de 1832.

No ano de 1832, o pintor francês Eugene Delacroix integrou uma missão diplomática ao Marrocos, acompanhando o conde de Mornay até Tanger e Mèknes, onde se encontraram com o sultão Abd-er-Rahman, percorrendo também o sul da Espanha e a Argélia. Foram utilizados, na

ocasião, sete cadernos, numa contundente tentativa de registrar a memória das experiências vividas, e “temendo que escapem”, segundo comentário do pintor.

A expedição ao Marrocos partiu de Paris, na manhã do ano novo de 1832, com destino a Marselha. Após uma pequena escala na Espanha, chegam em Tânger após 24 dias de viagem (24/01). Dois dias depois, Delacroix inicia seus registros – em sua maior parte realizados a lápis, bico de pena e aquarela.

Vinte e oito dias após a sua chegada em Tânger, o pintor presencia uma cerimônia de casamento judeu. Essa experiência foi minuciosamente descrita, e resultou na elaboração do quadro *Noce Juive dans le Maroc*, de 1841, além de um artigo publicado na revista *Le Magasin Pittoresque* (1841).



Vou me infiltrando pouco a pouco nas formas do país, de maneira que chegue a desenhar comodamente muitas dessas figuras de Mouros.
Carta de Delacroix a Pierret, 08/02/1832.⁴

Nessas páginas do caderno, a descrição dos acontecimentos tem a predominância da linguagem verbal. O pintor descreve a presença de músicos e dançarinas, muçulmanos e judeus. O texto é descritivo e sem verbos. A atenção se concentra na luz, nas cores e na atmosfera amistosa da cerimônia.

[...] O violino. O polegar no ar. A mão. O arco. A palma da mão muito sombria. Clara na frente. O haik sobre a cabeça transparente ao redor. Manchas brancas, sombra ao fundo, do violino...
[...] Ao lado do violino, noiva judia feliz. Colete vermelho adornado de castanho. Azul atrás, em torno do pescoço.⁵

Embora as páginas dos cadernos relacionadas ao acontecimento do casamento judeu sejam mais verbais do que pictóricas, vale notar que algumas aquarelas, feitas em papéis avulsos, mostram cenas relacionadas a esse episódio: dois interiores arquitetônicos do local onde a cerimônia aconteceu e um retrato da noiva.



Nos primeiros dias após a chegada ao Marrocos, Delacroix se dedicou aos retratos das pessoas, às cenas, costumes e vestimentas. No entanto, a análise das páginas dos cadernos e das cartas escritas pelo pintor no mesmo período, trás evidências de que o deslumbramento inicial com aquilo que era considerado “exótico” e “pictórico” para olhares franceses, aos poucos foi mudando de conotação. Na mesma carta, o pintor anuncia uma viagem a Meknès:

O imperador se dispõe a nos dar uma recepção das mais magnificas. Quer mostrar uma elevada ideia de sua força. Começamos a temer que seria necessário ir até Marrocos (trata-se de Marrakech) para sermos recebidos. Tal viagem representaria quase quatrocentas léguas a cavalo para ir e voltar. É certo que é uma viagem das mais curiosas e que poucos cristãos podem se gabar de havê-la feito. É provável que ele nos receba em Meknès, uma das capitais do Império.⁶



Páginas de caderno de E. Delacroix com registro da travessia de Tanger a Mèknes, realizada pela comitiva diplomática francesa.

Já nesse relato, anterior à partida, a curiosidade se mistura com o temor. De 5/3 a 15/3, a expedição segue em caravana um percurso que vai de Tanger a Meknès, com o objetivo de realizar a audiência com o imperador. Segue com eles uma escolta de 120 cavaleiros. As bagagens são transportadas por 42 mulas, conduzidas por 30 homens a pé. A distância do trajeto é feita com muitas escalas, ao largo de pequenas cidades. Muitas páginas dos cadernos de Delacroix contêm anotações detalhadas dessa travessia: soldados, tendas e cavalos são desenhados em profusão. Vistas gerais e estudos de figuras são sobrepostos nas mesmas páginas.

Mornay relata que durante todo o trajeto a missão foi recebida nas pequenas cidades por cavaleiros armados, que realizavam exercícios militares, com especial interesse pelo rosto assustado dos cristãos.⁷

Numa carta a Phillippe Burty,⁸ Delacroix conta que Mornay, folheando seu caderno, observou que a maioria das folhas foram preenchidas sob a sela do cavalo ou na sombra de figueiras ao cair da tarde. À noite, quando todos estavam dormindo, mortos de fadiga, a aquarela era passada no silêncio da tenda.

Depois de exaustiva viagem, a comitiva em Meknès foi recebida nas portas da cidade, no dia 15/03/1832, com o som ensurdecedor de tiros de fuzil, o que parece ter provocado uma leitura da situação um tanto ambígua. A comemoração era também demonstração de força militar, por parte dos anfitriões.

No entanto, a despeito da exaustão e temor, essa chegada às portas da cidade rendeu vistosos desenhos em um dos cadernos, que Para nossos olhos contemporâneos, remetem à linguagem de histórias em quadrinhos ou planejamento cinematográfico, com diferentes enquadramentos da cena - planos aproximados e panorâmicas, numa representação seqüencial do acontecimento.

É intensamente a África que se apresenta agora. Nossa entrada aqui foi de uma raridade extrema, e é um prazer que podemos desejar experimentar muito bem senão uma vez em nossa vida.

Carta a Pierret, 16/03/1832.⁹



Três versões do encontro da comitiva francesa com o sultão do Marrocos, Mulay Abd-er Rahman, pintadas por E. Delacroix anos depois de seu retorno à Europa. De 1845, 1856, e 1862, respectivamente, de cima para baixo e da esquerda para a direita.

Em Meknès, a delegação francesa fica enclausurada por uma semana, devido à presença de uma delegação argelina na cidade. São feitos nesse período muitos registros de interiores, com detalhes da arquitetura e decoração.

No dia 22/03/1832, o grande momento da expedição: a audiência com o imperador, Moulay Abd-er Rahman, na praça central de Meknès. Esse encontro foi registrado e resultou em três telas, realizadas em diferentes anos da vida do pintor.¹⁰

O evento ocorreu no meio de uma praça, com a presença de uma multidão, exigindo um registro rápido. A solução encontrada foi a descrição verbal da cena, com algumas imagens esquemáticas, a bico de pena. A

austeridade e a discrição das anotações faz desses registros quase um documento diplomático (Ferrer).

Não há, nos cadernos, referência à tensão que envolvia o fato da comitiva francesa estar a vários dias confinada, aguardando a delegação argelina partir da cidade, a sutil demonstração de força que pairava sobre a recepção em Meknès. Um dos objetivos dessa expedição estava relacionado a problemas diplomáticos envolvendo navios franceses apreendidos na Argélia. A França solicitava um posicionamento do imperador, que optou por recebê-los em Mèknes, e não em Tânger (onde se encontrava todo o corpo diplomático europeu).



Páginas do caderno de Delacroix relatando o encontro com o sultão.

Embora predominasse no caderno a linguagem verbal, o desenho que acompanha a página, muito simples, contém informações que seguirão presentes nas três versões a óleo que Delacroix fará sobre o tema. É o caso do guarda sol que protege o sultão e o fato dele ser a única pessoa a cavalo. Algumas informações foram modificadas: a anotação que havia “mulheres” no alto da muralha não é considerada em nenhuma das versões a óleo.

Somente no dia 23/03/1832/ ocorre o primeiro passeio de Delacroix pela cidade de Meknès. A população recebe a presença europeia com animosidade. Os croquis feitos ao ar livre foram realizados com dificuldade, devido à proibição islâmica de representar a figura humana. Numa carta a seu amigo Jean-Baptiste Pierret, Delacroix desabafa:

Sou escoltado, cada vez que saio, por um enorme bando de curiosos que não me poupam as injúrias de cachorro, de infiel, etc, que se empurram para acercar-se de mim e fazer um gesto de desprezo diante do meu próprio nariz. Você não pode imaginar “a gana de ver” que eu tenho para se expor a todas essas misérias.

Percebe-se que o pintor alterava a interpretação do acontecimento, dependendo do interlocutor. No caso das cartas a Pierret, a temperatura emocional é um tanto mais quente do que os textos dos cadernos – o que leva a crer que as circunstâncias em torno deles era de pouca privacidade.

Dali para a frente a comitiva retorna a Tânger. Delacroix vai até a Espanha, conhece Sevilha e reencontra a comitiva em Tânger, quando então retornam à França, com uma rápida passagem pela Argélia.

Vinte anos depois (1853) de sua viagem, Delacroix escreve no seu diário:

Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais assez oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétiques; jusque-là, j'étais poursuivi par l'amour de l'exactitude que le plus grand nombre prend pour la vérité.¹¹

Se no início da viagem ele teme que muito do que vê lhe escape, e faz dessa preocupação o motor para o armazenamento de imagens, vinte anos depois ele conclui que o tempo lhe serviu para discernir aquilo que realmente lhe foi impactante e poético. O tempo e a distância agiram no sentido de lapidar o essencial.

IDEALIZAÇÃO E PERCEPÇÃO

Arnould Hauser conta que Delacroix “*não tinha o menor desejo de ser chamado de romântico. Protestou contra aqueles que o consideravam o mestre da escola romântica*”. No entanto, apesar de seus protestos, a dinâmica vibrante de suas composições, com contorções barrocas dos corpos e dissolução das cores pela superfície pictórica irremediavelmente serão lembrados como exemplos dessa estética.

Seu interesse pela temática e abordagem “orientalista” que tratava diferentes terras e culturas “não-europeias” com a designação genérica de

“oriental”, também se insere no programa romântico, que procurava no pitoresco uma realidade diferente do mundo europeu. O “oriente” é tratado como emblema do desconhecido e misterioso, e como promessa de sensualidade.

O pitoresco abunda aqui. Seria capaz de fazer a fortuna de vinte gerações de pintores.
Carta de Delacroix a Armand Bertin 02/04/1832.¹²

A busca pelo pitoresco é claramente identificável, em vários momentos de suas anotações, como um projeto poético de Delacroix, nessa viagem ao Marrocos. Trata-se de uma palavra já em circulação no século XVII, “pitoresco”, ou “pinturesco”, e se refere a uma nota de interesse dada às paisagens dignas de serem pintadas, geralmente vistas rurais e ruínas.

A expressão “pitoresco” foi teorizada pelo pintor e tratadista inglês, Alexander Cozens (1717-86). Trata de uma postura frente à realidade fundamentada no postulado de que a natureza é uma fonte de estímulos que o artista elabora e transmite. G. C. Argan¹³ explica que o valor que os artistas buscam, no projeto estético do pitoresco, é a variedade das aparências, que dá um sentido à natureza tal como a variedade dos casos humanos dá à vida. Não se busca o universal do belo (como no sublime), mas o particular do característico, que não se capta com a contemplação, e sim com a argúcia ou a presteza da mente. O pitoresco estava então relacionado ao desejo de alheamento no espaço e busca de lugares distantes e selvagens, com diferentes fisionomias e costumes. Lugares que provocam excitações de sensações, embotadas pela rotina das cidades.

Quando Delacroix parte para o Marrocos, ruma em direção a um território mítico, de sonho, pré-concebido. No entanto, na viagem, esse oriente fabuloso se apresentou sobre a forma de uma realidade mais concreta. Lá, Delacroix vivenciou a experiência da alteridade étnica e cultural e encontrou um mundo fascinante mas que invertia a moeda: exóticos, ali, eram os franceses.

O quadro “Uma rua em Meknes”, pintado em 1832 e apresentado no salão de 1834, junto com “Mulheres de Argel” pode ser considerada a imagem que mais expressa esse desconforto. A tela apresenta uma mulher de braços cruzados e olhar pouco cordial, um jovem curioso, um homem com uma faca

no colo e um idoso, atrás de um portal, na penumbra. A quem esse grupo encara com evidente estranhamento e distância? A todos que o quadro apreciam.



Uma rua em Meknes

Essa representação de um passeio pelas ruas de Meknès nos remete à carta escrita pelo pintor a seu amigo Pierret, no dia seguinte ao passeio que fez à cidade (02/04/1832), que deixa claro as circunstâncias emocionais do passeio:

Sou escoltado, cada vez que saio, por um enorme bando de curiosos que não me poupam as injúrias de cachorro, de infiel, etc., que se empurram para acercar-se de mim e fazer um gesto de desprezo diante de meu próprio nariz. Você não pode imaginar a gana que se sente de se colocar em cólera e é necessário ter a gana de ver que eu tenho para se expor a todas essas misérias.¹⁴

Apesar das adversidades, a “gana de ver” e o desejo de apreender os lugares e acontecimentos com o máximo de alimentaram os cadernos. Numa carta à Pierret, Delacroix demonstra a fragilidade de tal tarefa, e a consciência de que seus registros não dariam conta de armazenar tudo aquilo que experienciava:

Estou certo que a quantidade notável de informações curiosas que levarei daqui não me servirão muito. Longe do país onde foram feitos serão como árvores arrancadas de seu solo natal. Meu espírito esquecerá essas impressões e eu terei que exprimir imperfeitamente e friamente a sublime e impressionante vivacidade que ocorre aqui nas ruas. ¹⁵

Nesse comentário, fica nítida a intenção de guardar a memória dos acontecimentos e a consciência de que seus registros são apenas uma pequena parte, de muitas lembranças que irremediavelmente se perderiam. A dimensão dessa perda poderia ser atenuada, dependendo da riqueza dos registros.

Seus cadernos, repletos de estudos de detalhes arquitetônicos, vestimentas, descrições de hábitos e gestos, mostram que a disposição do pintor era realizar um registro da cultura marroquina sem idealizações.

O diferente, aos poucos, deixa de ser tratado como “exótico”. Aquilo que anteriormente havia sido idealizado agora passa a ser vivido e estudado, e sobressai o desconforto de ser minoria. Nos cadernos, a forma como o Marrocos foi representado se ajusta à definição de Argan para o realismo: *significa encarar a realidade de frente, prescindindo de qualquer preconceito estético, moral e religioso*. Que se pese, nessa afirmação, a impossibilidade de tal tarefa. Qualquer leitura do mundo irremediavelmente é vista sob lentes culturais, e Delacroix não era exceção. O simples ato de seleção de algumas informações em detrimento de outras, para registro nos cadernos, já é uma mediação cultural.

Ao retornar, Delacroix não reproduziu as pequenas imagens dos cadernos em grandes composições, nas telas, numa relação de similaridade formal. A natureza das informações aproveitadas nas obras a óleo não foi a forma dos desenhos de observação, mas principalmente aquilo que era considerado singular, característico.

Anatol Rosenfeld comenta sobre a importância que era dada ao Romantismo, aos matizes particulares: aquilo que diferencia uma pessoa da outra, uma nação da outra. Para o projeto poético romântico, a diferença singularizadora é que torna a existência e a contribuição de cada organismo nacional um componente único e complementar no processo humano. A busca do que qualifica o ser dentro do contexto social e nacional aproximou o Romantismo da perspectiva realista, “*porque o romântico já se coloca numa ótica que*

*divisa o indivíduo dentro do seu habitat sócio histórico. Pode-se dizer, por curioso que seja, que a sociologia moderna tem suas raízes no processo do Romantismo".*¹⁶

Rosenfeld avalia que o destaque dado pelo romantismo ao característico abre caminho para a ciência social. Mas a sua preocupação básica não é a científica, e sim a configuração do homem dentro de um ambiente. Daí o seu interesse pela "cor local". Ao romântico, interessa o ser humano na paisagem social que o emoldura. No "país exótico" há uma possibilidade de encontrar uma cultura integrada com a unidade e síntese que o romântico não encontra no homem europeu – sempre visto como um ser cindido e fragmentado. O espírito romântico incentiva o interesse histórico, arqueológico e etnográfico.

E. Said¹⁷ analisa o orientalismo europeu do século XIX como uma construção de um sonho e uma invenção do europeu que, ao tentar reestruturar o oriente, acaba desenhando a imagem do seu próprio rosto. Refere-se ao peregrino francês do século XIX como uma figura imbuída de um sentimento agudo de perda, onde o sentimento da presença francesa não era soberana. Diferente dos ingleses, procuravam mais uma realidade exótica atraente do que científica. Exploravam o oriente em suas obras de modo a justificar sua vocação existencial. Peregrinos talentosos como Nerval e Flaubert preferiram as descrições de Lane àquilo que os olhos e a mente lhes mostravam imediatamente. *A peregrinação, afinal de contas, é uma forma de cópia.*

Said conclui que a sociedade e a tradição cultural dirige, de certa forma, o trabalho de artistas, que são limitados em sua imagética pela sociedade de sua época. *Representações agem com um propósito, de acordo com uma tendência, em um cenário histórico, intelectual e econômico específico.*¹⁸

A ponderação de Said denuncia um aspecto importante da experiência perceptiva, que é a marca única de cada artista e o limite delineado pela circunstância histórica, que conduz de uma certa forma a mediação. O contexto cultural do século XIX, portanto, estava irremediavelmente presente em cada gesto de armazenamento, tinha um papel formativo em toda atitude valorativa. A rede de relações que é construída no processo seletivo da percepção do artista é permeada por compromissos internos e também externos.

Não é difícil notar que as escolhas feitas por Delacroix estavam relacionadas a esse interesse pelo característico. O "pictórico" era tudo aquilo

que se configurava como nova informação em relação à cultura europeia. Os cadernos cumpriram uma função de armazenamento e disparadores da memória para, na ocasião de seu retorno, serem provas e testemunhos de sua experiência visual minuciosa. Embora tenha realizado diversos registros extremamente sintéticos, resolvidos em poucos gestos, a preocupação analítica é que dá a tônica dos cadernos. Algumas obras posteriores, realizadas a partir desses registros adquiriram, em sua obra, um aspecto narrativo, de um acontecimento rememorado.

O que vemos, depende de quem somos.¹⁹ A bagagem cultural, aliada a uma expectativa, que se relaciona a algum tipo de projeto, mesmo vago, inserido num contexto histórico e geográfico, funcionam como poderosos filtros perceptivos. O trabalho de arte é uma possibilidade de comunhão desse olhar, uma tentativa de torná-lo universal. Por outro lado, a marca pessoal de cada olhar conduz o trabalho para a particularidade de seu projeto. É uma relação de duas vias: o projeto poético interfere na percepção do mundo e ao mesmo tempo é transformado por ele.

NOTAS

* Laís Guaraldo Professora Doutora do curso de Comunicação e Mídias, e de Jornalismo da PUC/SP. Pós-doutoranda na Universidade de Aveiro.

E-mail: lagua@bighost.com.br

¹ LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo : Companhia das Letras, 2004, p. 35.

² BIASI, Pierre-Marc de. La Notion de Carnet de Travail – Les cas Flaubert. In: *Carnet d'Écrivain*. Org. Louis Hay. Paris: Editions du CNRS, 1990.

³ BIASI, *op. cit.*, 1990, p. 26.

⁴ JOUBIN, André. *E. Delacroix: viaje a Marruecos y Andalucía - cartas*. Barcelona: Ed. José J. de Olañeta, 1984, p. 20.

⁵ Tradução feita a partir da transcrição das páginas do caderno, presentes na edição fac-simile da edição Sagittaire (livro I).

⁶ JOUBIN, *op. cit.*, 1984, p. 20.

⁷ Delacroix, livro V, p. 107. DELACROIX, Eugene. 1992. *Le Voyage au Maroc (fac-simile)*. Paris: Sagittaire. Cf. Também DELACROIX, E. *Ecrits Sur l'Art*. Paris: Librairie Séguier, 1988.

- ⁸ Phillippe Burty, in, DUMUR, Guy.. *Delacroix et le Maroc*. Paris: Herscher, 1988, p.63.
- ⁹ DELACROIX, *op. cit.*, 1992, livro V p.199.
- ¹⁰ Delacroix fará três telas à óleo sobre o tema. A primeira tela, de 1845, foi pintada treze anos depois da viagem. A segunda, de 1856, onze anos após a primeira versão. E seis anos ainda se passaram para que fosse feita a terceira versão, de 1862 (trinta anos após a viagem, pouco antes de sua morte, em 1863).
- ¹¹ DUMUR, *op. cit.*, 1988, p. 16. "*Só comecei a fazer qualquer coisa de passável, sobre minha viagem à África, no momento em que eu tinha suficientemente esquecido dos pequenos detalhes, para só lembrar em meus quadros do lado impactante e poético; até então, eu era perseguido pelo amor a exatidão que a maioria toma pela verdade*".
- ¹² JOUBIN, *op. cit.*, 1984, p. 35.
- ¹³ ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1988, p. 18.
- ¹⁴ JOUBIN, *op. cit.*, 1984, p. 33.
- ¹⁵ *Idem*, p. 28.
- ¹⁶ ROSENFELD, Anatol e GUINSBURG, Jacob. 1978. In: *O Romantismo*. Org: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 1978, p. 269.
- ¹⁷ SAID, Edward W. *Orientalismo – O Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 278.
- ¹⁸ *Idem, Ibidem*.
- ¹⁹ Frase atribuída ao fotojornalista brasileiro José Medeiros.