

A FIGURA FEMININA NA OBRA SUBVERSIVA DE HENRIETTE BROWNE

THE FEMALE FIGURE IN THE SUBVERSIVE WORK OF HENRIETTE BROWNE

Jéssica Thaís Demarchi

Mestranda/Universidade Federal de Pelotas - UFPEL
jessicathaisdemarchi@gmail.com

Ana Carolina Sampaio Zdradek

Mestra/Universidade Federal do Rio Grande - FURG
anacarolinaestudosculturais@gmail.com

RESUMO

Este artigo se propôs a analisar a figura de Henriette Browne - pseudônimo pelo qual ficou conhecida a francesa Sophie de Bouteiller (1829 - 1901). A artista foi uma das primeiras mulheres a pintar cenas de harém e exerceu importância no Orientalismo. Portanto, o estudo se vale das contribuições de Reina Lewis (1996) sobre a posição das mulheres na pintura Orientalista. Neste mapeamento, selecionou-se a obra *A Tocadora de Flauta* (1861) e investiu-se em uma análise que, aliada aos Estudos da Imagem, ancora-se na perspectiva anacronista. Assim, considera-se a postura de Didi-Huberman (2015) quando menciona que as imagens carregam todas as complexidades do tempo e todos os estratos da arqueologia. Nesse sentido, os sujeitos são passageiros frente às imagens, pois, estas se configuram no elemento da duração. Nesse preâmbulo, duas noções teórico-conceituais do autor foram importantes: 1) a imagem cria sintoma (interrupção no tempo) e 2) a imagem cria conhecimento (interrupção no caos). Os resultados dessa pesquisa demonstram que as personagens de Browne convivem em uma interação social da ordem do anônimo, ao contrário das obras tradicionais do movimento Orientalista, nas quais o contato entre as figuras femininas do harém era de intensidade mínima, demonstrando a ideia da mulher como objeto sexual passivo. Ao operar uma fissura na camada da erotização feminina, Browne traz à cena da História da Arte uma imagem da mulher como ser social provido de vontades e percepções próprias.

Palavras-chave: Henriette Browne. Orientalismo. Figura Feminina. Século XIX.

ABSTRACT

This paper intends to analyze the figure of Henriette Browne - a pseudonym by which the Frenchwoman Sophie de Bouteiller (1829-1901) was known. The artist was one of the first women to paint scenes of harem and was extremely important to Orientalism. Therefore, the study is based on the contributions of Reina Lewis (1996) about the position of women in Orientalist painting. In this mapping process, one of her works called "A Flute Player" (1861) was selected to be under study through an analysis that, connected to the Image Studies, is anchored in the anachronistic perspective. Thus, the position of Didi-Huberman (2015) is taken into account when he mentions that the images carry all the complexities of time and strata of archeology as well. In this sense, the subjects are ephemeral in the context of the images, because they are configured in the element of duration. In this preamble, two theoretical-conceptual notions of the author were important: 1) the image creates symptom (interruption in time) and 2) the image creates knowledge (interruption in chaos). The results of this research demonstrate that the female characters of Browne live in a social interaction of the order of the everyday life, unlike the traditional works of the Orientalist movement, in which the interaction between the female figures of the harem was of minimal intensity, demonstrating the idea of women as passive sexual objects. When operating a fissure in the layer of female eroticization, Browne brings to the scene of Art History an image of woman as a social being with its own wills and perceptions.

Keywords/Palabras clave: Henriette Browne. Orientalism. Female Figure. Nineteenth Century.

Henriette Browne

Henriette Browne foi o pseudônimo pelo qual ficou conhecida a francesa Sophie de Bouteiller (1829 - 1901), uma das principais expoentes da pintura Orientalista. O pseudônimo, adotado no início dos anos 1850 como uma espécie de homenagem à sua avó materna, foi uma estratégia da artista para tentar manter seu desempenho profissional separado de sua vida privada. Fazendo isso, Sophie optou por resguardar sua posição social, visto que na época residia um grande estigma em torno do fato de uma dama assumindo carreira profissional nas Artes. Tendo esclarecido isso, a partir deste ponto referimo-nos à artista por seu pseudônimo e não por seu nome de batismo.

Filha de um músico e de uma cantora, Browne nasceu em Paris no seio de uma família de posição social privilegiada em função de seu pai, o Conde de Bouteiller que integrava a linhagem de uma tradicional família Bretã. Antes de assumir a posição de Condessa, a mãe de Henriette, então viúva, precisou sustentar a si mesma e o filho de seu finado marido dando aulas de música. Desde cedo, Browne foi encorajada por sua mãe a dedicar-se ao estudo das Artes, para que ela pudesse ser uma mulher capaz de prover o próprio sustento. Bem como a sua posição social e o fato de ser uma mulher, a influência que Henriette teve da figura de sua mãe foi um fator de extrema importância para seu desenvolvimento como uma artista. Durante sua adolescência, a francesa estudou principalmente música e desenho, tendo sido educada por sua mãe e por alguns tutores na própria casa da família.

Buscando construir sua carreira artística de uma maneira mais profissional, quando a jovem completou vinte anos começou a estudar desenho como aluna de alguns nomes célebres da época como Emile Perrin e posteriormente Charles Joshua Chaplin. Com este último, Henriette entrou em uma classe para artistas mulheres e pôde realizar estudos a partir da observação de modelos vivos, desenvolvendo assim habilidades fundamentais para a representação da anatomia humana e movimentos corporais, contribuindo para a precisão e o detalhamento, características marcantes do trabalho da francesa.

Em 1853, quando a artista já havia adotado seu pseudônimo, Henriette expôs seu primeiro trabalho no Salão de Paris e casou-se com um diplomata francês. Seu marido acabava tendo que viajar muito em função das atribuições de seu cargo e Browne o acompanhava, de modo que ela teve a oportunidade de realizar constantes viagens à lugares como Holanda e Constantinopla (atualmente Istanbul).

É possível presumir que essas viagens foram decisivas para a produção artística de Browne, uma vez que foi através dessas experiências que a artista conheceu novos ambientes, povos e culturas. Talvez a viagem à Constantinopla tenha sido a de maior importância para sua carreira, porque durante esta viagem ela visitou um harém turco, podendo conhecer de perto a verdadeira articulação desse espaço reservado. É muito provável que essa vivência tenha influenciado diretamente a singular interpretação com a qual mais tarde representaria o Oriente em suas obras.

A artista continuou exibindo inúmeros trabalhos no Salão de Paris até o ano de 1878. No ano seguinte seu marido faleceu e a artista, então tendo construído uma carreira sólida como pintora Orientalista, abriu mão de maneira considerável de suas exposições. Mais tarde, ela viria a tornar-se membro honorária do Royal Institute of Painters in Watercolours de Londres. Henriette faleceu em 1901 e apesar de ser impossível localizar e ter acesso a maior parte de suas obras, a pequena porção de seu trabalho que é acessível atesta o seu sucesso e o seu papel marcante de resistência no Orientalismo do século XIX, que colocava-se majoritariamente a serviço do prazer e do olhar dominador do homem.

É pouco viável traçar considerações aprofundadas sobre a vida e obra da artista visto que o conjunto de materiais confiáveis a respeito de Browne é bastante exíguo (dados em língua portuguesa sobre a artista são praticamente inexistentes). Ao pesquisar a obra de Henriette, a autora Reina Lewis (1996) acrescenta que:

Embora tenha sido bem sucedida e famosa em sua época, além de ter sido incluída nos principais compilados de artistas no início do século XX, ela é pouco pesquisada atualmente e a situação de grande parte do seu trabalho é desconhecida. Dos trabalhos que ainda existem, alguns estão em coleções particulares e não estão disponíveis para exibição, outros estão guardados para reparo em mau estado em depósitos de galerias¹ (LEWIS, p. 5-6, 1996).

Tendo em vista a questão exposta, foi preciso adotar métodos ainda pouco explorados na pesquisa histórica e nas Ciências Humanas e Sociais. Portanto, o objetivo da presente reflexão consiste em trazer à luz alguns estilhaços acerca da obra da artista no sentido de fomentar um debate entre a figura da mulher artista no século XIX e as condições de pequenas discontinuidades no que era esperado da vivência feminina.

Browne e a pintura Orientalista dos haréns

¹ Tradução nossa.

O Orientalismo refere-se ao amálgama de obras de arte Europeias, produzidas sobretudo por artistas franceses e britânicos no século XIX cujo objetivo era representar cenas do Oriente (Próximo e Médio). O advento da ferrovia e do motor a vapor tornou possível para inúmeros artistas que viajassem para países Orientais como o Egito e a Turquia, podendo assim conhecer fragmentos da realidade desses lugares. A invasão do Egito por Napoleão Bonaparte em 1798 foi um dos principais estopins para o crescimento do interesse pela representação de cenas do Oriente.

Mais do que em seu estilo propriamente dito, a conexão entre os trabalhos que enquadram-se no Orientalismo encontra-se na temática recorrente dos sultões, dos mercados de escravos, da paisagem e construções, das situações da vida cotidiana e é claro, dos místicos haréns, que mexiam com o imaginário masculino.

Stephen Farthing (2011, p. 286) diz que as imagens presentes nas obras desse movimento eram permeadas pela precisão através de um estilo realista que pretendia transmitir a impressão de veracidade etnográfica e topográfica, mesmo que se tratassem de cenas fictícias. Várias dessas pinturas tinham como base idealizações preconcebidas acerca do Oriente e transpiravam preconceitos explícitos. Uma breve análise de Farthing sobre a obra *O Banho Turco* (Figura 1) do célebre artista francês Jean-Auguste-Dominique Ingres ilustra sinteticamente o as imagens dos haréns tão presentes no Orientalismo. Ele diz que a obra:

É uma composição cheia de irretocáveis nus femininos voluptuosos e sedutores. A forma circular do quadro dá a impressão de que as mulheres estão sendo vistas por um orifício e que a cena existe para o deleite do observador. Embora sua obra contenha motivos exóticos, Ingres nunca foi ao Oriente (Ibid, p. 287)



Figura 1 – *O banho turco* (1862) – Jean-Auguste-Dominique Ingres
Fonte: FARTHING, 2011, p. 287.

Em oposição à carne sensual da mulher no trabalho de Ingres e às fantasias bastante sexuais popularizados pelos artistas franceses, os orientalistas britânicos se envergavam na direção das histórias antropológicas de vida e dos costumes, destacando as singularidades e excentricidades.

Lewis (1996) afirma que apesar do Orientalismo ser um movimento heterogêneo, é seguro dizer que o harém constitui um pilar central para as fantasias que estruturavam o discurso Orientalista. Sobre esse discurso, a autora diz que a presença da mulher no harém circula em volta da ausência (na representação) do homem controlador que por sua vez significava sua existência, de modo que a pintura Orientalista baseava-se nos desejos do espectador ocidental também ausente e controlador. Como na pintura de Ingres, as mulheres se banham nos haréns alinhando-se para o homem, seja ele o marido ou o artista e o espectador e a atividade no recinto é mínima, como se sua única função fosse a satisfação do prazer de ver o proibido.

O mistério que encobria o conceito do harém proibido surgiu em decorrência da noção dele como um “espaço segregado, um reino polígamo, do qual todos os homens, exceto o marido (geralmente conceituado como o Sultão) e seus eunucos eram barrados” (LEWIS, p. 112).

Na visão de Lewis, o teor de erotização timbrado no harém se articulava por meio de dois circuitos principais: a realização de ver os proibidos rostos e corpos das mulheres muçulmanas e a fantasia que envolvia o fato de um único homem ter a posse de muitas mulheres. Além desses dois aspectos, existia ainda uma intensa sensação de regozijo em torno de atividades sexuais lésbicas na ausência do mestre. Ao mesmo tempo em que o homem sentia-se realizado ao apreciar as representações do harém, ficava clara a vulnerabilidade da figura masculina ocidental desejosa cujas vontades o tornavam suscetível aos artifícios que fingiam oferecer um acesso autêntico à esse local proibido (Ingres, por exemplo, pintou cenas dos haréns Orientais sem nunca ter ao menos visitado o Oriente).

Browne exerceu um papel de extrema importância na pintura Orientalista, sobretudo nas cenas de harém, visto que suas representações pretendiam desvendar alguns dos mistérios exagerados e fantasiosos desse recinto. Por ser uma mulher, ela teve a oportunidade de adentrar aquela “zona selada” para vivenciar através de suas próprias percepções o que acontecia lá dentro. A artista foi uma das primeiras mulheres a pintar cenas de harém, nessas obras era possível vislumbrar as mulheres normalmente vestidas com trajes comuns

realizando tarefas cotidianas, como pode ser visto em sua obra *A Chegada ao Harém de Constantinopla*, mostrada na Figura 2.



Figura 2 - A Chegada ao Harém de Constantinopla – 1861 – Henriette Browne
Fonte: <<http://www.artnet.com/>> Acesso: 22 de maio de 2017

Mesmo sabendo que Browne não foi a única artista Orientalista que pintou mulheres vestidas executando ações cotidianas, é necessário destacar que outros artistas que retrataram cenas do harém em que as mulheres não estavam nuas, não conseguiam se desvencilhar das nuances de luxúria e do caráter exótico associados à fantasia Orientalista. Lewis (1996) explica que mesmo que em alguns casos esses artistas representassem mulheres como seres sociais ativos ao invés de objetos passivos, a maioria perpetuava a carga erótica e lasciva do harém.

Ao contrário de grande parcela das imagens referentes aos haréns, as pinturas de Browne retratam figuras femininas que interagem umas com as outras, trazendo a tona a imagem da mulher oriental que estabelece relações mais complexas com espaços sociais e privados em comparação aos estereótipos da fantasia que pairava sobre o ambiente dos haréns.

O harém e a mulher Oriental

No sistema de conhecimento sobre o Oriente, ele é menos um lugar do que um topos, um conjunto de referências, uma coleção de características, que parece ter sua

origem numa citação, num fragmento de um texto, num trecho citado da obra de alguém sobre o Oriente, em algo imaginado antes, ou num amálgama de todas essas possibilidades. A observação direta ou a descrição circunstancial do Oriente são as ficções apresentadas pelos escritos sobre o Oriente, mas de maneira invariável essas ficções são totalmente secundárias em relação a tarefas sistemáticas de outro tipo (SAID, 2007, p. 246).

O autor Edward Said (2007) argumenta que a maneira como conhecemos o Oriente se trata de uma invenção muito trabalhada e produzida pelo Ocidente. As histórias dos viajantes ao Oriente procuravam antes de um contexto exótico uma construção literária atraente e simpática a seus mitos.

Nesse preâmbulo, é válido mencionar o caso de Gustav Flaubet², o qual possui romances que denotam o modo como a mulher e a sexualidade feminina é tratada. Said, ao analisar o escritor Flaubet, menciona, “a mulher oriental é uma ocasião e uma oportunidade para as meditações de Flaubet” (Ibid, p. 259). Em análise da obra do romancista, visualizamos que a mulher aparece com uma sexualidade muda e suas aproximações com qualquer forma de arte é relacionada para fins de apresentação e encantamento diante da figura masculina.

O escritor Gérard de Nerval³ é autor de *Voyage en Orient*, trata-se de uma coletânea de notas de viagens, cartas e fragmentos e podemos aferir a partir de Said que este cultivava um fascínio pelo macabro e pela noção de Mulher Fatal, sendo assim, “a identidade real do Oriente é enfraquecida num conjunto de fragmentos consecutivos” (Ibid, p. 249).

Marina Soares (2014) em sua tese de doutorado debruça-se sobre os relatos de dezesseis viajantes europeus às sociedades islâmicas, analisando um recorte temporal de cerca de 192 anos, entre 1599 e 1791, tendo seu olhar direcionado acerca dos espaços de convivência femininos no Oriente. A autora desejou compreender de que modo o cenário composto pelas representações européias, dotados de juízos de valor, adicionados ao caráter histórico da palavra “harém”, possibilita inferir a respeito da construção imaginária desse espaço. Diante do que, é retomado os seguintes aspectos:

Ao tratarem o tema do harém nas sociedades islâmicas, os autores apontam recorrentemente três elementos: (i) o harém como fronteira entre permitido [*halāl*] e proibido [*harām*], (ii) como sinônimo de espaço físico e (iii) como sinônimo de feminino. Atrelado ao primeiro item, indica-se também o teor de sagrado que a palavra harém carrega (SOARES, 2014, p.283).

Assim, a autora menciona que dentre os variados significados atribuídos ao termo harém predomina a ideia de algo proibitivo, uma vez que este termo tem por origem a palavra

² Romancista francês (1821-1880).

³ Escritor francês (1808-1855).

harîm em árabe, estando indicado no Alcorão e nas práticas do islamismo, significando ações proibidas por Deus. Enquanto que o termo oposto para *harâm*. Seja *halâl*, algo que é permitido.

Ao definir esse termo em seu texto de viagem, o sueco Jean Otter chamava a atenção para o valor de “sagrado”denotado pela palavra. Esse significado também foi lembrado pelo viajante Jean Chardin. Num capítulo intitulado “Do palácio das mulheres do rei”, Chardin afirmava que a palavra harém [Haram] usada pelos persas indicava o “lugar sagrado” [*lieu sacré*], sendo o espaço onde ficavam os apartamentos das mulheres (Ibid, p. 284).

Todavia, não era este o sentido mais atribuído pelos viajantes, o ponto fundamental descrito por todos estava relacionado a um espaço físico no interior do palácio real, o qual era extremamente protegido e com regras que cerceavam a liberdade das mulheres, além de expô-las a riscos de saúde, pois até mesmo o médico era impedido de entrar no recinto. Cabe lembrar que este espaço não era privilégio apenas dos grandes palácios, mas também dentre as moradias mais simples, nelas também havia um espaço destinado às mulheres. O qual, por ser desprovido de luxo, não despertava o interesse da maior parte dos viajantes.

No inverno, o apartamento das mulheres parecia o espaço em que ficavam os animais. Somente uma parte da habitação possuía uma elevação de dois pés de altura em relação ao abrigo dos animais. A precariedade da vida notada entre estes camponeses – inclusive o espaço de convívio feminino aí estabelecido – pouco despertava o interesse dos viajantes, para quem o luxo dos palácios era um tema de maior relevância (Ibid, p. 130).

Outro aspecto destacado por Soares em sua pesquisa consiste no fato de que todos os viajantes cujos relatos analisara descreviam o harém como um espaço físico, tendo alguns deles, descrito também os haréns das casas comuns, como Jean de la Roque e Jean Otter.

A pesquisadora faz em seu estudo uma detalhada análise sobre a origem deste espaço apartado para mulheres e homens, fazendo menção às sociedades da antiga Mesopotâmia, da Grécia e da Pérsia, as quais também se utilizavam de espaços separados para homens e mulheres, assim como outras sociedades da Ásia e na África que também possuíam essa prática. Porém, no que se refere à sociedade islâmica, a autora menciona os eventos privados da vida do profeta Muhammad como disparador do costume, estando este relacionado com uma situação ocorrida por ocasião do casamento do profeta com uma de suas esposas.

Após o banquete de casamento, os convidados haviam se retirado, à exceção de três, que seguiam conversando. Contrariado, Muhammad saiu em direção ao aposento de ‘Â’isâ e de suas outras esposas. Ao voltar para o aposento de Zaynab, ele notou que os convidados ainda não haviam partido. Muhammad sairia outra vez em direção ao quarto de ‘Â’isâ e, quando retornou, posicionou um pé na alcova e manteve o outro do lado de fora. Foi neste momento que uma cortina foi colocada entre o profeta e o

convidado Anas Ibn Mâlik, sendo o “versículo do véu” [*hijāb*] recitado (Ibid, p. 287).

Tal teria sido a origem do espaço físico separado, segundo a autora, nos tempos do profeta, esta separação ainda era parcial e suas esposas participavam de sua vida social e política, bem como de alguns eventos fora do palácio. Parece ter sido a partir da morte do profeta e das influências de povos com os quais os árabes travavam contato que a segregação começou a aumentar.

O harém, então, além de configurar-se um espaço físico, passa a configurar-se um espaço feminino demarcado no interior dos palácios e residências. E sob a regência de sucessivos califas foi sendo mantido o costume e a separação, havendo algumas mulheres que faziam a comunicação entre as mulheres do harém e as funções administrativas nas residências dos califas, pois as esposas e concubinas não possuíam autorização para sair do espaço em que viviam. Espaço este que se constituía em uma sociedade organizada, no qual havia uma hierarquia entre as esposas e as concubinas, tudo de acordo com as preferências do califa, bem como o número de filhos homens. As concubinas eram escravas e podiam ser dadas de presente ou usadas como agrado para outros homens de acordo com os interesses do califa.

Apesar das tentativas de alguns governantes islâmicos em defesa da monogamia, tais feitos não frutificaram, mesmo que a poligínia dos árabes fosse criticada pelos europeus.

Além das mulheres autorizadas a entrar nos haréns, circulavam em seus interiores os eunucos, divididos em negros e brancos que cuidavam respectivamente da guarda, proteção e que também cuidavam dos jovens pajens e alunos das escolas dos palácios, destinadas aos jovens que iriam servir ao senhor do palácio.

No interior dos haréns, dentre as esposas legais do sultão e suas concubinas estabeleciam-se relações devido ao próprio confinamento e também por conta deste havia uma série de regramentos para o convívio e até mesmo a reprodução em seu interior. No relato de Soares (Ibid, p. 300), é detalhado o modo como era regulada a própria concepção dos descendentes dos sultões. Era estabelecido que as mulheres poderiam conceber apenas um filho do sexo masculino, no caso de nascimento de uma menina, a mulher poderia tentar mais uma gestação. Além do que, após o parto do menino, as mães concubinas eram afastadas do sultão, não ficando claro nos registros dos viajantes, que estas mulheres fossem retiradas do harém ou se passavam a exercer outras funções. Este fato gerava disputas entre as mulheres no interior do harém, os relatos analisados pela autora mencionam que em relação à

quantidade de mulheres presentes nos haréns, era pequeno o número de crianças observadas. O que demonstra que estas mulheres utilizavam-se de algum método contraceptivo e de meios que levassem ao aborto. E a gravidez de uma das mulheres despertava receios nas outras que passavam a utilizar de estratégias para que esta abortasse, o que fazia com que a grávida tivesse muito cuidado consigo mesma para ter um parto com sucesso.

O modo como estas mulheres eram tratadas pelos homens somado ao fato de que os islâmicos acreditavam que o feto até os 120 dias de gestação não possuía alma humana, interferia nas relações entre as mulheres dentro do harém, conforme relata a autora.

No harém em particular, lembremos que Chardin alegava que ocorriam as “mais horríveis abominações do mundo”, com “gravidez sufocada, abortos forçados” e a interrupção da vida de “criaturas recém-nascidas”, ao negar-lhes “o leite, ou de alguma outra maneira”. Remédios químicos, supositórios e poções “mágicas” de ervas estavam entre os métodos empregados para evitar a gravidez ou para induzir o aborto. Diante das interferências na sexualidade e na procriação do harém, aquilo que deveria se traduzir em uma ampla fertilidade se transformava, de outro modo, em um “deserto de esterilidade” (Ibid, p. 302).

Nesse período e contexto histórico a maior pretensão das mulheres do harém parecia estar relacionada a possibilidade de tornar-se mãe de um sultão, e desfrutar de maior liberdade e até mesmo influência política junto ao sultão e até mesmo vir a favorecer seu povo de origem, pois as concubinas eram escravas advindas de outras etnias. Geralmente as mulheres que chegavam a ser as favoritas dos sultões e posteriormente mães de outros sultões eram mulheres, que além de beleza, possuíam outros atributos e habilidades que as capacitavam para além da sexualidade, a exercer importância nas decisões dos chefes de estado. A autora destaca o fato de que apesar do encarceramento estas mulheres encontravam um meio de exercerem forte papel junto aos rumos da nação em que viviam.

O argumento evocado era que o harém – entendido mesmo como uma instituição – promovia uma inversão da hierarquia política, isto é, dentro do gineceu, o poder das mulheres se sobressaía em relação ao poder masculino. Escrevendo no momento em que o Shāh Abbas II morria, em 1666, e seu filho Sefi ascendia ao trono – sob o título de Sulayman (g. 1666 – 1694) - Chardin retratava este jovem como um político inexperiente, imerso mais nos prazeres corporais do que na disciplina masculina de liderança. Ao abdicar os assuntos do governo à rainha mãe e às favoritas do harém, Sefi teria solapado “as próprias fundações da prosperidade persa” – mesmo fechadas no harém [*Haram*] – sobre o governo de suas casas e do próprio Estado (Ibid, p. 318).

Através da leitura e reflexões provocadas pelo texto de Soares é possível inferir que o espaço do harém estava distante de ser um espaço exclusivamente sexualizado, no qual a sensualidade fluísse em todo o tempo, com as mulheres seminuas e se acariciando

simultaneamente. Obras que retratem seu interior desta forma estão mais relacionadas ao olhar masculinizado e fantasioso do artista do que a crua realidade dos fatos. É evidente que a sociedade otomana analisada era uma sociedade em que o gênero e a sexualidade estava integradas em seu cerne, pois embora não seja o foco deste trabalho, as relações sexuais nos palácios, não aconteciam apenas entre homens e mulheres, assim como as concepções de gênero eram próprias da organização daquela sociedade.

A tensão entre o *real* e o *imaginado* sempre existiu, o que não equivale a afirmar que o imaginário sexual sobre o harém tenha nascido com a criação deste lugar. Nos viajantes, as representações sexuais aparecem lado a lado com as suas negações e também com o seu silêncio sobre o tema. Aqui, deve-se destacar a diferença essencial entre o universo das representações e aquele do imaginário constituído e amplamente compartilhado: as representações são apenas fios que tecem a fabricação do imaginário. Para falarmos em termos de narrativas de viagem, há que se ponderar que elas são somente uma das matérias-primas necessárias para a consolidação do imaginário, não se configurando, portanto, como as únicas responsáveis pela tessitura imaginária (Ibid, p. 340).

De acordo com Soares (Ibid, p. 328) “o harém era tomado como uma peça a compor o cenário lúbrico islâmico, sendo que tal sexualidade se relacionava, tantas vezes, ao envolvimento erótico entre um homem e o sultão, e não entre uma mulher e o governante.”

A referida pesquisadora ao concluir sua pesquisa alerta para o fato do risco das generalizações e que no caso do estudo dos haréns é preciso saber distinguir o real e o imaginário, tomando distanciamento dos relatos fantasioso que limitavam esse espaço a um espaço em que as mulheres estavam ávidas por dar prazer ao seu senhor, haviam outros mistérios a respeito do tema, sobre os quais ela se ateve ao fundar seu estudo nas narrativas dos viajantes do período histórico analisado.

Entre continuidades e discontinuidades históricas: pintura feminina na França do século XIX.

As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar (PERROT, 2004, p. 11).

Tomando como aporte teórico os Estudos Feministas cabe refletir-se inicialmente acerca da teoria binária das esferas, público e privado como organizadores de espaços generificados ao longo da história. O espaço público, considerado um espaço político constituiu-se em sua maioria por homens, ainda assim, “as mulheres do século XIX – e provavelmente em todos os tempos – não foram somente vítimas ou sujeitos passivos” (Ibid,

p. 273). Nessa linha argumentativa, exploram-se caminhos de continuidades e descontinuidades históricas, mostrando que a História não é uma fabricação linear que está prestes a ser montada a partir de um ponto fulgurante e originário. Na miríade de fatos que compõe uma determinada questão - diversas camadas de acontecimentos, discursos e imagens se sobrepõe, nesse sentido, elege-se a “história vista de baixo, isto é, uma perspectiva de descrição e análise histórica que parte não das grandes narrativas oficiais – das elites, dos vencedores, dos grupos dominantes, das grandes obras etc.” (VEIGA-NETO, 2014, p. 46). Exploram-se alguns acontecimentos que permitem pensar em resistências, continuidades – quando parecerem seguirem o curso do tempo, e descontinuidades quando sugerirem transgressões do pensamento, do projeto político e social de uma determinada sociedade.

Para compreender a pintura de Henriette Browne, antes, é preciso situar o século XIX no que diz respeito às mulheres. Este período foi considerado o século do “mau estar” (PERROT, 2004, p. 267) porque ao mesmo tempo que se produzia uma representação da mulher doente - medicalizada e histérica em discursos de políticos como Guizot e Rustin, solicitava-se uma atuação das mulheres em espaços de teor social, o cuidado das crianças e dos doentes em locais filantrópicos, situação econômica para a maquinaria social. Em outros espaços públicos, a atuação da mulher continuava a ser exortada, a exemplo da Literatura, como visto na irônica colocação da historiadora Michelle Perrot, “a mulher autora, esta pretensa literata detestada, atrai para si todos os sarcasmos” (id, p. 271). E com relação à mulher pintora? Quais conquistas e entraves aconteceram na França do século XIX?

Seguindo o fio das descontinuidades, nesse terreno contestado e de disputas travadas, cabe mencionar que a Académie Julian, fundada em 1867 em Paris, ganha centralidade nesta cena.

Instituição privada que se destacou pela excelência do ensino nos moldes acadêmicos, contando em seus quadros docentes com professores notáveis como Bouguereau, Robert Fleury, Cabanel, e cujo feito aqui rememorado é o de ter aberto suas portas às mulheres que aspiravam uma formação artística sólida. A originalidade de Julian, julgada com ênfase diferente em cada um dos artigos, é compreendida dentro de um contexto de exclusão, posto que a École de Beaux Arts, a principal instituição de formação e consagração dos artistas acadêmicos, apenas em 1897 passou a aceitar mulheres em seus quadros (SIMIONI, 2000, p. 342).

As carreiras profissionais trilhadas pelas artistas após a abertura de um espaço para as mesmas foram marcados por estereótipos de gênero (GARB, 1999; SIMIONI, 2000). Em linhas gerais, para as mulheres eram reservados gêneros secundários, a exemplo da pintura em porcelana. As Artes consideradas mais nobres eram reservadas para os feitos dos homens, por sua pressuposta genialidade originária. Questões bem demarcadas e entrelaçadas de

estereótipos, representações construídas e firmadas como verdades de um discurso, ancoradas em definições biológicas que reservam às mulheres o posto da delicadeza.

Uma pesquisa feita por Ana Paula Simioni (2007) constatou que nos *Archives Nationales* da França estão apenas produções feitas por alunos homens da Academie Julian e a problemática é extremamente elucidativa sobre o que se afirmou ser a “história vista de baixo”.

Mas, afinal, por que a documentação sobre as mulheres estava ali, em mãos de um particular, e não nos Archives Nationales? Ao indagar exatamente isso ao sr. Del Debbio recebi a seguinte explicação: a de que, quando ele comprou a marca, Academie Julian, devido a importância já conhecida dos alunos homens que passaram pela instituição, decidiu-se por doar toda a documentação para o arquivo nacional. No entanto, no que tange às mulheres, essas eram tão pouco conhecidas e consideradas, que junto com a marca, o novo proprietário acabou “ganhando” uma vasta gama de caixas, desenhos, e até mesmo telas realizadas pelas antigas alunas (SIMIONI, 2007, p. 3).

Nesse sentido, quando trata-se da História das Mulheres, esta precisa ser feita a partir de uma investigação em documentos que não estão oficializados. “Nada que chegou até nós foi arquivado inocentemente. As evidências são fabricações. O documento é, em si, um acontecimento histórico” (PINTO, 2011, p. 154). Os documentos oficiais dos *Archives Nationales* da França contam a história dos vencedores, dos reconhecidos, e isto, diz muito sobre as relações de poder instauradas.

Na França do século XIX, existiram mulheres que romperam com estas marcações de gênero, dentre estas estão pintoras e viajantes. Na sequência deste texto, será possível perceber nas obras de Henriette Browne que esta pintora não ficou no suporte da porcelana, pelo contrário, alcançou o posto de um feito originário, até então morada da pretensa “genialidade masculina”.

Dos caminhos da Etnografia Virtual aos Estudos da Imagem

A Etnografia Virtual oferece suporte aos procedimentos metodológicos que costuram a presente discussão, uma vez que a coleta e produção de dados acerca de alguns fragmentos do trabalho artístico de Henriette Browne se deram por intermédio das informações sobre a pintora Orientalista disponíveis na rede virtual.

Sobre o que é atinente às composições metodológicas, acredita-se que é mais fértil a noção de produção dos dados, compreendendo que estes são construídos numa rede de significados culturais, sociais e históricos ao invés de estarem prontos esperando o

pesquisador coletá-los. Nessa compreensão, sobre a qual este estudo se firma, é importante abandonar a pretensão de que possa existir “um lugar privilegiado a partir do qual se possa olhar e compreender definitivamente as relações que circulam no mundo” (VEIGA-NETO, 2002, p. 35).

Utiliza-se uma metodologia que partiu da etnografia de matriz antropológica (GEERTZ, 2001), gestada no final do século XIX, a etnografia buscou ser, desde o seu primado, uma teoria de descrição, imersão e interpretação das culturas, portanto “fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos” (GEERTZ, 1989, p.20).

Após a expansão das tecnologias digitais, de acordo com Christine Hine (2004, p. 80) foi preciso reinventar mecanismos etnográficos e, desse modo, a autora problematiza acerca da etnografia virtual.

A etnografia virtual implica uma intensa interação pessoal e mediada. Esse tipo de implicação adquire uma nova dimensão da exploração do uso de outro contexto. O compromisso do etnógrafo com o meio constitui uma valiosa fonte de reflexão. Na etnografia virtual pode-se extrair informações, a formação de interação com informantes através da tecnologia é parte do trabalho etnográfico, nesse caso as interações entre o etnógrafo e a tecnologia.

Portanto, trata-se da compreensão de que as mídias digitais oportunizam outros modos de pesquisa etnográfica, um desafio posto para o pesquisador/historiador contemporâneo. Compreende-se os contextos virtuais como artefatos culturais produtores de conhecimento, sabe-se que não se tratam apenas de depósitos de informações e sim, de historicidades diversas tramadas através da teia digital. Informações antigas tornam-se precárias ao longo dos anos e necessitam de outros modos de apreensão, conservação e arquivamento. O espaço digital trata-se de uma construção conjunta de diferentes sujeitos sociais, este lócus constitui-se em um “suplemento da experiência visual” (HINE, 2004, p. 39).

Tratando-se de visualidades, opera-se com conceitos referentes aos Estudos da Imagem, a partir das contribuições de dois estudiosos, Georges Didi-Huberman (2015) e Alberto Manguel (2001). Compartilha-se da noção construída Didi-Huberman (2015), na qual este menciona a importância de uma leitura anacronista da imagem, nesta compreensão, “o historiador renuncia a contar ‘uma história’ mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 204).

O anacronismo é considerado uma falha analítica para muitos historiadores. A crítica dessa vertente, sugerida por Lucien Lebre, é a que de o olhar anacronista permite a intrusão de uma época em outra. Na análise de Didi-Huberman todos os sujeitos são passageiros frente às imagens e as imagens são para ele, o elemento da duração. O autor menciona que não basta considerar a história da arte como um ramo particular da história, para o crítico de arte, o fazer da história da arte - o arauto de seu trabalho modifica a ordem do próprio esquema epistêmico da história. Portanto, a arte é histórica, mas está para além de uma área delegada à historiografia, constitui-se como disciplina autônoma.

Diante dessa fenomenologia, a história demonstra a insuficiência de sua vocação – vocação necessária, ninguém jamais o negará – para restabelecer cronologias. É provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradição das cronologias e dos anacronismos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 42)

Nesse preâmbulo, duas ferramentas teórico-conceituais do autor são importantes ao longo da leitura da imagem: 1) a imagem cria *shintoma* (interrupção no tempo) e 2) a imagem cria *conhecimento* (interrupção no caos).

Alberto Manguel (2001, p. 27) compartilha do mesmo marco conceitual no campo dos Estudos da Imagem, para ele se o sujeito perante uma imagem exercer uma postura anacronista, ele terá “o cuidado de não traduzir” uma visão unívoca pautada nas suas lentes de mundo. Ter o cuidado de não traduzir, é uma atitude mais complexa do que se pode pensar, trata-se de não instaurar uma verdade que pode não ter sido gestada pelo autor. Ao ler imagens é preciso estar ciente que “ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas (MANGUEL, 2001, p. 29)”. Compreender o contexto exposto é importante para a construção de uma postura ética frente à imagem.

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável (MANGUEL, 2001, p. 27).

Nesse sentido, a partir de uma interlocução entre os procedimentos teórico-metodológicos da Etnografia Virtual (HINE, 2004) e dos Estudos da Imagem realizou-se uma breve análise anacronista (DIDI-HUBERMAN, 2015; MANGUEL, 2001) acerca de um desenho de cena de harém produzido pela artista Henriette Browne.

Na sequência, apresenta-se a obra e ler-se-á esta de maneira anacronista, ciente de que a mesma trata de um vasto campo de saber, o qual é também um saber biográfico.

A Tocadora de Flauta



Figura 3 - A Tocadora de Flauta – desenho (1861) – Henriette Browne
Fonte: <<https://cve.revues.org/1375>>. Acesso: 22 de maio de 2017.

Tanto o desenho A Tocadora de Flauta quanto à pintura A Chegada ao harém de Constantinopla foram expostas pela primeira vez em 1861 no Salão de Paris. Especula-se que ambas as obras tenham sido as primeiras cenas de harém representadas com o objetivo de retratar uma imagem verídica desse espaço proibido. Este gesto simbolizou uma desconstrução da visão erotizada retratada por alguns homens na pintura orientalista de haréns.

Compreende-se que esta imagem “arde por sua audácia” (DIDI-HUBERMAN, 2015), porque provocou o pensamento do século XIX, as mulheres dispostas na figura 3 transcendem o enquadramento de cunho sexual atribuído pelo *voyeur* masculino. As personagens retratadas por Browne convivem em uma interação social anfêmera, ao contrário das obras tradicionais do movimento Orientalista, nas quais o contato entre as figuras femininas do harém era de intensidade mínima, revelando a ideia da mulher como objeto sexual passivo. Ao operar uma fissura na camada da erotização feminina, Browne desvela uma imagem da mulher como ser social provido de vontades e percepções próprias.

A relação entre as muçulmanas de *A Tocadora de Flauta* demonstra uma interação intelectual tanto em relação ao domínio de um instrumento musical (a flauta) quanto à apreciação de uma expressão artística (a música). O envolvimento de conotação sexual entre elas é inexistente, portanto opõe-se a noção preconcebida nas cenas de harém de que as inter-relações entre pessoas do sexo feminino fossem exclusivamente ligadas ao envolvimento lésbico.

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (Ibid, p. 229).

Esta imagem, é também um texto visual, comunica elementos do século XIX, desacomoda o olhar do espectador. Não é a intenção desta pesquisa, traduzir a obra, o espaço da obra é um campo aberto frente ao terreno da crítica, procura-se ao invés da tradução à leitura sintomática. Esta leitura faz o movimento de perscrutar, vasculhando com o olhar um domínio simbólico que é descontínuo. Nesse contexto, entende-se como Manguel (2001, p. 28) que “nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa”.

A imagem foi transporta para esta análise porque a partir da *Etnografia Virtual* (HINE, 2004) esta se torna virtualidade – tela e reproduz-se o seu registro em outro suporte, um suporte fora do tempo da autora. O contato com a obra deu-se a partir desta dimensão imaterial e pública, a qual contraria o destino de muitas obras produzidas por mulheres às quais são deixadas no domínio privado, como citado anteriormente na pesquisa de Simioni (2007).

Considerações finais

O estudo sobre o trabalho e a vida da artista Henriette Browne oferece uma oportunidade de análise do modo como as imagens Orientalistas, sobretudo as cenas de harém, eram produzidas com um endereçamento masculino. Mulheres pintadas (através de uma visão lasciva e preconceituosa) por homens para homens. No momento em que Browne se debruça sobre a produção artística de imagens que desestruturam esse discurso, há de se notar um ato significativo de contestação através da representação feminina realizada por uma

mulher cujo objetivo não é o deleite do consumidor masculino, mas uma retratação mais autêntica do Oriente.

No ano de 2003 o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona realizou a exposição *Fantasia de Harém e Novas Sherazades*, uma exposição dedicada para pinturas do século XVII ao XX. Nesta exposição, de acordo com Patrícia Almarcegui (2012) foi exposta a obra *A Chegada ao Harém de Constantinopla*, uma narrativa visual que por excelência é uma exceção, tendo em vista o escasso número de mulheres que viajavam naquela época em comparação aos homens.

A partir do estudo proposto, é possível identificar marcas de uma estruturação ainda desigual na contemporaneidade, há que se produzir muitas análises a fim de trazer à baila uma história que reconheça e proporcione evidência histórica e documental para as mulheres. Com isso, é preciso sinalizar que é preciso interesse pela história vista de baixo (VEIGA-NETO, 2014), uma história que ainda precisa ser escrita, levando em conta as pequenas resistências, o abrigo da diferença.

Uma história da arte capaz de inventar – no duplo sentido do verbo, imaginativo e arqueológico – ‘novos objetos originários’ será, portanto, uma história da arte capaz de criar turbilhões, fraturas, rasgos no próprio saber que ela tem por tarefa produzir. Chamemos isso de capacidade de criar novos limiares teóricos na disciplina (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96).

Apesar da precariedade de informações sobre a artista, o trabalho de investigação sobre sua obra é de extrema importância para que sejam produzidos dados que tornem possível um gradual aprofundamento em torno do papel da mulher na sociedade e na Arte no século XIX. Assim, também poderá ser possível constatar como tais articulações respingam na figura feminina contemporânea.

Referências

ALMARCEGUI, Patrícia. El orientalismo y las artes visuales: una nueva formulación. **Quaderns de la mediterrànea**. nº 17, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

GARB, Tamar. Men of Genius, women of taste: the gendering of art education in late nineteenth-century Paris. In: WEISBERG, Gabriel; BECKER, Jane (Eds). **Overcoming all obstacles: the woman of the Académie Julian**. New York, Dahesh Museum, New Jersey: Rutgers University Press, 1999.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HINE, Christine. **Etnografia virtual**. Editorial UOC: Barcelona, 2004.

LEWIS, Reina. **Gendering orientalism: race, femininity and representation**. New York: Routledge, 1996.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusp, 2004.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão: pintora – a Académie Julian e a formação das artistas nos finais do século XIX em Paris. **Cadernos Pagu** (15): pp.341-348, 2000.

_____. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Labrys – Études Féministes**, jan-jun, 2007.

SOARES, Marina Juliana de Oliveira. **O harém ao rés do chão: imaginário europeu e representações médicas sobre o lugar-segredo, 1599-1791**. 2014. 389f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01062015-180929/pt-br.php>>. Acesso em: 20/08/2017.

PINTO, Luciano Rocha. A história como jogo: contribuições de Michel Foucault para o ensino da história. **História & Ensino**, Londrina, v. 17, n. 1, p. 149-165, jan./jun. 2011

VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. Olhares. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org). **Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: D&P, 2002.