

ente

Oriente

Ocidente

Ori

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**Em busca da autenticidade:
Holman Hunt no Próximo Oriente, 1854-92**

“Painting is the Grandchild of Nature
and the kinswoman of God”.

(William Holman Hunt, inscrição do quadro
The Shadow of Death, 1870-3)

“All the histories of the Bible are ...
yet waiting to be painted”

(John Ruskin, *Modern Painters*, vol. III, 1856)

Abstract:

In search of authenticity:
Holman Hunt's Travels to the Near East, 1854-92

321

A legendary episode in the history of British art in the 19th century concerns William Holman Hunt's adventurous journey to Palestine in November 1854 to paint *The Scapegoat*, where, according to his own account, he had to brave both the wilderness and the bandits, the brush in one hand and a shotgun in the other.

This was the first of his four voyages to Egypt and Palestine in order to find “real” scenery for his religious paintings, which resulted in a substantial amount of oil paintings, watercolours and drawings. This essay analyses a limited number of these paintings, in light of Hunt's position as a Pre-Raphaelite and as an orientalist painter.

Um episódio lendário da história da arte britânica do século XIX diz respeito à perigosa viagem de William Holman Hunt na Palestina, em Novembro de 1854, com o objectivo de pintar o quadro *The Scapegoat*, uma alegoria bíblica, na margem sul do Mar Morto. Rezam as crónicas que durante 17 dias Hunt arrojou o implacável deserto e os bandidos da zona, pintando com uma mão e empunhando uma espingarda com a outra.

Esta viagem à Palestina foi a primeira das quatro viagens ao Próximo Oriente empreendidas pelo pintor britânico William Holman Hunt (1827-1910) no período entre 1854 e 1893 com o objectivo de encontrar cenários “reais” para os seus quadros bíblicos. Destas viagens ao Egipto e Palestina resultaram uma série de óleos, algumas aguarelas e um número indeterminado de desenhos.¹

Neste texto procurarei destacar alguns aspectos deste trabalho, inserindo este artista na tradição da pintura orientalista, por um lado, mas considerando também a forma como essa obra se integra na cena artística britânica da segunda metade do século XIX.²

I. Holman Hunt e a Confraria Pré-Rafaelita

William Holman Hunt (1827-1910) foi um dos membros da Confraria Pré-Rafaelita, o mais importante movimento pictórico da Grã-Bretanha no século XIX, não obstante a sua curta duração (1848-54). Sendo o mais “puro” dos Pré-Rafaelitas, Holman Hunt é bastante menos conhecido, sobretudo fora do seu país, do que os seus correligionários Dante Gabriel Rossetti e John Everett Millais. Assim, nos anos 80, enquanto Millais, rendido aos chamamentos do mercado, era agraciado com um título honorífico e eleito Presidente da Real Academia das Artes e Rossetti, já postumamente (morreu em 1882), era venerado dentro e até fora do país, quer pela sua pintura e poesia quer pela sua excentricidade

322

¹ Existem muito poucas monografias de Holman Hunt. É por isso aguardada com expectativa a publicação, prevista para Outubro de 2004, da mais completa descrição da obra deste artista - o *Catalogue Raisonné* (Yale University Press) da autoria de Judith Bronkhurst, bibliotecária do prestigiado Courtauld Institute of Art, em Londres. A obra deste pintor inclui, tal como é inventariada neste estudo, 161 óleos e 429 desenhos e aguarelas.

² O maior problema nesta abordagem da obra de Hunt reside na dificuldade de aceder aos seus escritos - importantes, na medida em que este artista não se coibiu de comentar e explicar exaustivamente os seus quadros, bem como as circunstâncias em que os realizou. As suas memórias - *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood* - publicadas em 1905, estão esgotadas há décadas, não tendo sido reeditadas; quanto à sua vasta correspondência, não está, na sua grande maioria, publicada, encontrando-se dispersa entre museus e colecções privadas. Uma pequena parte, contudo, está agora digitalizada no site da Victorian Web - www.victorianweb.org - criado pelo Professor Dr. George Landow, da Universidade de Brown, EUA, e um dos maiores especialistas da obra de Holman Hunt. A obra de Hunt é geralmente abordada em conjunto com os outros pintores pré-rafaelitas, os quais têm uma extensíssima bibliografia.

Por falta de espaço, neste texto são analisadas apenas quatro telas, cujas referências são indicadas no final deste artigo.

boémia; Hunt, por seu lado, prosseguia teimosamente com a defesa dos princípios do pré-raphaelismo, quer através da exposição do seu trabalho, que permanecia fiel aos princípios do movimento, mas nem sempre recebia a aprovação do público, quer através dos seus escritos. Em 1886 publicou um conjunto de artigos na *Contemporary Review* (Abril-Junho) com o título "The Pre-Raphaelite Brotherhood: A Fight for Art", nos quais refuta a noção largamente difundida de que Rossetti teria sido a grande força por trás da Confraria. Em 1905 publicou o já referido *Pré-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, a sua versão da história do movimento - indissolivelmente ligado, como efectivamente esteve, com a sua vida.

Manifestação romântica algo tardia, a Confraria Pré-Rafaelita foi, no essencial, uma revolta assumida contra o academismo claustrofóbico da Real Academia das Artes britânica. Os jovens pintores que a constituíam, estudantes da academia, denunciavam as convenções alicerçadas nas teses de Joshua Reynolds e assumiam-se admiradores incondicionais da "pureza" e "nobreza" da pintura dos primitivos. Uma importante máxima pré-raphaelita é a procura da autenticidade, que exige do artista a incansável perfeição no mais insignificante pormenor - justamente um dos factores que lhes granjeou o apoio do influente crítico de arte britânico John Ruskin (1819-1900). Ruskin estabeleceu a sua influência com *Modern Painters*, uma obra que defendia Turner e os paisagistas modernos e onde, sobretudo no primeiro volume (1843), o autor expusera a sua intransigência na retratação da natureza que culminava num desafio aos pintores ingleses seus contemporâneos (numa frase que, como veremos, ecoa em toda a obra de Hunt): "Go to nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thought but how best to penetrate her meaning: rejecting nothing, selecting nothing and scorning nothing."³

O naturalismo pré-raphaelita é assumidamente Ruskiniano; contudo, sendo uma parte substancial das suas telas de inspiração literária, de temática bíblica e/ou medieval, esse rigor implicava uma grande preocupação com a autenticidade e o rigor histórico, resultando no que tem sido classificado como realismo arqueológico. Na interpretação de Ruskin, os Pré-Rafaelitas, tal como os primitivos, não abdicavam das suas convicções, pintando "either what they see, or what they suppose might

³ John Ruskin, *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to all Ancient Masters* vol. I (New York, John Wiley & Sons 1843) 423.

have been the actual facts of the scene they desire to represent, irrespective of any conventional rules of picture-making.”⁴

Nesta admiração dos primitivos reflecte-se o desejo de restituir à pintura o que estes artistas viam como a sua integridade perdida. E embora esta crítica fosse alicerçada na denuncia da pintura académica - daí a valorização da arte anterior a Rafael - é indiscutível que a sua intervenção tinha como objectivo denunciar a degradação que se abatera sobre a pintura britânica; para além de uma revolta contra a academia, como escola e instituição tutelar das artes, foi uma reacção a um mercado florescente inundado de telas apelativas ao gosto de urna vasta classe média abastada. A questão da temática era, por isso, um factor fundamental: os Pré-Rafaelitas entendiam que apenas recuperando a seriedade inerente a esta “nobre arte” se poderia renovar a pintura britânica - salvando-a, por assim dizer, das alegorias morais de Landseer, dos melodramas de Augustus Egg, ou das trivialidades de pintores como Frith ou Solomon. A sua inspiração, predominantemente literária, como foi já referido, demonstra uma nítida preferência pela Bíblia, Shakespeare e alguns poetas específicos: Dante, o romântico John Keats e o poeta contemporâneo Alfred Tennyson (em cuja obra predomina a temática medieval).⁵

324

O chamado estilo pré-rafaelita é inconfundível. A fidelidade ao pormenor, delineado com minúcia, combinada com urna intensa paleta de cores muito brilhantes, são características evidentes de grande parte das telas dos primeiros anos do grupo. De um modo geral os críticos britânicos falam de um estilo “hard-edge” - isto é, com um traço rigidamente recortado - enquanto alguns o caracterizam como hiper-realismo.⁶ A predominância deste estilo não esconde, contudo, divergências e opções temáticas específicas. Rossetti demonstrou sempre uma preferência marcada por Dante (com quem gostava de realçar a sua afinidade, uma vez que, além da sua ascendência italiana e partilha de nome, Rossetti era também um poeta de renome na Grã-Bretanha) e pelos temas arturianos. Já Holman Hunt, que desaprovava fortemente esta fantasia medievalista

⁴ Carta ao Director do jornal *The Times*, 4 de Maio de 1851, in Derek Stanford (ed), *Pre-Raphaelite Writing: An Anthology* (London, J.M. Dent & Sons 1973) 34.

⁵ Seria, no entanto, incorrecto inferir do acima exposto que os Pré-Rafaelitas se alhearam da vida quotidiana do seu tempo; todos eles, embora especialmente Hunt e Millais, produziram retratos e o que na altura era designado por “temas da vida moderna”.

⁶ As características técnicas da pintura pré-rafaelita são descritas e comentadas em inúmeras obras. Entre as mais recentes, veja-se, por exemplo, Elisabeth Prettlejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites* (London, Tate Publishing 2000), capítulo 4, “Technique”.

que se apossara dos seus “Confrades”, e era um protestante fervoroso, procurava frequentemente inspiração na Bíblia.

A questão da crença religiosa de Holman Hunt é obviamente importante no contexto deste tema. O pintor pertencia à Igreja Anglicana, mas identificava-se com os sectores mais protestantes, conhecidos como evangélicos, desta Igreja que, como se sabe, se caracteriza pela sua latitude doutrinal. A sua vivência religiosa tem a intensidade típica dos convertidos: ateu na juventude, Hunt experimentou “a dramatic conversion” em 1851 ? O fervor evangélico marca muitos dos seus quadros, nomeadamente as alegorias morais com temas da vida moderna, que agradavam particularmente à burguesia industrial do Norte de Inglaterra, uma parte substancial da sua clientela.^{7 8}

Antes de partir para a Palestina, Hunt pintou aquele que é por vezes referido como o ícone oficial do protestantismo inglês, *The Light of the World* (1854), uma tela cujo valor simbólico se mede não apenas pelo seu invulgar sucesso popular - entre 1905 e 1907 fez um tour pelas colónias mais distantes com milhões de visitantes - mas também pelo local onde se encontra (numa segunda versão, de grandes dimensões, pintada bastante mais tarde): a Catedral de S. Paulo, também ela um importantíssimo símbolo do Protestantismo inglês. Foi a venda deste quadro que financiou a primeira viagem de Hunt ao Próximo Oriente.

Hunt foi para a Palestina movido pela fé e pelo seu desejo de “verdade”, no sentido Ruskiniano da palavra - numa simbiose religiosa e artística. É, portanto, um dos muitos peregrinos cujo número foi crescendo a olhos vistos ao longo do século XIX, graças ao desenvolvimento dos transportes e do próprio turismo.

325

7

Tim Barringer, *The Pre-Raphaelites* (London, Weidenfeld and Nicholson 1998)

116.

o

Entre estes quadros (que não são objecto de estudo neste artigo) contam-se dois particularmente famosos, verdadeiros ícones da cultura vitoriana: *The Hiring Sheperd* (1851 -2) e *The Awakening Conscience* (1853-4).

II. Os orientalistas⁹

O Próximo Oriente

A campanha napoleónica ao Egipto (1798-9) é geralmente vista como o momento decisivo para a divulgação da viagem ao Próximo Oriente entre os europeus. Os viajantes multiplicaram-se, as condições de viagem melhoraram, e o apelo do Oriente era crescente, também para os pintores. A representação visual do Oriente não é, infelizmente, analisada na obra de Edward Said; não foi no entanto por falta de material que essa análise não foi feita.¹⁰ Os franceses foram pioneiros e bastante mais produtivos na pintura orientalista. No entanto, havia já alguns pintores britânicos que, antes de Holman Hunt, procuraram inspiração no Mediterrâneo oriental, nomeadamente Sir David Wilkie (1785-1841) e David Roberts (1796-1864), autor de *Views in the Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt, and Nubia* (1844-49), o primeiro registo pictórico que abrange todo o Próximo Oriente. John Frederick Lewis (1805-1879) é um nome incontornável, não só pela popularidade das suas telas, mas também pela sua aparente aceitação da cultura oriental, ao assumir, durante a sua permanência no Cairo, nos anos 40, a vida e pose de grande senhor otomano.

326

Já no campo editorial, a popularidade do Oriente era palpável. No início da década de 80 Eça comentava a impressionante actividade editorial britânica nesta área:

[A] gula, a gulodice de livros de viagem é também considerável, e de resto bem explicável numa raça expansiva e peregrinante, com esquadras em todos os mares, colónias em todos os continentes, feitorias em todas as praias, missionários entre todos os bárbaros, e no fundo da alma o sonho eterno, o sonho amado de refazer o Império Romano. Isto produziu um outro industrial - o prosador viajante (...) Quem hoje

⁹ A palavra “Orientalismo” tem sido utilizada, desde o século XIX, para designar um género de pintura que rapidamente atingiu grande popularidade primeiro em França e depois no resto da Europa. Contudo, o grande impacto da obra de Said nas últimas décadas implica uma utilização cautelosa do termo. A denúncia do orientalismo como um discurso hegemónico de apropriação do Oriente que tem como ponto de partida o observador ocidental tem que ser tida em consideração em qualquer análise da representação visual do Oriente, mas a designação de orientalista neste artigo mantém a conotação de quadro de inspiração oriental, a não ser onde devidamente assinalado.

¹⁰ Essa explicação é feita de forma breve no segundo capítulo, “Estruturas e Novas Estruturas Orientalistas” (Lisboa, Cotovia 2004) 137.

Em Busca da Autenticidade

encontrar, em algum intrincado ponto do globo, um sujeito de capacete de cortiça, lápis na mão, binóculo a tiracolo, não pense que é um explorador, um missionário, um sábio coligindo flores raras - é um prosador inglês preparando o seu volume.¹¹

Não se trata de um exagero queirosiano; o explorador, o missionário, o comerciante - e, já agora, o arqueólogo ou o oficial do exército - todos escreviam o seu volume, construindo essa imagem do *outro*, esse Oriente que Said analisa em *Orientalism J*

É evidente, no passo acima transcrito, a ênfase na omnipresença dos Britânicos em todos os pontos do globo - numa referência ao poderoso Império Britânico. No Mediterrâneo, após a vitória da Grã-Bretanha sobre Napoleão, o imperialismo britânico exercia-se, ainda e sobretudo, de forma indirecta, como diz John MacKenzie, através das suas incursões arqueológicas, religiosas e económicas no Império Otomano, “o enfermo da Europa” - como era frequentemente designado na imprensa.¹³ Este domínio indirecto, em si mesmo impressionante, não significava, contudo, que não se fosse construindo um domínio territorial, que não era menos importante pelo facto de ser selectivo. Na posse de Gibraltar desde o século XVIII, os Britânicos adquirem Malta em 1814, na sequência do Tratado de Paris, o Canal do Suez em 1875 (quando Disraeli adquire a maioria de acções do Canal do Suez) e Chipre, em 1878, com o Tratado de Berlim. Finalmente, em 1882, a Grã-Bretanha ocupa o Egipto, consolidando a sua hegemonia na rota para a Índia. O Mar Mediterrâneo é, no século XIX, um mar britânico.¹⁴

A atracção dos Britânicos pelo Mediterrâneo não era recente. Com efeito, as campanhas napoleónicas tinham provocado uma interrupção numa prática já institucionalizada ao longo do século XVIII - o

¹¹ Eça de Queirós, *Cartas de Inglaterra e Crónicas de Londres*, “II, Acerca de Livros” (Lisboa, Livros do Brasil s.d.) 26-27.

¹³ Cf. Lynne Withey, *Grand Tours and Cook's Tours: A History of Leisure Travel, 1750 to 1915* (London, Aurum Press 1998), para alguns indicadores precisos desta actividade editorial.

¹³ John Mackenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester, Manchester University Press) 24.

¹⁴ No âmbito do que na altura se designava por “Questão Oriental”, isto é, o problema da desagregação do Império Otomano, a Grã-Bretanha era, indiscutivelmente, urna das potências mais interessadas nesse Oriente tão próximo, empenhada em combater o que, na sua óptica, era a crescente e perigosa influência da Rússia na região e, simultaneamente, manter o controle da rota marítima para a Índia, a jóia da Coroa.

“Grand Tour”. Esta era, como se sabe, uma viagem iniciática do aristocrata ou *gentleman* que se preza, a sua aprendizagem social e cultural como homem cultivado - a qual, contudo, normalmente não se estendia para além da Itália, alvo privilegiado da actividade predatória destes homens abastados e fervorosos admiradores da cultura clássica.¹⁵ No século XIX, esta admiração pelas culturas antigas estendeu-se rapidamente a outros pontos do Mediterrâneo, bem como a outras culturas antigas, começando pela Grécia (que nos anos 20 entusiasmou os Românticos Byron e Shelley) e prolongando-se para leste e para Sul.

O desenvolvimento precoce do turismo britânico nesta zona, a partir dos anos 60, é outro factor de influência assinalável. O fundador do turismo moderno, Thomas Cook, inaugurou as suas viagens organizadas pelo Egipto em 1868, incluindo, a partir do ano seguinte, cruzeiros no Nilo. A abertura do Canal do Suez veio alimentar este negócio, já que nesta rota da Índia predominavam os oficiais do Exército Britânico, bem como as suas famílias, cuja viagem de ou para a Índia era empreendida com vagar. No já referido estudo sobre as viagens de lazer, Withey demonstra como nos anos 70 a cidade do Cairo estava perfeitamente organizada para receber um enorme influxo de viajantes abastados e predominantemente britânicos. Esta autora descreve também os primeiros passos das viagens organizadas para o crescente número de peregrinos à Terra Santa, uma zona bastante mais remota e de difícil acesso. Estas viagens eram também organizadas por Cook, mas a partir do Cairo. A sua crescente banalização nas duas últimas décadas do século XIX atesta-se pela publicação do primeiro guia para os viajantes ao Egipto, uma edição da Murray, uma famosa editora da especialidade - o *Hand-book for Travellers in Egypt*, repleto de conselhos sobre a extensão dessa viagem até à Terra Santa: “Every footfall is upon soil trodden by patriarch and prophet; every view the eye rests on was seen by Abraham, Isaac, and Jacob, by Samuel, David, and Solomon”.¹⁶ No final do século, Cook reivindicava numa das suas brochuras, numa hipérbole claramente publicitária mas significativa, que o Cairo era agora um subúrbio de Inverno de Londres.¹⁷

328

¹⁵ Sobre o “Grand Tour”, ver, por exemplo, Andrew Wilton and Ilavia Bignamini, eds., *The Grand Tour, The Lure of Italy in the 18th Century* (London, Tate Gallery Publishing 1996).

¹⁶ Citado por Withey, *Grand Tours and Cook 's Tours*, 250.

¹⁷ Citado por Withey, *ibidem*, 262.

Nestas circunstâncias, viajar para o Próximo Oriente era necessariamente diferente para o britânico e para os outros europeus.¹⁸ Não admira, por isso, que, ao julgar-se atacado por árabes quando se encontrava nas margens do Mar Morto a pintar, Hunt tenha gritado “in my best and loudest Arabic first that I was an Englishman and secondly that I would shoot the first man I saw”.¹⁹

A pintura orientalista

A grande maioria das telas orientalistas revela uma grande predileção pelo pitoresco aliada a uma preocupação etnográfica, por vezes muito marcada. Os quadros são quase invariavelmente cheios de cores resultantes dos tecidos decorativos (cortinados, mantas, almofadas), das roupas (grande variedade de trajes, associados à grande diversidade de etnias e às principais religiões em toda a zona oriental e sul do Mediterrâneo), dos azulejos e dos inúmeros objectos do quotidiano - sobretudo os metais, que reflectem a luz com efeitos particularmente decorativos. Outra marca é a sensualidade mesclada de exotismo. Para além dos inevitáveis retratos de haréns, há numerosos retratos de prostitutas - embora se deva ter em consideração que nas comunidades islâmicas estas seriam as únicas mulheres que aceitavam posar. Há, contudo, um número importante de retratos de mulheres judias e berberes. No seu estudo sobre o orientalismo nas artes, MacKenzie chama a atenção para uma outra série de temas - desde a grande variedade de paisagens até às cenas de batalha, caçadas e outras práticas sociais que, na cultura oriental, permanecem exclusivas do universo masculino, vendo nesta grande variedade fundamento para rejeitar a interpretação orientalista de um discurso monolítico e essencialista sobre o Oriente.²⁰

Parece-me, contudo, que de um modo geral a representação pictórica do Próximo Oriente no século XIX pode ser qualificada como espectáculo, aplicando-se aqui plenamente a perspectiva de Said relativamente ao relato do viajante/observador europeu - a visão do Oriente

¹⁸ Sobretudo para os franceses, os grandes vencidos, que, como comenta Said, estavam marcados por um forte sentimento de perda. O Oriente francês era, segundo este escritor, “um Oriente de memórias, ruínas sugestivas, segredos esquecidos...” (198).

¹⁹ Judith Bronkhurst, “‘An interesting series of adventures to look back upon’: William Holman Hunt’s Visit to the Dead Sea in November 1854”, in Leslie Parris (ed), *Pre-Raphaelite Papers* (London, The Tate Gallery 1984) 111.

²⁰ John Mackenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester, Manchester University Press).

como um *tableau vivant*: “a estrutura global da obra [orientalista] é, num certo sentido, uma *interpretação* global do Oriente (ou tenta sê-lo). Esta interpretação é, quase sempre (...) uma forma de reestruturação do Oriente, uma sua revisão que tenta devolvê-lo ao presente, redimindo-o. Por conseguinte, toda a interpretação, toda a estrutura criada para o Oriente é uma interpretação, uma sua reconstrução”.²¹ Esta reconstrução tem muito a ver com a desilusão de muitos ocidentais com a realidade da Palestina moderna - desilusão essa que se subentende nas palavras de Hunt quando este invoca o dever moral de descrever pictoricamente, de registar o pouco que ainda existe de “genuíno”, isto é, desse Oriente mítico que os ocidentais continuavam a procurar. A preocupação com o registo de um mundo em extinção - *primitivo*, nas palavras de Hunt - é apresentada, no texto que se segue, como um dever moral do pintor:

I am always interested to the deepest extent in the illustration of religious history by such means. Since I first knew the East, the opportunities of illustrating old events by existing customs and tradition has enormously decreased, and in another fifty years the world will wonder why, when the mood of European manners had not destroyed primitive forms, painters had not full worked to perpetuate these.²²

330

Assim, de acordo com a categorização de Said, sobre os motivos que levam o viajante ocidental ao Oriente, Hunt integra-se na terceira categoria - para ele, certamente, como para o escritor que encarna esta categoria, “a viagem real ou metafórica ao Oriente é a realização de algum projecto profundamente sentido e urgente”.²³ Landow chama-lhe “an adventurous pilgrim in the service of art”, algo que é inegavelmente sustentado por alguns comentários no diário que o artista escreveu durante a sua viagem ao Mar Morto:²⁴

Never was so extraordinary a scene of beautifully arranged horrible wilderness. ... I can understand the use of Art in thinking how interesting a picture of such a scene would be, and in thinking that *I was doing right morally* in undertaking a work of similar value in conveying

²¹ *Orientalismo*, 184.

²² Carta a Harold Rathbone, sem indicação de data, citada em www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/pre-raphaelites/triumph/triumph.asp

²³ *Orientalismo*, 184.

²⁴ George P. Landow, “William Holman Hunt’s Oriental Mania’ and his Uffizzi Self-Portrait”, www.victorianweb.org/painting/whh/selfportrait.html.

important knowledge I commended myself to God's merciful protection from all the dangers by which I had ventured to challenge *in this pursuit*.²⁵

Apesar de as suas telas orientais denotarem uma grande preocupação etnográfica - que comentarei na terceira parte deste texto - penso que, na tradição da pintura orientalista, Hunt é claramente um individualista.

III. “Un peintre très anglais?”*²⁶

Para além do já referido diário das peripécias da sua peregrinação a Usdum, no Mar Morto, Hunt relata a experiência no artigo “Painting *The Scapegoat*”, publicado na revista *Contemporary Review* de Julho e Agosto de 1887, bem como num capítulo das suas memórias. O quadro é uma ilustração de um passo do *Levítico* sobre os rituais de expiação, segundo os quais um bode deverá ser abandonado no deserto em expiação de “todas as iniquidades dos filhos de Israel” (*Levítico*, 16, 5-22).

Hunt escolheu este local desolado e inóspito porque a sua investigação o tinha levado a crer que esse seria o local onde estaria soterrada a cidade de Sodoma. Judith Bronkhurst transcreve um longo passo do diário onde Hunt descreve a atracção e repulsa que a região lhe provoca: ao longe, um local belo, brilhando ao Sol como um diamante fulgurante, mas deserto e efectivamente morto, ao perto. Conclui, portanto, e de acordo com aquele que era o seu objectivo inicial, que este é “the horrible figure of Sin - a varnished deceit - earth joys at hand but Hell gaping behind” - o local onde supostamente teria sido Sodoma.²⁷

Perante a necessidade de abandonar a região sem terminar o quadro (nem o pobre bode sobreviveu às condições adversas, pelo que só conseguiu pintar o cenário envolvente), Hunt desabafa no seu diário que mantém a esperança de conseguir um bom quadro, apesar de não ter sido pintado “*so scrupulously from nature*” como gostaria: “but at least I have made every exertion to obtain the proper opportunity *and some truth in its*

²⁵ Citado por Judith Bronkhurst, *op. cit.*, 114(17 de Novembro). Itálico meu.

²⁶ Classificação de Holman Hunt no site “Peintres Orientalistes Britanniques”, <http://oriental.iste.free.fr/biographies/artistes2.html>.

²⁷ Citado por Judith Bronkhurst, *op. cit.*, 120.

features must be the result - I hope".²⁸ Mesmo assim, e em nome da "verdade", levou consigo amostras da lama e das rochas da zona.

É, no mínimo, um quadro bizarro, no qual o efeito chocante da cena, de uma desolação macabra, é acentuado pelas cores estridentes, tendo inevitavelmente provocado bastante polémica quando foi exibido, em 1856. Existem duas versões, com algumas variações, para além de variados esboços; contudo, no essencial, o simbolismo sugere que: o bode expiatório prefigura o sacrifício de Cristo para a salvação da humanidade.

Foi este o quadro pintado com um pincel numa mão e a espingarda na outra, de acordo com a narrativa de Hunt. No seu estudo, Bronkhurst faz um levantamento das diferenças entre o relato destas aventuras no diário, escrito "a quente" e não publicado, e a versão oficial, relatada quer no artigo já referido, quer nas memórias - sem, no entanto, retirar grandes conclusões.²⁹ O diário (tal como a sua correspondência, aliás) está repleto de comentários xenófobos, que são atenuados no texto publicado.³⁰ Mas é sobretudo a recriação do episódio, depurado do receio e desespero registados no diário, que demonstra que o pintor assumiu publicamente a postura do homem branco, particularmente do britânico, corajoso perante a adversidade, mantendo o proverbial "stiff upper lip" nas terras inóspitas do Oriente.³¹ O aproveitamento que o pintor faz deste episódio, também descrito por Bronkhurst - uma história interessante, emocionante e divertida para entreter ao serão - assim como a fotografia que tirou cerca de 30 anos depois, "ilustrando" a cena, reforçam claramente esta interpretação (cf. fotografia).

The Shadow of Death e *The Finding of the Saviour in the Temple* são dois outros quadros religiosos importantes que foram planeados e parcialmente executados durante as viagens ao Oriente.

²⁸ *Ibidem*, 122, meu itálico.

²⁹ Judith Bronkhurst, *op. cit.*, 124. Alguns estudos posteriores têm, no entanto, colmatado essa falha, analisando as causas dessa reescrita cuidadosa dos episódios mais problemáticos. Veja-se em particular a já referida obra de Barringer, Elisabeth Prettlejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites* (London, Tate Publishing 2000) e Marcia Pointon, "The Artist as ethnographer: Holman Hunt and the Holy Land", in Marcia Pointon (ed), *Pre-Raphaelites Re-viewed* (Manchester, Manchester University Press 1994 [1989]) 22-44.

³⁰ Numa carta dirigida a Rossetti, Hunt revela o seu completo desprezo pelos árabes ao comentar a repulsa que lhe causa o respeito que o seu amigo Thomas Seddon revela por esta cultura: "His devout admiration of the Arabs is perfectly exasperating. They are the meanest sneaks in the world and he never tires in praising them." Holman Hunt a Rossetti, Março de 1854, in "The Correspondence of John Ruskin and William Holman Hunt" (<http://www.victorianweb.org/painting/HRLet/letters.html>).

³¹ Cf. Bronkhurst, *op. cit.*, 124.

O primeiro, iniciado durante a segunda viagem a Jerusalém, representa Cristo, o carpinteiro, espreguiçando-se após um dia de trabalho. Os braços estendidos projectam uma sombra na parede, cuja forma em cruz é apercebida pela sua mãe, ajoelhada ao pé de uma arca, como uma premonição fatídica. Não se trata de uma cena bíblica e, tal como o polémico *Christ in the House of his Parents* pintado por Millais cerca de duas décadas antes, este quadro denota a obsessão de Hunt em dar uma visibilidade literal - concreta, crua - às circunstâncias históricas da vida de Cristo.

As grandes dimensões da tela (2,14 x 1,68m) obrigaram-no, na sua busca da “verdade”, a trabalhar numa tela mais pequena, ao longo do seu périplo pelas carpintarias de Jerusalém. Repleto de símbolos, o quadro foi interpretado e entusiasticamente recebido como uma poderosa imagem protestante, na forma como realça a dimensão humana de Cristo e dá ênfase no trabalho como valor cristão.³²

Já o quadro *The Finding of the Saviour in the Temple* (1854-55) ilustra um episódio específico do Evangelho segundo S. Lucas: Jesus entre os doutores (2.46-49). Excertos do texto do Evangelho estão incorporados na moldura, uma prática habitual deste pintor que evidencia o seu evangelismo pictórico.³³ Na sua obsessão com a autenticidade histórica, o quadro foi minuciosamente investigado, quer no que diz respeito às práticas religiosas judaicas, quer às características do templo - era preciso recriar o famoso Templo. Prettlejohn classifica os esforços de Hunt como “an extraordinary attempt to prove the ‘truth’ of Scripture by empirical means”.³⁴

É significativo que, com toda a sua meticulosidade, Hunt tenha produzido um quadro que em muitos aspectos pode ser considerado, do ponto de vista da “verdade” arqueológica, fraudulento. Em primeiro lugar, na sua recriação do templo, Hunt não conseguiu, apesar de todos os seus esforços, completar o quadro *in loco*, tendo por esse motivo optado por o terminar no “Alhambra Court” do Palácio de Cristal, em Londres.

³² Hunt mostrou-se particularmente satisfeito com a popularidade do quadro não só entre a classe trabalhadora inglesa, mas também de Jerusalém. Cf. *The Pre-Raphaelites Catalogue for the 1984 Exhibition* (London, The Tate Gallery in association with Allen Lane and Penguin Books 1984) 221.

³³ Hunt preparava cuidadosamente os catálogos das suas exposições, no que demonstra também um apurado sentido comercial. Os galeristas, aliás, conheciam a apetência do público vitoriano (o que frequentava as exposições) pela descodificação da narrativa pictórica, pelo que também encorajavam a produção de catálogos elaborados.

³⁴ Prettlejohn, *The Pre-Raphaelites*, 248.

É possível que aos olhos do pintor, como sugere Barringer, tal não fosse significativo, na medida em que o artista provavelmente consideraria que a arquitectura islâmica era imutável, numa demonstração de concepção da cultura oriental que corrobora a interpretação de Said. Neste estudo pormenorizado, Barringer démontra muitas outras “traições” à verdade como, por exemplo, o facto de o pintor ter recorrido a judeus londrinos, para pintar os rabis de Jerusalém e a um rapaz cristão, para pintar a figura de Jesus.³⁵

Trata-se claramente de uma defesa da fé pessoal em confronto com uma crença religiosa formalizada, alicerçada e alimentada por gestos convencionais, rituais e o que é visto como superstição.³⁶ A composição em dois planos separados - os rabis, com as suas vestes elaboradas, agarrados aos diversificados acessórios religiosos, de um lado, e a Sagrada Família, um modelo de união, simplicidade e amor cristão, do outro - acentua essa oposição entre o Novo e o Antigo Testamento, reforçando a mensagem cristã.

Foi um dos primeiros grandes sucessos financeiros de Hunt, tendo a sua venda alcançado o valor de £5500 (incluindo direitos de autor), soma muito avultada para a altura; o seu sucesso foi imenso, constatado não só pelo elevadíssimo número de gravuras comercializadas, mas também pelo pedido por parte da Rainha e Príncipe consorte para apreciar o quadro em privado - um privilégio usufruído por um limitado número de pintores vitorianos, normalmente os mais comerciais.

334

A Street Scene in Cairo: the Lantern Maker's Courtship (1854-5) é uma tela de pequenas dimensões, ao contrário dos outros quadros referidos. Sendo o primeiro dos quadros orientais de Hunt, é também o mais original, no conjunto da sua obra, na medida em que é uma cena de rua - e muito típico da representação visual da generalidade dos pintores orientalistas. Nesta cena, localizada nas ruas de Cairo, observamos a tentativa frustrada de um rapaz, o fazedor de lanternas, para ver a cara da sua noiva, tapada de acordo com a lei corânica. É um quadro muito vivo, cheio de cor e pormenor tipicamente pré-rafaelitas, mas também de movimento. É quase um instantâneo, não só pelo incidente central, mas até pelo que se observa em fundo, do lado direito - um europeu, perfeitamente identificado na sua casaca e chapéu alto, que procura progredir nas densas e atravancadas ruas da cidade.

³⁵ Barringer, *The Pre-Raphaelites*, 123-7.

³⁶ Num outro quadro também pintado no Oriente, *The Miracle of the Holy Fire* (1893), Hunt dirige a sua crítica à Igreja Ortodoxa, também ela retratada como uma prática religiosa formalizada e agrilhoadas a velhas superstições.

Esta visão do Oriente enquadra-se perfeitamente na visão estereotipada do *outro* denunciada em *Orientalismo*. O olhar do espectador ocidental deleita-se, na sua superioridade civilizacional, ao mesmo tempo que aprecia o exotismo patente nos costumes “primitivos” do oriental - desde os costumes estranhos (no catálogo explicava-se que, regra geral, o noivo apenas conseguia ver a cara da sua noiva depois de a ter “in his absolute possession”) até ao caos do espaço público.³⁷

IV.

Numa carta a William Michael Rossetti, o “cronista” da Confraria Pré-Rafaelita, Hunt explica que a sua odisséia a propósito de *The Scapgoat* foi, como comenta Bronkhurst, parte de uma campanha “devoted to the task of spreading knowledge”. Os pintores devem ser, acredita Hunt, como “merchants of nature, and bring home precious merchandise in faithful pictures of scenes interesting from historical consideration, or from the strangeness of the subject itself”. Cada pintor deve fazer isto “most religiously, in fact with something like the spirit of the Apostles fearing nothing, going against robbers, and the deserts ... and everything must be painted even the pebbles of the foreground from the place itself, unless on trial this prove impossible.” A continuação da carta demonstra que Hunt acreditava que este devia ser “the next stage of PRB [Pre-Raphaelite Brotherhood] indoctrination and it has been this conviction which brought me out here, and which keeps me away in patience until the experiment has been fairly tried”.³⁸

335

Parece, portanto, que para Hunt o Próximo Oriente não é mais do que um produto - atraente, na sua luz e no que resta da sua suposta autenticidade, decepcionante, na sua caótica decadência, mas acima de tudo útil, para o objectivo que lhe interessa: apontar o caminho à moribunda Confraria Pré-Rafaelita. Podemos, assim, inferir que Hunt acreditava, como Ruskin, que as histórias bíblicas estavam ainda por contar em imagens (cf. epígrafe deste texto). É óbvio que, na sua missão nas terras bíblicas, Hunt se via como o criador de urna iconografia verdadeiramente inovadora, protestante e britânica - que, pelo menos aquando da sua primeira deslocação, acreditava ser o rumo correcto para a Confraria Pré-Rafaelita e que, mais tarde, abraçou como seu projecto

³⁷ *The Pre-Raphaelites, Catalogue of the 1984 Exhibition*, 161.

³⁸ Carta datada de 12 de Agosto de 1855, citada em J. Bronkhurst, *op. cit.*, 123. Sublinhado original.

pessoal. Faz, assim, mais sentido, a outra leitura que já tem sido feita de *The Scapgoat*: o bode representaria o próprio Hunt, desprezado e negligenciado por um público fílistino, mas determinado a prosseguir na procura da verdade, “guided by his own light”.³⁹

Lista de ilustrações:

The Scapgoat, óleo (87 x 139,8 cm), 1854-55, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Merseyside.

The Shadow of Death, óleo, (2,14 x 1,68 m), 1870-73, Manchester City Art Galleries.

The Finding of the Saviour in the Temple, óleo (85,7 x 141cm), 1854-55. Birmingham Museums Art Gallery.

A Street Scene in Cairo: The Lantern Maker's Courtship, óleo (54,6 x 35cm), 1854-61, Birmingham Museum and Art Gallery.

Fotografia de Holman Hunt usando a roupa que vestia na Terra Santa, c. 1895. Autor desconhecido (17,5 x 22,5cm).

336

Bibliografia

Tim Barringer, *The Pre-Raphaelites* (London, Weidenfeld and Nicholson 1998).

Judith Bronkhurst, “‘An interesting series of adventures to look back upon’: William Holman Hunt’s Visit to the Dead Sea in November 1854”, in Leslie Parris (ed), *Pre-Raphaelite Papers* (London, The Tate Gallery 1984) 111-125.

John Mackenzie, *Orientalism: History, Theory and the Arts* (Manchester, Manchester University Press).

Marcia Pointon, “The Artist as ethnographer: Holman Hunt and the Holy Land”, in Marcia Pointon (ed), *Pre-Raphaelites Re-viewed* (Manchester, Manchester University Press 1994 [1989]) 22-44.

Elisabeth Prettlejohn, *The Art of the Pre-Raphaelites* (London, Tate Publishing 2000).

Andrea Rose, *The Pre-Raphaelites* (London, Phaidon Press 1977).

³⁹ Alan Bowness, “Introduction”, *The Pre-Raphaelites*, Catalogue of the 1984 Exhibition, 21.

John Ruskin, *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to all Ancient Masters*, Vol. I e III (New York, John Wiley & Sons 1883 [1843, 1856]).

Edward Said, *Orientalismo* (Lisboa, Cotovia 2004 [1978]).

Derek Stanford (ed), *Pre-Raphaelite Writing: An Anthology* (London, J.M. Dent & Sons 1973).

The Pre-Raphaelites (Catalogue for the 1984 Exhibition) (London, The Tate Gallery in association with Allen Lane and Penguin Books 1984).

Eça de Queirós, *Cartas de Inglaterra e Crônicas de Londres*, “II, Acerca de Livros” (Lisboa, Livros do Brasil s.d.).

Andrew Wilton and Ilavia Bignamini (eds), *The Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century* (London, Tate Gallery Publishing 1996).

Lynne Withey, *Grand Tours and Cook's Tours: A History of Leisure Travel, 1750 to 1915* (London, Aurum Press 1998).

Fontes em linha:

“The Correspondence of John Ruskin and William Holman Hunt”:

<http://www.victorianweb.org/painting/HRLet/letters.html>

337

Liverpool Museum, William Holman Hunt

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/pre-raphaelites/triumph/triump.asp>

George P. Landow, “William Holman Hunt’s

Oriental Mania’ and his Uffizzi Self-Portrait”:

www.victorianweb.org/painting/whh/selfportrait.html

“Peintres Orientalistes Britanniques”:

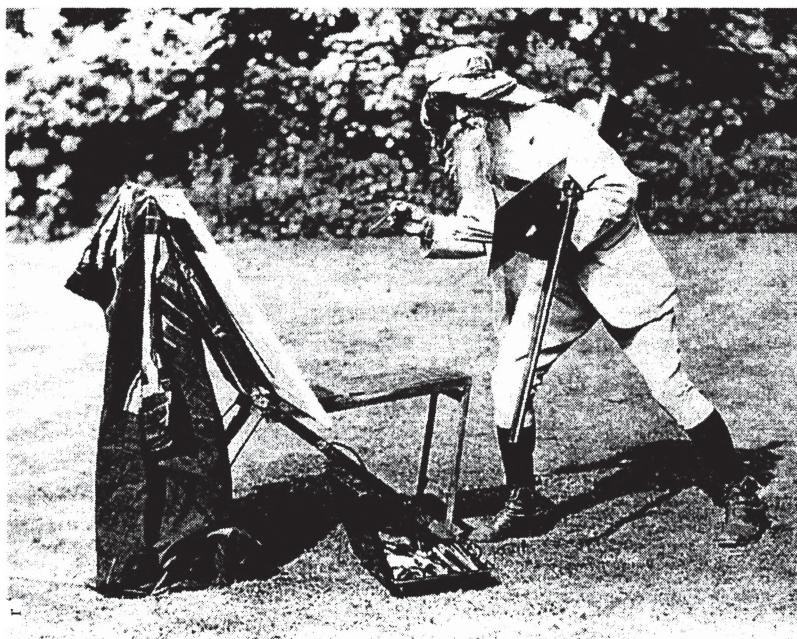
<http://orientaliste.free.fr/biographies/artistes2.html>

Maria Isabel Donas Botto



The Scapegoat (1854-55)

338



Fotografia de Holman Hunt usando a roupa que vestia na Terra Santa, c 1895.

Autor desconhecido (17,5 x 22,5)



339

A Street Scene in Cairo: The Lantern Maker's Courtship (1854-61)

340



The Shadow of Death (1870-73)



The Finding of the Saviour in the Temple (1854-55)