

IMAGENS DO OUTRO QUE MORA EM MIM: NARRATIVAS VISUAIS NO ANCORAMENTO DAS DIFERENÇAS

Ana Valéria de Figueiredo-da-Costa¹
Universidade Estácio de Sá; PUC-Rio; SEEDUC/RJ

RESUMO:

Nos dias atuais, muito se tem discutido sobre a diversidade cultural e suas consequências no compartilhamento e convivência com as diferenças. Em contrapartida, as tentativas de apagamento cultural são historicamente registradas, às vezes com proposições radicais de aniquilamento real dessa diversidade por diversos meios. Tomando por base essas assertivas, o presente ensaio propõe reflexões sobre as diferenças e a figura do *outro*, representada em imagens na História da Arte europeia. A partir de um questionamento do que trata essa história, usualmente tida como o único discurso possível, o estudo analisa como as imagens produzidas por Ingres, Gauguin e Monet antecipam e supõem discursos e discussões acerca da diferença, trazidas em suas obras pelo texto pictórico. As críticas apresentadas não pretendem ser as únicas possíveis, o que iria contrariamente à proposta, qual seja, a de complexificar as relações e os discursos entre mim e o outro, pensando em como esse outro é o “estranho”. O referencial teórico da análise se pauta nos trabalhos de Skliar (2003), Larossa (2002), Bauman (1998), Aumont (2000), entre outros que, com suas ideias, compuseram a trama do trabalho aqui apresentado.

IMAGENS DO OUTRO QUE MORA EM MIM: NARRATIVAS VISUAIS NO ANCORAMENTO DAS DIFERENÇAS

Ana Valéria de Figueiredo-da-Costa
Universidade Estácio de Sá; PUC-Rio; SEEDUC/RJ
anavaleria_figueiredo@yahoo.com.br

¹ Pesquisadora do Grpesq Estudos Culturais em Educação e Arte (UFRRJ) e do Diretório de Pesquisa Jovens em Rede (PUC-Rio).

Chegamos ao início do novo milênio com muitas dúvidas, incertezas e questionamentos. Dentre estes, o mais premente talvez seja como lidar com as diferenças e com o outro, cuja figura esteve sempre presente nas diferentes sociedades. Skliar (2003: 38) registra essa posição quando chama-nos a atenção para que o

mapa da mesmidade parece ter-se esvaído aos poucos com os mapas traçados durante séculos sobre os outros. Porque esse mapa indica-nos sempre a direção do mesmo de nós mesmos, e a mesmidade era assim e em si um significado completo, absoluto, ordenado, coerente.

Dentro dessa ideia, as configurações e imagens do outro vêm tomando várias formas e sendo representadas de diversas maneiras. Nesse sentido, a arte, em sua linguagem pictórica, é também composta de mapas imagéticos que têm sido cartografados ao longo dos tempos como representações da imagem do outro.

Ao longo da história, as diferentes correntes da História da Arte² vêm utilizando a imagem em tentativas de (re)construção das figuras do outro, seja para perpetuar-lhe/ desconstruir-lhe a imagem ou para tantos e inúmeros usos.

Assim, a intenção deste breve estudo é discutir as construções da diferença através das imagens da pintura ocidental, dentro do que comumente denominamos “História da Arte”. Na primeira parte do trabalho, abordaremos a discussão da diferença tendo como referencial as análises de Bauman (1998, 2004), Larrosa (2002)³, Skliar (2002, 2003), Burke (2004), entre outros, o que será o pano de fundo para introduzirmos o debate sobre os usos da arte e a maneira como vêm sendo retratados os vários outros com os quais convivemos e que, muitas vezes, não reconhecemos como nós mesmos.

É que Narciso acha feio tudo aquilo que não é espelho...⁴

² Ao utilizar o termo de uso corrente História da Arte, já estamos, de certa forma, excluindo a presença da arte do outro, posto que é do senso comum ao empregar este termo, referir-se à história da pintura ocidental, principalmente às correntes artísticas europeias. Histórias das Artes, talvez fosse uma tentativa de apaziguamento e abrangência dessa manifestação sumamente humana, independentemente da cultura na qual se manifesta. Usaremos doravante a expressão “História da Arte” entre aspas para ressaltar esse aspecto.

³ Bauman e Larrosa não são citados literalmente, porém são autores que contribuíram para a reflexão das questões propostas no ensaio ora apresentado.

⁴ Trecho da canção de Caetano Veloso, *Sampa*.

Imagem é comunicação. Desde a Pré-história, pelas marcas deixadas nas paredes, a imagem é objeto de fascínio, de identidade, de mensagem. Na atualidade, em tempos ditos *pós-modernos*, mesmo virtual, criada num espaço-tempo de concretude imaterial, a imagem é tradução de histórias, desejos e sedimentação de símbolos e ícones, modos de ver e de viver.

Dessa imaterialidade concreta pode-se trazer à lembrança a história da imagem e como esta vem sendo construída e reconstruída, moldada pelas épocas. Narciso perde-se na própria imagem, mergulhando em busca de si mesmo. A Medusa, destruída por seu próprio reflexo mostrado no escudo do herói. A madrasta de Branca de Neve, convocando os poderes de sua figura refletida no espelho, para fortalecer-se e tornar-se a única vencedora. Alice, perdida no meio de tantos espelhos, que mostram, a não ser sua figura repetidamente no meio de tantas *alices*, o devir dela própria, indicando a multiplicidade de caminhos a escolher. O duplo, que em tantas lendas significa a morte de quem o vê, comprometido com a mais convicta certeza de que o fim é inevitável...

Uma imagem nunca é inocente retrato desprovido de significação. É documento socioistórico de uma época, de um lugar, de um grupo social. É formadora de identidades que se constroem no cotidiano. Partindo desse pressuposto, investigar imagens é construir um discurso visual de um determinado tempo-espaço, com uma história preche de significações explícitas, tanto quanto simbólicas.

Sob essa perspectiva, Aumont (1993:78) sugere que “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos”. Portanto, pode-se conceber uma imagem como instrumento mediador entre o espectador, aquele que olha, e a realidade, daquele que a vive enquanto frui.

Complementando essa idéia, é interessante trazer o que diz Burnet (1995, em Feldman-Bianco, 2001: 12):

As imagens visuais parecem conter não somente mensagens, mas também os mapas necessários para compreender essas mensagens. No momento em que se realiza um tipo particular de investimento na imagem, o contexto da comunicação adquire um significado cada vez maior. O resultado é um tipo diferente de imagem, que depende da especificidade cultural e da história local.

A metáfora do mapa torna-se relevante a partir do momento que a cartografia é, de fato, uma especialidade que necessita de uma referência concreta e material, mesmo que esta seja representada virtualmente.

Assim, podemos tomar as pinturas e retratos como mapas que determinam territorialidades sociais, ou seja, estabelecem maneiras de ver e viver de acordo com a imagem que ali representam. Também são cartas que permitem ver o outro e confrontá-lo a nós, atribuindo-lhe semelhanças e, sobretudo, diferenças.

Numa tentativa de ancoramento dessa imagem, Skliar (2003: 112) nos fala das mitologias que são criadas em torno da “colonização do outro⁵” (id., *ibid.*). Ele define como os mitos mais conhecidos:

- O mito primitivista, que cristaliza o outro positivamente, tal qual “o nobre selvagem, o selvagem domesticado, o selvagem serviçal, o bom selvagem cristão; e ainda em uma versão negativa, “o selvagem canibal, arcaico”, terrível;
- O mito do orientalismo, onde o Oriente é coberto da mística exótica e, às vezes, erótica, tecendo uma aura de mistério e promessas desse outro oriental;
- O mito da periferia, supondo um centro irradiador de cultura, a única supostamente válida e “correta” para ser seguida em seus cânones e em sua hierarquia dos valores;
- O mito da boa diversidade ou diversidade aceitável, que atribui limites e valorações sobre o que é válido ou não sobre as manifestações culturais do outro – sua língua, seus ritos, suas comunidades, história, folclore, dentre outros aspectos relacionados ao seu *modus vivendi*.

Na visão de Skliar, são esses mitos que vêm forjando imagens do outro colonizado com as quais convivemos e através das quais aprendemos a conhecê-lo. Peter Burke, em seu livro “Testemunha Ocular: história e imagem” (2004), cita a tese do orientalismo, um termo neutro antes dos últimos 20 anos do século XX, e empregado para classificar os estudos ocidentais especializados em aspectos do Oriente Médio, Próximo e Extremo Oriente.

Segundo Burke, este conceito toma outra dimensão a partir do crítico literário Edward Said que descreve o orientalismo como “a instituição homogênea para tratar do

⁵ Segundo o autor, colonizar o outro “supõe a idéia de que, efetivamente, alguns territórios e alguns povos *querem ou precisam* ser colonizados” (Skliar, 2003: 111) (grifos do autor).

Oriente” (1978 em Burke, 2004:160), ideia esta desenvolvida no Ocidente a partir do final do século XVIII. Said, segundo nos traz Burke, forja uma série de critérios de análise de textos literários que são utilizados também para a análise de quadros (pinturas) que encerram a idéia do outro oriental repleta de estereótipos que “focalizam o sexo, a preguiça, ‘a luxúria oriental’, harém, banhos, odaliscas [...] oferecendo ao espectador do Ocidente a sensação de penetrar num harém⁶ e assim visualizar os segredos mais íntimos de uma cultura estranha” (id., ibid.: 160).

Burke (2004: 164) relativiza o orientalismo com a proposição de um ocidentalismo sugerido em objetos artísticos do Japão que mostram um outro estereotipado pelo Oriente:

Uma garrafa japonesa do século XVI, tal qual um grupo de telas pintadas [...] mostra os portugueses com seus calções estufados como balões, sugerindo que as roupas dos europeus – da mesma forma que seus grandes narizes - eram vistas como particularmente exóticas. Imagens africanas dos portugueses fizeram algo semelhante.

Para exemplificarmos a mitologia proposta por Skliar, escolhemos algumas imagens que podem suscitar analogias com o que nos diz o autor. São quadros relativamente conhecidos, posto que seus autores tiveram e têm uma produção bastante reconhecida na “História da Arte”.

Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é...⁷

A leitura da imagem nos propõe a construção de narrativas visuais pelas quais vamos tecendo sentidos e “decifrando” os símbolos ali contidos. Nessa tentativa, criamos caminhos para um possível entendimento ou estranhamento, articulando conteúdos internos e externos.

Nesse sentido, a produção da obra de arte também leva os artistas a urdir configurações nas quais o simbolismo e visão de mundo se combinam e têm um resultado final, no caso do que estamos tratando, a pintura. Assim, idéias e crenças são absorvidas e transportadas para a tela, revelando visões e concepções de mundo.

⁶ Talvez Burke não lance mão da expressão “penetrar num harém” com conotações sexuais, mas poderíamos supor, numa análise que leve em conta o contexto, que a expressão pode nos remeter a este sentido, tendo em vista a violação sofrida pelo outro em sua cultura em seus aspectos peculiares, íntimos e inerentes a ela.

⁷ Frase de Caetano Veloso

Na obra “Banho Turco” (1862-1863), Ingres⁸ retrata o que sugere o título do quadro, uma sala de banhos, com corpos femininos nus, em poses lânguidas e relaxadas. A composição e o ritmo das figuras parecem formar um arabesco caracteristicamente oriental, sugerindo um harém. As amas cuidam das supostas princesas, penteando-lhes os cabelos; o ambiente parece festivo, pois há música sendo tocada pelas mulheres.



**Figura 1 – O Banho Turco
Ingres, 1862⁹**

Metaforicamente, seguindo a tese do mito do orientalismo de Skliar, parece que o pintor nos convida a partilhar dos segredos de um ambiente onde só os iniciados têm acesso; um ambiente que retrata a cultura e hábitos do outro, visto aos olhos do pintor francês como um lugar de mistério, mas eivado de estereótipos e imagens forjadas pelos olhos de outrem:

[...] Ingres recorreu às cartas de Istambul do século 18 escritas pela senhora Mary Wortley Montagu. Ingres trancreveu algumas das cartas, incluindo um trecho em que Mary descreve uma visita a um banho turco,

⁸ Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), pintor de origem francesa que, segundo os cânones da “História da Arte”, é considerado como neoclássico.

⁹ Imagem disponível em <http://www.portaldarte.com.br/neoclassicismo.htm>. Acesso 15 jul 2010.

como preparação para a pintura *Banho Turco* (BURKE, 2004: 161 – grifos do autor).

A moldura circular que encerra a pintura é também sugestiva, supondo que se admira clandestina e sorrateiramente este segredo por um buraco que pode ser o da fechadura. Será que o pintor também não estaria atrás da porta tentando um reconhecimento dessa cultura que não é a sua? Que fascínio desperta esse outro escondido nas tramas da imaginação do autor da obra e do espectador? Se nos pautarmos pela análise de Skliar (2003), são estas as espacialidades com as quais nos deparamos em relação ao outro, mas que, nem sempre, reconhecemos.

Gauguin¹⁰, que declarava ter suas referências artísticas na obra de Ingres, acreditava que “no selvagem assim enobrecido, podia encontrar-se o Homem melhor, porque vivia em harmonia com a natureza” (WALTHER, 1993: 7). Dos “sonhos do paraíso longínquo” partilhavam seus contemporâneos, sendo o artista, pela visibilidade de sua obra, portador desse devir.

Deixa a vida burguesa na cidade grande e parte para o Taiti na corrida por seu sonho. Envia suas telas de lá para a França para as exposições e salões de arte dos quais participava. Se o amor de Gauguin pelos trópicos era uma fuga à civilização, o era também a busca pela felicidade da infância que passara na América Latina junto com seus pais (WALTHER, 1993: 15).

O que espanta é também o que deleita. Por esse caminho Gauguin tenta, através das imagens que retrata, buscar a pureza do “nobre selvagem” tal como descrita por Skliar na mitologia primitivista e da boa diversidade, onde a ancoragem e o reconhecimento da espacialidade do outro se reconhece na sua aclimação aos costumes “civilizados”, numa tentativa de controlar sua maneira de ser e estar no mundo.



¹⁰ Paul Gauguin (1848-1903), pintor de origem francesa que, segundo considerado como impressionista.

Assim é que a natureza se faz sempre exuberante e presente nas obras de Gauguin, acompanhada de nativos e seus trajes típicos ressaltados pelas cores vibrantes e pela luz abundante. Podemos perceber essas características no quadro “la Orana Maria” (1891), inscrição latina na parte inferior que diz “Eu te saúdo, Maria”. Gauguin retrata a

**Figura 2 – la Orana Maria
Gauguin, [s.d.]¹¹**

figura da Virgem Maria e do Menino Jesus com feições polinésias, trazendo-as ao nosso conhecimento pela auréola em suas cabeças. Há também um anjo entre os arbustos, o que nos confirma a idéia de um tema bíblico.

Supomos que não seja à toa que o pintor ancora sua representação do outro através de um tema santificado, posto que necessitava do reconhecimento de sua escolha pelos seus que ficaram em Paris¹². Dessa maneira, santificando a presença do outro, quem poderá acusá-los – Gauguin e o “selvagem” - de serem maus e perversos? “Eu te saúdo, Maria” é também a expressão “Eu te desculpo, Gauguin” e entendemos que você é o arauto que apazigua as diferenças e nos mostra o “bom selvagem”.

A esse respeito Skliar (2003: 116) nos diz que nesse processo é preciso

Mitologizar o outro. Fixá-lo em um ponto estático de um espaço preestabelecido. [...] Traduzi-lo sempre para a nossa língua, nossa gramática. Despojá-lo de sua língua. [...] E designá-lo, inventá-lo, fixá-lo, para apagá-lo (massacrá-lo) e para fazê-lo reaparecer cada vez, em cada lugar que (nos) seja necessário.

O mito da periferia, aliado ao do orientalismo, apresentado por Skliar é também perceptível em algumas obras. Nessa idéia, etnocêntrica por excelência, a cultura em seus aspectos gerais emana de um único centro que valida as experiências, dentre estas, a fruição estética. É este centro que dita os cânones do “certo” e do “errado”,

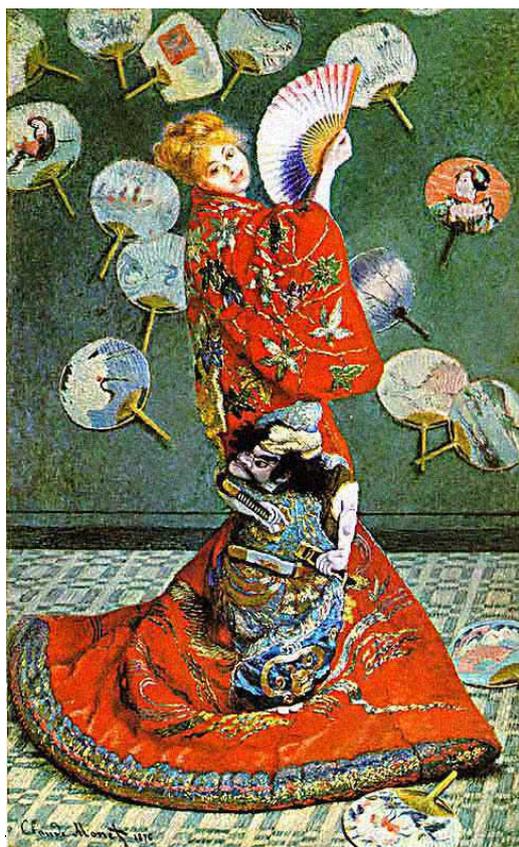
¹¹ Imagem disponível em http://www.reproductionfineart.com/view_product.php?product=MagG10. Acesso 15 jul 2010.

¹² Gauguin larga a família, mulher e cinco filhos em Paris e parte para o Taiti em busca de seu ideal de pureza; tenta o suicídio em 1899; morre aos 54 anos em Atuana, nas Ilhas Marquesas.

hierarquizando os valores. Para a discussão desse mito, destacamos a obra “La Japonaise” (1875) de Claude Monet¹³.

Segundo Walther (1993: 18), “a arte oriental não escapara à admiração geral reinante por tudo quanto era exótico e, especialmente, vestuário e acessórios japoneses conheceram nesta altura um incremento nunca visto: tinha nascido uma moda. [...] denominada japonismo”¹⁴.

Como um artista de seu tempo, interessado e suscetível à tendências, Monet pinta, tendo como modelo Camille Monet, uma “japonesa” em trajes típicos, assemelhando-se a uma gueixa. A mulher ocupa o centro do quadro, abanando-se com um leque, vestida com um quimono vermelho decorado com flores e a figura de um samurai empunhando uma espada. Na parede ao fundo, outros leques com motivos orientais decoram-na, sendo que dois encontram-se estudadamente “jogados” no chão aos pés da moça.



A modelo nos encara com um ligeiro sorriso, parecendo querer dizer “vejam como fico exótica”, oferecendo-nos com seu olhar um mundo de possibilidades. A maquiagem e seu penteado são também à moda japonesa, com a face coberta de pó branco e os cabelos presos no alto da cabeça. Por que Monet, em sua época ainda fiel ao figurativismo, se vale de uma modelo ocidental e não, de fato japonesa? Por que os leques, completando a decoração como troféus em exposição? São algumas das questões que podem nos suscitar a contemplação do quadro.

Admirando com mais detalhamento a pintura, podemos perceber que o braço do

¹³ Claude Monet (1840-1926), pintor de origem francesa que, segundo os cânones da “História da Arte”, é considerado como impressionista. Anos mais tarde ficou provado que o desfocamento das pinturas de Monet tinha uma forte razão: o alto grau de miopia do artista, o que o impedia de ver as formas ao longe com nitidez.

¹⁴ Há citações ao “japonismo” na obra de vários artistas dessa época: Van Gogh, Matisse, entre outros que conviveram em Paris, meca das artes no século XVII-XIX, centro irradiador de modas e tendências culturais.

samurai empunha a espada, segurando-a para baixo, contrapondo-se linearmente com o braço da moça, que segura um leque voltado para cima.

**Figura 3 – La Japonaise
Jean-Claude Monet¹⁵**

Num primeiro olhar, a força da lâmina e a leveza do leque assemelham-se às contradições que podem daí emergir: as culturas, ao invés de chocarem-se, aos olhos do artista, buscam um suposto equilíbrio.

Contudo, há um leque à frente da moça que retrata uma japonesa tipicamente maquiada e vestida, aprisionada à parede, estrategicamente pendurada como souvenir, olhando a mulher que mostra-se à semelhança: “o outro é, em síntese, aquele espaço que não somos, que não desejamos ser, que nunca fomos e nunca seremos[...]” (SKLIAR, 2003: 117), lembrando-nos que as espacialidades podem ser aprisionantes e tornando esse outro um simples retrato na parede, mera lembrança esmaecida que ecoa no aqui e agora.

Estabelecendo ligações com o mito da irradiação cultural do qual nos fala Skliar, podemos nos arriscar a dizer que Monet emprega um modelo ocidental para representar a cultura japonesa como uma forma de legitimá-la aos olhos parisienses de então, abrindo as portas para o reconhecimento de que aquela cultura é permitida no seu território, mas puxada por mãos conhecidas que inicialmente cartografam e demarcam espaços para que esta se “reconheça”.

A esse respeito Skliar (2003: 148) pontua a construção dessa diferença:

O outro já não é um dado, senão uma perturbação da mesmidade, um *rostro* que nos sacode eticamente. A irrupção do outro é o que possibilita sua volta; [...] . Não volta para ser incluído nem para nos contar suas histórias *alternativas* de exclusão. Irrompe simplesmente e, nessa irrupção acontece o plural, o múltiplo, a disseminação, a perda de fronteiras, a desorientação temporal, o desvanecimento da própria identidade”(grifos do autor).

Pela janela do quarto, pela janela do carro, pela tela, pela janela (Quem é ela? Quem é ela?), eu vejo tudo enquadrado, remoto controle...¹⁶

¹⁵ Imagem disponível em http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.monet-on-canvas.com/images/la_japonaise_monet_16.jpg&imgrefurl. Acesso 15 jul 2010.

Como nos sugere a canção, enquadrámos o outro para (re)conhecê-lo e fazê-lo próximo a nossa semelhança. Nesse sentido, as imagens, como assinalamos ao longo deste estudo, mostram-se como mapas que estabelecem e demarcam territórios. As telas são como mostradores que veiculam constantemente nós mesmos para que sejamos feitos, desfeitos e refeitos.

A arte, como documento socioistórico é instrumento dessa construção perene, catalisando os devires, tendências e idéias que circulam no consciente e inconsciente coletivo das épocas e espaços.

Dessa forma, estudar o documento artístico em suas várias linguagens (pintura, música, teatro, literatura etc) é buscar testemunhos e cartas de navegação em múltiplos espaços e tempos que podem ser atualizados por nós, posta nossa ancestralidade e desejos de (não) conhecer esse outro que, de nós, é simétrico.

Referências

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CIVITTA, Victor. **Gênios da Pintura**. Neoclássicos, Românticos e Realistas. São Paulo: Abril AS Cultural, 1984. vol. I.

FELDMAN-BIANCO, B. e MOREIRA LEITE, M. (orgs). **Desafios da imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas Ciências Sociais. Campinas, SP: Papirus, 2001.

HEINRICH, Cristoph. **Monet**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2000.

LARROSA, Jorge. Para qué nos sirven los extranjeros? **Educación & Sociedad**. Dossiê Diferenças, ano XXIII, n.79, agosto/2002. p. 67-84.

SKLIAR, Carlos. Alteridade y Pedagogias. O ...Y si el otro no estuviera ahí? **Educación & Sociedad**. Dossiê Diferenças, ano XXIII, n.79, agosto/2002. p. 85-123.

_____. **Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 97-150.

WALTHER, Ingo F. **Gauguin**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993.

¹⁶ Refrão da canção “Esquadros”, de Adriana Calcanhoto.

