

Os outros do mesmo

FRANCIELLY ROCHA DOSSIN

Victor Ieronim Stoichita é um historiador e crítico de arte nascido na capital romena, Bucareste, em 1949. Realizou seus estudos entre Bucareste, Roma e Paris e é, desde 1991, Professor Catedrático de História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade de Freiburg, na Suíça. Propondo uma abertura da história da arte em direção a uma antropologia histórica das imagens, tem se dedicado principalmente à arte italiana e à espanhola. Suas obras têm se tornado referência importante na história da representação no Ocidente, sendo publicadas em várias línguas, porém apenas uma em português até o momento. Nessa, “O efeito pigmaleão” (publicado em 2005 pela editora portuguesa KKYM dentro da coleção Ymago)¹, o autor estabelece um trajeto de Ovídio a Hitchcock para percorrer uma história de relações entre modelo e cópia, permeada por desejos.

L'image de l'Autre (A imagem do Outro) surgiu acompanhando o ciclo de cinco conferências realizadas nos dias 18 e 25 de setembro; 2, 9, e 16 de outubro de 2014 no Auditório do Museu do Louvre em Paris, dentro da proposta chamada “*La Chaire du Louvre*”² (mesmo programa em que no ano anterior Georges Didi-Huberman tratou de seu “*l'Album de l'art à l'époque du Musée Imaginaire*”). Essas conferências foram antecedidas por seminários sobre o imaginário da alteridade que Stoichita lecionou na Universidade de Freiburg e na Universidade da Suíça Italiana em Lugano. A obra dedica-se a demonstrar como a figura do Outro apareceu no imaginário ocidental do período moderno, e como o “acesso da dessemelhança à visibilidade” conjugou-se com o desenvolvimento e solidificação do cânone estético ocidental. A obra segue, portanto, a explosão pelo interesse em questões sobre alteridade e sobre diferença. Essas questões, há muito emergentes, foram outrora um tanto relegadas pela História da Arte, enquanto sua relevância crescia em outras disciplinas das humanidades,

principalmente devido aos esforços de intelectuais ligados aos Estudos Culturais e às teorias Pós-Coloniais. Assim, uma obra dedicada ao tema, de um historiador da arte notável, como Victor Stoichita, torna-se algo bastante oportuno.

O livro é dividido em cinco partes que correspondem às cinco conferências. Além da introdução cada capítulo é dedicado a um “Outro”, como citado no subtítulo: 1. *Noir et Blanc* (Preto e Branco); 2. *L'invention du juif* (A Invenção do Judeu); 3. *Le Grand Turc* (O Grande Turco); IV. *Bohémiens, Gitans, Tsiganes* (Boêmios, Gitanos e Ciganos).

A obra não é prolixa, Stoichita expõe com clareza o que se propõe. Na introdução já identificamos postulados norteadores da obra através, como: “A diferença existe, a alteridade se constrói”, ou “O Outro não existe na ausência do Mesmo, e esses termos são evidentemente reversíveis” (tradução livre, p. 17). O próprio termo alteridade já rejeita essencialismos e pressupõe sociabilidade e interdependência nas relações de construção daquilo que se entende pelo Outro. Trata-se dos discursos em torno da diferença como construções históricas e sociais cujos maiores agenciamentos se dão no âmbito dos modos de visibilidades. Não é sem motivo que uma das primeiras referências de Victor Stoichita é justamente Emmanuel Levinas que tanto pensou a *Altérité*; postulando a primazia da ética sob a antologia e a emergência de se pensar novas direções. Além disso, lituano de origem judaica vivendo na França, Levinas, assim como Stoichita é experiente na vivência de ser o Outro.

O primeiro capítulo é uma introdução às questões do Outro e do Mesmo e à forma como essas relações são esquadrinhadas e reforçadas através da visualidade. Seu objeto é, portanto, o olhar sob o Outro e nisso algumas dificuldades se impõe. Segundo o autor, uma delas é que o Outro não se põe de bom grado ao olhar do Mesmo. A lacuna causada por essa evasão é preenchida na maioria das vezes pela invenção deliberada. Outra dificuldade é que a imagem do Outro nunca se constituiu como tema central da arte ocidental. Ou seja, a representação do Outro se construiu às margens, como representações periféricas.

O período escolhido, 1453 a 1789, constitui-se no que é estabelecido como Idade Moderna (ou seja, da Queda de Constantinopla à Revolução Francesa), momento de construção dos cânones e de intensificação do contato com o Outro. Nesse momento a Europa lida internamente com o Outro: mouros são expulsos e judeus perseguidos da Espanha e de Portugal, o tráfico português com África no século XV começa a trazer

os primeiros africanos para a Europa. Já as personagens selecionadas pelo autor são as dos judeus, negros, muçulmanos e ciganos. Escolha que ele justifica por as entender como parte de um “*étranger intérieur*” (estrangeiro interno) que, segundo ele, teria sido mais importante que o “*différent extérieur*” (diferente exterior) para a construção da “Iconografia da Diferença”.

A partir do capítulo *Preto e Branco* a reflexão deixa um pouco o campo teórico e adentra narrativas da História da Arte. Sua primeira fonte é *Jardim das Delícias* de Hieronimus Bosch. Apesar de ser uma obra que sempre apresentou muitas dificuldades para os historiadores, para ele é uma “obra incontornável para os estudos consagrados ao imaginário ocidental da alteridade” (tradução livre, p. 44). Doravante, ocorre uma “irrupção do nu negro” na pintura da Idade Moderna. Os relatos de viagem, sempre muito detalhados em relação às aparências físicas e à nudez, intensificam-se com as viagens. Essa representação passa, então, a ser cada vez mais comum a ponto de interferir na representação de Baltasar, dos Reis Magos. Ainda assim, “em Os Jardins das Delícias, os negros (como, aliás, os brancos) são principalmente seres anônimos, de meros corpos nus a povoar um universo da diversidade e da multiplicidade” (tradução livre, p. 47).

Não obstante, a longa tradição de representação imagética ocidental liga a cor negra do corpo à danação original de Caim. Em “*O Juízo Final*” tela a óleo de Peter Paul Rubens (1617), há uma figura de uma pessoa negra que a partir de uma *pars pro toto* passa a ser suficiente para sugerir a multiplicidade de povos e tribos presentes no juízo final como descrito na Bíblia. Observa-se, então, a ambiguidade com que o corpo negro foi representado na tradição pictórica, portador da marca do pecado, mas incluído entre os ressuscitados após julgamento divino. Para Stoichita é a Vênus Negra, parte de uma iconografia da renascença tardia, um dos primeiros momentos de inclusão da beleza negra num repertório estético e erótico. Ao longo da obra o autor cruza representações literárias às plásticas como o caso de *Les Éthiopiennes* (*História Etíope*) de Heliodoro, uma fábula que coloca em cena o despertar para a dialética de poder que compara aparência e essência, estabelecendo sempre um equilíbrio precário.

A Invenção do Judeu inicia com a arte cristã, “[onde] o judeu só se revela como tal a partir do momento onde ele resiste à mensagem cristã” (tradução livre, p.87). Logo o judeu irá se transformar na imagem do Outro enquanto indivíduo que nega a vinda do Messias. Como os judeus não têm característica

física que os distingua (características aparentes como a cor da pele ou estatura), outras formas são criadas para marcar visivelmente a diferença. Vestimentas ou acessórios específicos passam a ser impostos pela igreja e pelo poder secular, mas também pelo poder rabínico. Já em 1215, por exemplo, o *Concílio de Latrão* obrigou os judeus a usarem algo que os identificasse, como um sinal distintivo, adotou-se um emblema amarelo. Muitos outros Concílios irão se seguir e a cor amarela (e suas variações) será recorrente. Consequentemente, Judas passa a ser representado frequentemente com a cor amarela. Outras “características” judaicas passam a ser “emprestadas” para a representação de Judas, tais como o nariz aquilino e os cabelos ruivos. Judas se torna o judeu incontornável. Num roteiro que perpassa Giotto e Rembrandt, Stoichita demonstra o processo de diabolização do judeu.

Apesar de haver algumas imagens anteriores, como a de Átila, rei dos Hunos, a representação dos muçulmanos inicia-se com a entrada de *O Grande Turco* na iconosfera dos homens célebres. Mehmed II, o conquistador, sultão do Império Otomano inaugura uma série de retratos que evidência as tensões e diálogos entre paradigmas culturais. De um lado a curiosidade do Ocidente por imagens d’O Grande Turco, de outro, a prudência e controle otomano em relação ao poder das imagens. Desse embate surgem interessantes estratégias de visualização que “[...] combinam imaginário de celebração e imaginário de proteção” (tradução livre, p. 134). A cautela otomana em se deixar representar acaba por dar maior vazão a invenção com que os artistas terão de recorrer para suprir o desejo ocidental por imagens dos grandes líderes muçulmanos. Stoichita narra então, de Dürer a Ticiano, as estratégias pictóricas para se representar, por exemplo, a cor da pele; ou o turbante (que se torna um elemento chave nessas imagens); até que nos deparamos novamente com a diabolização do Outro. Afinal, “como sabemos, o Diabo é o Outro por antonomásia.” (tradução livre, p. 144).

Chega-se ao último capítulo com uma das figuras mais enigmáticas: a figura dos ciganos. Pouco se sabe de suas origens ou sobre o momento ou motivo em que tomaram a vida nômade. A confusão expressa-se já na denominação: outrora chamados de egípcios ou boêmios (e até mesmo judeus), há uma profusão de termos como rom (ou roma, plural), gitanos, ciganos, sintis, manouches ou calés, para ficar nos mais conhecidos. São termos quase sempre relacionados a regiões onde alguns grupos habitam ou de pretensas origens (como Egípcios que vem da crença que se tinha de que esses povos teriam se originado nesse país africano, daí surge o termo em

inglês *gypsy*). A dificuldade em defini-los não será menor em termos visuais. A confusão faz mesmo artistas utilizarem elementos de outras diferentes alteridades para representá-los.

Segundo Stoichita, a figura da “maternidade errante” acaba por encontrar eco na iconosfera cristã do êxodo com a Fuga para o Egito, mas *tão logo os povos ciganos serão relacionados à danação oriunda da recusa dos egípcios em abrigar a Santa Família. A partir daí* Stoichita narra uma história que parte de tentativas de encontros, com Caravaggio, e chega aos desencontros, com Georges de La Tour. E conclui:

Ao fim dessa jornada, um olhar retrospectivo se faz necessário. Nossa incursão no imaginário da alteridade confirma, para além de anátemas e utopias, duas conclusões importantes. A primeira é o fato de a iconosfera da alteridade ser o pico visível onde desempenha-se, num equilíbrio sempre renovado, negociação e borbulhamento contínuos.

O segundo resultado é de caráter mais pessoal, e refere-se a toda experiência de fim de viagem: no retornar a partir do Outro, irrevogavelmente, ninguém é mais exatamente o mesmo. (tradução livre, p. 175).

Stoichita propõe um itinerário bastante erudito pela História da Arte para pensar essas alteridades que aparecem quase sempre marginais. É realmente uma difícil empreitada, visto que a própria História da Arte surge desse período de definições. Percebe-se que o Ocidente tentou compreender o Outro através das referências que tinha disponível, no caso a Bíblia, onde o Outro acaba sendo sempre “demonizado”. O que pode nos levar a pensar na possibilidade de o período que chamamos de Idade Média ter tido igual importância no desenvolvimento da representação do Outro. Uma grande novidade em termo de alteridade na Idade Moderna Europeia é a figura do ameríndio que, no entanto, está excluída das reflexões da obra. São várias as interrogações onde a narrativa se sobrepõe à problematização, o que não diminui, é claro, o valor dessa importante contribuição para a historiografia da arte e da visualidade.

NOTAS

1. No *website*, do projeto editorial existe também a tradução do texto: *Como saborear um quadro* (ed. J. F. Figueira, trad. R. C. Botelho, in: *www.proymago.pt*, março, 2012, p.18) onde Stoichita demonstra, através de Ticiano, “[...] a capacidade da pintura de desencadear uma ‘transferência sensorial’ nomeadamente através de um processo de descentralização e de recentralização perceptivas”.

2. Os encontros são gravados e disponibilizados na website oficial. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/la-chaire-du-louvre>> . Último acesso em 20 de fev. 2015.

Referências

STOICHITA, Victor. *L'image de l'Autre: Noirs, Juifs, Musulmans et 'Gitans' dans l'art occidental des temps modernes 1453-1789*. Musée du Louvre, Paris: Editions Hazar, 2014, pp. 288.

Recebido em: 19/02/15

Aceito em: 18/01/16

FRANCIELLY ROCHA DOSSIN

frandossin@gmail.com

É graduada e mestre em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – e doutoranda em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC –, sob a orientação da pesquisadora Prof.^ª Dr.^ª Maria Bernardete Ramos Flores, onde vem desenvolvendo tese sobre estratégias antirracistas na produção artística da diáspora africana e onde também participa do projeto de pesquisa “Modernidade, Arte e Pensamento” do Laboratório de História e Arte - LABHARTE (projeto com apoio no CNPq). Atualmente realiza estágio de doutoramento na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais em Paris (École des hautes études en sciences sociales – EHESS) com apoio da CAPES (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE).