



Editora da Universidade do Sagrado Coração

B9596t Burke, Peter.

Testemunha ocular : história e imagem / Peter Burke ; tradução Vera Maria Xavier dos Santos ; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP : EDUSC, 2004.

270 p. : il. ; 22,7 cm – (Coleção História)

Inclui bibliografia.

Tradução de: Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence, c2001.

ISBN 85-7460-192-6

1. História mundial - Obras pictóricas. 2. História - Fontes - Obras pictóricas. 3. Historiografia - Fotografia. I. Título. II. Série.

CDD 909

ISBN 1-86189-092-3 (original)

Eyewitnessing by Peter Burke was first published
by Reaktion Books, London, UK, 2001

Copyright © Peter Burke 2001

Copyright © (tradução) EDUSC, 2004

Tradução realizada a partir da edição de 2001

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa
para o Brasil adquiridos pela

EDITORA DA UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

Rua Irmã Arminda, 10-50

CEP 17011-160 - Bauru - SP

Fone (14) 3235-7111 - Fax (14) 3235-7219

e-mail: edusc@edusc.com.br

NOTA DO EDITOR

Este livro foi objeto de grande publicidade na mídia brasileira em 2003 por causa de graves erros existentes na tradução brasileira. A EDUSC, ciente de suas responsabilidades, imediatamente suspendeu a comercialização, recolheu os exemplares já vendidos e indenizou os leitores.

Em seguida, o texto foi encaminhado ao historiador Daniel Aarão Reis Filho, que procedeu minuciosa revisão no texto publicado. Posteriormente, o texto já corrigido foi enviado ao autor, que juntamente com sua esposa, a Professora brasileira Maria Lúcia Pallares-Burke, conferiu o trabalho realizado.

Este é o livro que entregamos aos leitores brasileiros, acrescido de um prefácio elaborado pelo autor.

O Editor

Prof. Lucia - TORMA 2011

ESTEREÓTIPOS DO OUTRO

Cristãos estão certos e pagãos estão errados.

A CANÇÃO DE ROLANDO

O Oriente é o Oriente e o Ocidente é o Ocidente e ambos nunca se encontrarão.

RUDYARD KIPLING

Não faz muito tempo que historiadores culturais tornaram-se interessados pela idéia do “Outro”, com um O maiúsculo, ou talvez um A maiúsculo, uma vez que foram os teóricos franceses que deram início às discussões sobre *l'Autre*. Poderia ser mais esclarecedor pensar em pessoas diferentes de nós no plural em vez de transformá-las num Outro não diferenciado, mas, visto que o processo de homogeneização é tão comum, historiadores culturais necessitam estudá-lo. Esse novo interesse deles corre paralelo ao aumento do interesse pela identidade cultural e encontros culturais, apenas um exemplo entre tantos das preocupações atuais, tais como o debate sobre multiculturalismo, que instiga os estudiosos a levantar novas questões sobre o passado.

No caso de grupos confrontados com outras culturas, ocorrem duas reações opostas. Uma seria negar ou a ignorar a distância cultural, assimilar os outros a nós mesmos ou a nossos vizinhos pelo uso de analogia, seja esse artifício empregado consciente ou inconscientemente. O outro é visto como o reflexo do eu. Assim o guerreiro muçulmano Saladino era percebido por certos cruzados como um cavaleiro. O explorador Vasco da Gama, entrando num templo indiano pela primeira vez, interpretou uma escultura de Brahma,

Vishnu e Shiva como uma imagem da santíssima trindade (da mesma forma que os chineses, um século mais tarde, interpretariam imagens da Virgem Maria como representações da deusa budista Kuan Yin.) O missionário jesuíta São Francisco Xavier, defrontando-se com a cultura japonesa pela primeira vez em meados do século 16, descreveu o imperador (que possuía alto *status*, mas pouco poder) como um “papa” oriental. É através da analogia que o exótico se torna inteligível, domesticado.

A segunda reação comum é o reverso da primeira. É a construção consciente ou inconsciente da outra cultura como oposta à nossa própria. Nessa ótica, seres humanos como nós são vistos como “outros”. Assim, a *Canção de Rolando* descreveu o Islão como uma inversão diabólica do cristianismo, e apresenta uma imagem de muçulmanos adorando uma trindade infernal composta de Apolo, Muhammad e um certo “Termagant”. O historiador grego Heródoto apresentou uma imagem da antiga cultura egípcia como o inverso da grega, observando que no Egito as pessoas escreviam da direita para a esquerda, em vez de da esquerda para a direita, que os homens carregavam cargas na cabeça e não nos ombros, que as mulheres urinavam sentadas e não em pé, etc. Ele também descreveu os Persas e os Citas em alguns aspectos como a antítese dos gregos.

Nos últimos parágrafos o termo “imagem” foi usado no sentido de uma imagem mental, e a evidência veio através de textos. Para recuperar ou reconstruir essas imagens mentais, o testemunho de imagens visuais é obviamente indispensável, a despeito de todos os problemas de interpretação suscitados pelas pinturas. Enquanto os escritores podem esconder suas atitudes sob uma descrição impessoal, os artistas são forçados pelo meio em que trabalham a adotar uma posição clara, representando indivíduos de outras culturas como semelhantes ou diferentes deles próprios.

Dois exemplos notáveis do primeiro processo descrito acima, a assimilação do outro, provêm de gravuras holandesas do século 17. Num deles, um índio brasileiro foi equipado com um clássico arco e flechas. Dessa forma, os índios foram identificados com as bárbaros do Mundo Antigo, mais familiares ao artista e ao espectador do que os povos das Américas. Numa outra gravura, ilustrando um relato da embaixada da Companhia Holandesa Oriental da Índia na China, um lama tibetano foi representado como um padre católico, e seu colar de orações como um rosário (fig. 64). O texto que acompanha a ilustração vai além na direção da assimilação, a versão inglesa descreve o chapéu do lama como “bastante parecido com o de um cardeal, com abas largas”, ao passo que a versão francesa, visando a um público católico, também compara as largas man-



64. Gravura mostrando um embaixador tibetano com um “rosário”, de Jan Nieuhof, *L’Ambassade de la Compagnie Orientale des Provinces Unies vers l’Empereur de la Chine* (Embaixada da Companhia Oriental das Províncias Unidas junto ao Imperador da China) (Leiden: J. de Meurs, 1665).

gas do lama às de um frei franciscano, e o seu “rosário”, aos dos dominicanos e franciscanos. O chapéu representado na gravura, a propósito, difere do pontudo chapéu tradicional dos lamas, que um viajante italiano do início do século 18, numa outra tentativa de assimilar o desconhecido ao conhecido, comparou à mitra de um bispo. Ao contrário de outras imagens de culturas distantes aqui ilustradas (fig. 3, por exemplo), parece que a gravura foi feita com base no texto escrito e não em esboços provenientes de observações diretas.

Em outras palavras, quando ocorrem encontros entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. A palavra “estereótipo” (originalmente uma placa da qual uma imagem podia ser impressa), como a palavra clichê (originalmente o termo francês para a mesma placa), é um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros. O estereótipo pode ser mais ou menos tosco, mais ou me-

nos violento. Entretanto, necessariamente lhe faltam nuanças, uma vez que o mesmo modelo é aplicado a situações culturais que diferem consideravelmente umas das outras. Tem-se observado, por exemplo, que gravuras europeias de índios americanos eram muitas vezes composições que combinavam aspectos de índios de diferentes regiões para criar uma única imagem geral.

Ao analisar tais imagens, é difícil fazê-lo sem o conceito do “olhar” (*gaze*), um termo novo, tomado emprestado do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), para o que teria sido descrito anteriormente como “ponto de vista”. Seja quando pensamos sobre as intenções dos artistas ou sobre as maneiras pelas quais diferentes grupos de espectadores olhavam para os trabalhos desses artistas, é interessante refletir em termos do olhar ocidental, por exemplo, o olhar científico, o olhar colonial, o olhar do turista, ou o olhar masculino.¹ O olhar frequentemente expressa atitudes sobre as quais o espectador pode não estar consciente, sejam elas de medos, ódios ou desejos projetados no outro. O pleito por interpretações psicanalíticas de imagens, um enfoque a ser discutido em maiores detalhes no Capítulo 10, é fortemente apoiado nas imagens de alienígenas, no estrangeiro ou no próprio país.

Alguns desses estereótipos são positivos, como no caso do “nobre selvagem”, uma expressão usada em 1672 pelo poeta e dramaturgo inglês John Dryden. A imagem tornou-se um clássico que foi revivido no século 16 e desenvolveu-se junto com a imagem do seu oposto, a do canibal. Gravuras, incluindo as gravações em madeira na obra *História de uma viagem ao Brasil* (1578) do missionário francês protestante Jean de Léry, ilustraram esse conceito. A época áurea da idéia do nobre selvagem foi o século 18. Foi nessa época que a cultura de Taiti, por exemplo, era vista como remanescente dos anos dourados. Particularmente os habitantes da Patagônia e da Polinésia eram vistos por viajantes europeus sob o ponto de vista da tradição clássica como “exemplares modernos das austeras vidas virtuosas vividas nos tempos clássicos por povos como os espartanos e os citas”.²

1 BRYSON, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan, 1983; MASON, Peter. *Portrayal and Betrayal: The Colonial Gaze in Seventeenth-Century in Brazil. Culture and History VI*, p. 37-62, 1989; KERN, Stephen. *Eyes of Love: The Gaze in English and French Paintings and Novels, 1804-1900*. London: Reaktion Books, 1996; SCREECH, Timon. *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.

2 SMITH, Bernard. *European Vision and the South Pacific* (1960). 2nd ed. New Haven: Yale UP, 1985. p. 24-25, 37-38.

Infelizmente, a maioria dos estereótipos de outros – judeus vistos por não-judeus, muçulmanos por cristãos, negros por brancos, camponeses por pessoas da cidade, soldados por civis, mulheres por homens, etc. – era ou é hostil, desdenhosa, ou no mínimo condescendente. Um psicólogo provavelmente buscaria o medo subjacente ao ódio e também a projeção inconsciente de aspectos indesejáveis do eu no outro.

Talvez seja por essa razão que os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão da auto-imagem do espectador. Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que “nós” somos humanos ou civilizados, ao passo que “eles” são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são frequentemente comparados, não apenas em línguas europeias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são transformados no “Outro”. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros.

AS RAÇAS MONSTRUOSAS

O exemplo clássico e antigo desse processo é o do assim denominado “raças monstruosas”, que os antigos gregos imaginavam existir em lugares distantes como a Índia, Etiópia ou Catai.³ Essas raças incluíam pessoas com cabeça de cachorro (*Cinocephal*); sem cabeça (*Blemmiae*); com apenas uma perna (*Sciopods*); canibais (*Anthropophagi*); pigmeus; a raça marcial de mulheres de apenas um seio (Amazonas), etc. A *História Natural* do antigo escritor romano Plínio transmitiu esses estereótipos para a Idade Média e épocas posteriores. Por exemplo, a referência em Otelo a pessoas “cujas cabeças crescem abaixo dos ombros” é uma clara alusão aos *Blemmiae*.

As raças monstruosas podem ter sido inventadas para ilustrar teorias sobre a influência do clima, revelando a pressuposto de que pessoas que habitam lugares extremamente frios ou quentes não podem ser totalmente hu-

3 WITTKOWER, Rudolf. *Marvels of the East: A Study in the History of Monsters. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V*, p. 159-197, 1942; FRIEDMAN, John B. *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1981; HASSIG, Debra. *The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races*. In: *Image and Belief*. Edited by Colum Hourihane. Princeton, NJ: Index of Christian Art, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University in association with Princeton UP, 1999. p. 25-37.



65. "A ilha e o povo que foram descobertos pelo rei cristão de Portugal ou seus súditos". Gravura alemã em madeira mostrando canibais brasileiros, c.1505. Bayerische Staatsbibliothek, Munique.

manas.⁴ Contudo, pode ser esclarecedor tratar essas imagens não como simples invenções, mas como exemplos de percepção distorcida e estereotipada de sociedades remotas. Afinal, pigmeus ainda existem e certos povos comem carne humana em certas ocasiões. Na medida em que a Índia e a Etiópia se tornaram mais familiares aos europeus nos séculos 15 e 16 e nem *Blemmia*, Amazonas ou *Sciopods* puderam ser encontrados, os estereótipos foram relocalados no Novo Mundo. Por exemplo, a origem do nome do rio Amazonas está relacionada à crença de que as Amazonas habitavam aquela região. Povos de lugares remotos eram vistos de maneira monstruosa física e moralmente, como no caso dos canibais que se acreditava habitarem o Brasil, a África central e outros lugares.⁵

4 HASSIG, Debra. The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races. In: *Image and Belief*. Edited by Colum Hourihane. Princeton, NJ: Index of Christian Art, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University in association with Princeton UP, 1999.

5 ARENS, William. *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. New York: Oxford UP, 1979.

Para uma imagem vivida do canibalismo, que expressa e sem dúvida divulga o estereótipo, podemos considerar uma famosa gravação em madeira que circulava na Alemanha cerca de seis anos após a chegada dos portugueses ao Brasil no ano de 1500 (fig. 65). No centro da gravura vemos fragmentos de um corpo humano mutilado pendurado num galho de árvore, enquanto o selvagem na extrema esquerda devora um braço humano. O exemplo ajuda a esclarecer o processo de estereotipagem. A afirmação que ele faz não é exatamente falsa. Alguns dos índios brasileiros, os machos adultos da tribo tupinambá, por exemplo, cujos costumes foram descritos detalhadamente por alguns viajantes europeus no final do século 16, realmente comiam carne humana, notadamente a de seus inimigos em certos momentos ritualizados. No entanto, a gravura deixa passar a falsa impressão de que a carne humana era a comida cotidiana de todos os indígenas. Essa ideia ajudou a definir os habitantes de todo um continente como "canibais". Nesse sentido, houve uma contribuição para o que se tem denominado "mito do homem devorador de homem", para o processo no qual uma cultura (não necessariamente a ocidental) desumaniza a outra pela alegação de que seus membros devoram pessoas.

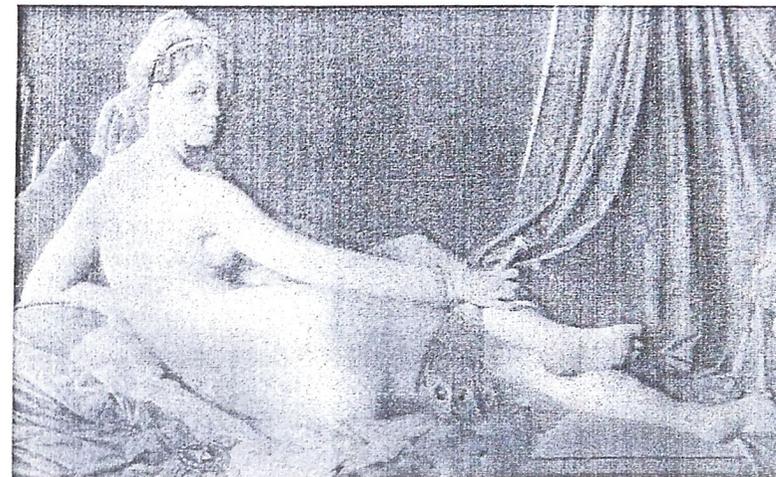
Atualmente, os leitores podem achar difícil levar a sério a ideia das raças monstruosas, reconhecer que nossos ancestrais acreditavam na sua existência ou pelo menos na possibilidade dessa existência em algum lugar. Tal ceticismo é um tanto paradoxal, consideradas as imagens correntes de alienígenas provindos do espaço, que talvez pudessem ser vistos como o deslocamento final do estereótipo de Plínio. Assim, continuamos a perceber grupos culturalmente distantes de nós em termos estereotipados. Um exemplo bastante claro é o do "terrorista", um termo que atualmente evoca uma imagem de violência extrema e irracional. Se esses "terroristas" – iranianos, palestinos, curdos, etc. – forem redefinidos como "guerrilheiros", eles recuperam seus rostos humanos e também causas compreensíveis, para não falar de ideais. Imagens de terroristas muçulmanos em especial tornaram-se comuns em filmes, principalmente na década de 1990, depois do declínio do "outro" comunista após a queda do muro de Berlim e a dissolução da União Soviética. "Terrorismo" está associado com termos pejorativos igualmente mal definidos tais como "fanatismo", "extremismo" e, mais recentemente, "fundamentalismo". Essas imagens hostis do Islã estão ligadas ao que é frequentemente descrito como mentalidade "oriental".

ORIENTALISMO

Nos últimos vinte anos do século 20, o conceito de “orientalismo”, antes um termo neutro empregado para descrever ocidentais especialistas nas culturas do Oriente Próximo, Médio e do Extremo Oriente, tornou-se pejorativo.⁶ A mudança de significado deve-se principalmente a um homem, o crítico literário Edward Said, e seu livro *Orientalismo*, originalmente publicado em 1978. Said descreveu seu tipo de Orientalismo como “a instituição homogênea para tratar do Oriente” que se desenvolveu no Ocidente a partir do final do século 18. Por outro lado, ele se referiu ao termo como um “discurso”, ou (citando o historiador britânico Victor Kiernan) como “a fantasia coletiva europeia do Oriente”, ou como “um estilo ocidental de dominar o Oriente” contra o qual o Ocidente definia a si próprio.⁷

Said trabalhou com textos e decidiu não discutir os estereótipos culturais do que ele chamou “o quadro do gênero oriental”, mas suas idéias podem ser – e têm sido – usadas para analisar as pinturas do Oriente Médio realizadas por Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Théodore Géricault (1791-1824), Jean-Léon Gérôme (1824-1904) e Delacroix, bem como por artistas ingleses, alemães, italianos e espanhóis.⁸ Não seria difícil reunir um *corpus* substancial de pinturas ocidentais do Oriente Médio que estão repletas de estereótipos e focalizam o sexo, a crueldade, a preguiça e a “luxúria oriental”, harém, banhos, odaliscas, escravos, etc. O quadro *A grande odalisca* (fig. 66), de Ingres, é bastante típico do gênero, oferecendo ao espectador do Ocidente a sensação de penetrar um harém e assim visualizar os segredos mais íntimos de uma cultura estranha.

Essas imagens visuais ilustram ou correm paralelas aos estereótipos literários ocidentais do Oriente, tais como as *Cartas Persas* (1721), de Montesquieu. Na verdade, sabemos que alguns artistas voltavam-se para a literatura a



66. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *A grande odalisca*, 1814, óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris.

fim de buscar um toque de “cor local”, da mesma forma que Ingres recorreu às cartas da Istambul do século 18 escritas pela senhora Mary Wortley Montagu. Ingres transcreveu algumas das cartas, incluindo um trecho em que Mary descreve sua visita a um banho turco, como preparação para a pintura *Banho turco* (1862-1863).⁹

Fotografias dos séculos 19 e 20 de cenas da vida no Oriente Médio, tiradas por europeus visando a um público europeu, perpetuaram alguns desses estereótipos.¹⁰ Da mesma forma o fizeram filmes, principalmente *O xeque* (1921) no qual o papel principal de Ahmed Ben Hassan era estrelado pelo ator italo-americano Rodolfo Valentino, como se para os olhos dos WASP¹¹ americanos todos os homens de pele cor de oliva fossem intercambiáveis. A longa vida dos estereótipos, bem como a sua multiplicação, sugere

6 SCHWAB, Raymond. *The Oriental Renaissance* (1950). New York: Columbia UP, 1984. (Tradução inglesa); SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. Segunda edição, Londres 1995.

7 SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. Segunda edição, Londres 1995. p. 3, 52.

8 SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. Segunda edição, Londres 1995. p. 26; ROSENTHAL, Donald A. *Orientalism: The Near East in French Painting 1800-80*. Rochester, NY: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982; MACKENZIE, John M. *Orientalism: History, Theory and the Arts*. Manchester: Manchester UP, 1995.

9 Comparar GROSCHARD, Alain. *Structure du serail: La fiction du despotisme asiatique dans l'occident classique*. Paris: Seuil, 1979, e YEAZELL, Ruth B. *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*. New Haven: Yale UP, 2000.

10 GRAHAM-BROWN, Sarah. *Images of Women: Photography of the Middle East, 1860-1950*. London: Quartet, 1988.

¹¹ WASP no original, aerograma inglês, com o seguinte significado: White, Anglo-Saxons, protestantes, ou: brancos, anglo-saxões e protestantes. (N.T.)

re que esses exemplos de fantasia coletiva ou do “imaginário” respondiam a desejos *voyeuristas* dos espectadores.

Os parágrafos anteriores tentaram mostrar que uma análise das imagens ocidentais sobre o Oriente Médio, nos termos propostos por Said, é esclarecedora. No entanto, o enfoque tanto esclarece o assunto quanto o torna obscuro. As atitudes ocidentais em relação ao “Oriente” não eram mais monolíticas do que o próprio Oriente, porém variavam de acordo com o artista e o gênero. Delacroix e Géricault, por exemplo, expressaram ambos entusiasmo pelas culturas da África do norte. Havia diferenças de grau, mas para complicar ainda mais o assunto é possível encontrar o que pode ser denominado “orientalistas orientais”. O proprietário da obra *Banho turco* de Ingres era o diplomata otomano Khalil Bey, ao passo que Hamdi Bey (1842-1910), um artista turco que havia estudado em Paris com Gérôme, pintou cenas de sua própria cultura ao estilo ocidental. Pareceria que a modernização do império otomano requeria que ele fosse visto através de olhos Ocidentais, ou, de alguma forma, ocidentalizados.

Outra distinção importante a ser feita é entre um estilo “romântico” exótico e o que tem sido denominado estilo “documental”, “de reportagem” ou “etnográfico”, que pode ser encontrado em certas pinturas do século 19 sobre o Oriente Médio, assim como nos primeiros trabalhos de John White na Virgínia (fig. 3) ou de John Webber (1752-1798) no Pacífico, escolhido pelo capitão Cook para acompanhá-lo na sua terceira viagem a fim de “preservar e trazer de volta” imagens das “cenas mais memoráveis das nossas transações”. Exemplos desse estilo etnográfico, o equivalente ao “estilo testemunha ocular” discutido na Introdução incluem *Duas mulheres sentadas* de Delacroix (fig. 1), o desenho do sultão otomano indo para a mesquita (fig. 2) feito pelo repórter e artista francês Constantin Guys (1802-1892) e a *Cena de Rua, Damasco* (fig. 67) feita por Alberto Pasini (1826-1890), que incluía cavaleiros, ambulantes, figuras de véu e turbante e uma casa magnífica, sobressaindo-se na rua com as janelas cobertas por treliças, de tal forma que as mulheres dentro da casa podiam ver o que se passava fora da casa sem serem vistas.¹¹

Mesmo cenas como essas, a despeito do forte “efeito de realidade”, devem, como fotografias posteriores, ser utilizadas com cuidado como evidên-

11 SMITH, Bernard. *European Vision and the South Pacific* (1960). 2nd ed. New Haven: Yale UP, 1985. p. 108-114; ROSENTHAL, Donald A. *Orientalism: The Near East in French Painting 1800-80*. Rochester, NY: Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982.



67. Alberto Pasini, *Cena de rua, Damasco*, óleo sobre tela. Museu de Arte da Filadélfia.

cia da vida social no mundo muçulmano no século 19. Os artistas frequentemente utilizavam modelos judias porque as mulheres muçulmanas eram inacessíveis. Algumas vezes eles admitiam o que estavam fazendo, como no caso da obra *Um casamento judeu no Marrocos* (outro trabalho de Delacroix), mas em outras ocasiões não o faziam. A identidade das mulheres em *Duas mulheres sentadas* tem sido frequentemente discutida. Elas podem ser judias, mas os detalhes do vestuário sugerem que elas são de fato árabes muçulmanas, confirmando a versão de que um francês conhecido do artista, um engenheiro que trabalhava no porto de Argel, persuadiu alguém do seu pessoal de operários para que permitisse que Delacroix desenhasse suas mulheres de forma realista.¹² Um outro problema da imagem documental é o seu foco no que é típico, em detrimento do individual. Aquilo que é considerado típico de uma determinada cultura pode ser o resultado de anos de observação, mas também pode ser fruto de uma leitura apressada ou de puro preconceito.

O que Said batizou ou rebatizou “orientalismo” é um caso especial de um fenômeno muito mais amplo, a percepção estereotipada de uma cultura por outra ou de indivíduos de uma cultura por indivíduos de uma outra. Imagens norte-européias feitas sobre o sul, especialmente da Espanha e da Itália,

12 YEAZELL, Ruth B. *Harems of the Mind: Passages of Western Art and Literature*. New Haven: Yale UP, 2000. p. 25-28.

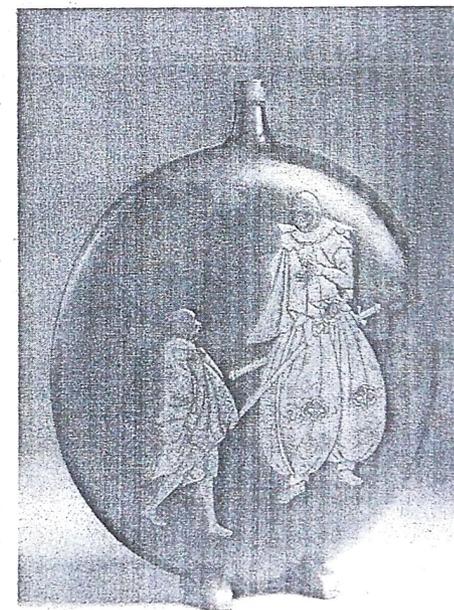
não tão diferentes – especialmente se o cenário era a Andaluzia ou a Sicília – de imagens do Oriente, poderiam ser descritas como exemplos de “Meridionalismo”. Imagens do extremo norte da Europa, incluindo a Lapônia e a Finlândia, poderiam ser descritas como “Borealismo”. Imagens europeias da África desenvolveram-se paralelas a imagens do Oriente. Na América do Norte e do Sul, artistas representaram escravos negros numa forma mais ou menos estereotipada.

Entre os retratos mais favoráveis de afro-americanos estava uma série realizada por Eastman Johnson (1824-1906), um nortista, nascido no Maine, que apoiava a abolição da escravatura. Sua mais conhecida abordagem do assunto, *Vida dos negros no sul*, foi pintada em 1859, às vésperas da guerra civil americana. A cena dos escravos descansando após o trabalho, um homem tocando banjo, mães brincando com os filhos, um jovem flertando com uma moça encantadora, foi descrita na época como o equivalente pictórico de *A cabana do pai Tomás* (o romance de Harriet Beecher Stowe havia surgido sete anos antes, em 1852). A obra de Johnson foi elogiada por se tratar de uma autêntica representação “das afeições, do humor, da paciência e serenidade que redimem da brutalidade e ferocidade os civilizados embora subjugados africanos”. Mais recentemente, as imagens de Johnson sobre afro-americanos têm sido descritas como “não estereotipadas”. Contudo *Vida dos negros no sul* é composta de poses típicas e atributos – o banjo, por exemplo – associados aos escravos. Eu preferiria dizer que as figuras são estereotipadas de uma forma relativamente suave e simpática.¹³

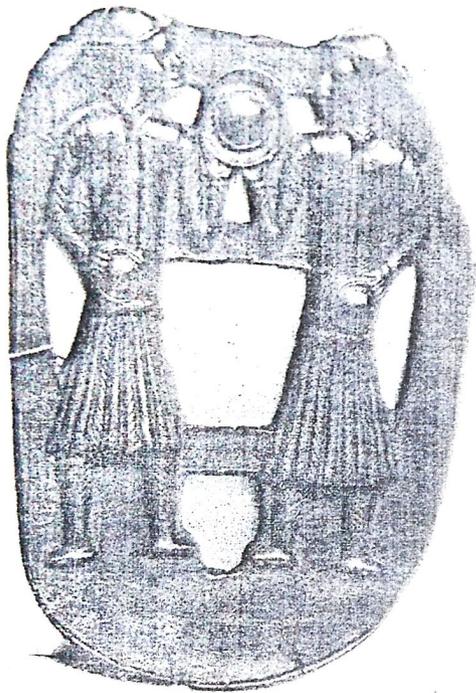
Imagens não europeias dos europeus como “o outro” também carregam um eloqüente testemunho de estereótipo cultural. Os chineses, assim como os europeus, tinham visões de raças monstruosas, como sugerido por algumas gravações em madeira datadas do século 17 (fig. 68), incluindo uma figura fantástica como o clássico *Blemmiae* (um caso de difusão cultural ou invenção independente?). Uma garrafa japonesa do século 16 (fig. 69), tal qual um grupo de telas pintadas, alguns anos mais tarde, 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 (fig. 70). Nesse sentido, podemos falar de “ocidentalismo”, mesmo que ele

¹³ CARBONE, Teresa; HILLS, Patricia (Ed.). *Eastman Johnson: Painting America*. New York: Brooklyn Museum of Art in association with Rizzoli International Publications, 1999. p. 121-127.

68. Gravação em madeira de um monstro, de Wu Renchen, *Shan-Hai-Jing*. Guang. Zhu.



69. Frasco de pólvora com uma imagem japonesa do povo português, século 16. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



70. Placa de bronze da nigeriana (Benin), mostrando dois homens portugueses do século 16. Coleção Particular.

nunca fosse o que Said chamou de “uma instituição homogênea” a serviço da dominação política e econômica.¹⁴

No Ocidente, a xenofobia era frequentemente expressa por imagens que apresentavam os povos de outras nações como monstruosos ou à beira da monstruosidade. O *portão de Calais* (c. 1748) de Hogarth, por exemplo, está centrado na tradição dos estereótipos ingleses sobre os franceses. O francês emaciado lembra ao espectador que pobreza e monarquia absoluta estavam intimamente ligadas na mente dos britânicos, ao passo que o alegre e gordo frade olhando para a carne, a mão roliça no peito, evoca a imagem negativa dos padres e o que os intelectuais protestantes do século 18 costumavam chamar de “hipocrisia clerical”.

¹⁴ CARRIER, James (Ed.). *Occidentalism*. Oxford: Clarendon Press, 1995.



71. John Tenniel, “Duas Forças”, caricatura, de *Punch*, 29 de outubro de 1881.

Da mesma forma, em caricaturas inglesas e americanas do século 19, os irlandeses eram muitas vezes representados como parecendo macacos, ou, apoiando-se na ficção científica da época, como um novo Frankenstein, um monstro, trazido à existência pelos britânicos, e que agora os ameaçava. De algum modo, essas imagens lembram a tradição de se personificar a rebelião ou a desordem (um dos irlandeses símios desenhados pelo cartunista John Tenniel na figura 71 usa um chapéu onde está escrito “Anarquia”). De qualquer forma, o impulso xenófobo é inconfundível.¹⁵

O OUTRO EM NOSSO PRÓPRIO PAÍS

Um processo semelhante de diferenciação e distanciamento ocorre no interior de uma determinada cultura: Os homens têm muitas vezes se definido, em contraste à imagem da mulher, afirmando, por exemplo, que “homens não choram”. Os jovens definem-se em contraste com os velhos, a classe média, com a classe trabalhadora, o norte (seja na Inglaterra, França ou Itália) em contraste com o sul. Essas diferenças estão materializadas em imagens, de forma que pode ser interessante falar do “olhar masculino”, por exemplo, ou do “olhar urbano”. Certos artistas especializaram-se na produção de imagens do Outro, como David Tenier, o jovem, que pintava bruxas, camponeses e alquimistas, outro alvo favorito dos humoristas da época.¹⁶

Essas diferenças tornam-se mais visíveis em imagens polêmicas, religiosas ou políticas, mas não há uma linha bem definida entre a caricatura polêmica e distorções inconscientes, uma vez que o caricaturista tanto apela para, quanto reforça, preconceitos existentes. O ponto pode ser ilustrado por representações de judeus em pinturas e impressos na Alemanha e em outros lugares a partir da Idade Média (visto que a cultura judia é antiicônica, normalmente não é possível comparar essas representações com auto-imagens de judeus ou imagens judias dos não judeus). Um estudo recente desenvolvido pela historiadora americana Ruth Mellinkoff observa como os judeus eram considerados “outros” na arte medieval. Eles eram representados em amarelo, por exemplo, usando cartolas ou chapéus pontudos e fazendo gestos vulgares, tais como exi-

bindo as línguas. Eram freqüentemente mostrados física e moralmente próximos ao demônio. Sua sub-humanidade era demonstrada aos espectadores através da associação dos judeus com porcos e a imagem recorrente do *Judensau*.¹⁷

Algumas dessas associações reaparecem em outros contextos. Nas caricaturas produzidas durante a revolução francesa, o rei Luís XVI era ocasionalmente retratado como um porco. Também em forma de porcos aparecem os capitalistas obesos e abomináveis nas pinturas de Georg Grosz (1893-1959), por exemplo, ou de Diego Rivera. Distorções menos grosseiras e talvez menos conscientes podem ser encontradas em muitas imagens de mulheres – produtos do olhar masculino – que as representa como estranhas, sejam as imagens sedutoras ou repulsivas. Imagens de prostitutas são o exemplo mais claro de estereótipos alienantes. No ângulo sedutor, há o exemplo imediato de Manet, cuja famosa obra *Olímpia* claramente evoca a imagem das odaliscas do Oriente. No sentido oposto, pode-se citar Edgar Degas (1834-1917), cujas imagens, enfatizando as características menos atraentes das mulheres, têm sido descritas como “brutais e brutalizantes”, ou as de Grosz, que caricaturou as mulheres da cidade como harpias predadoras.¹⁸

Um caso ainda mais extremo do “estranhamento” da mulher por parte do homem é a imagem da bruxa, usualmente feia e muitas vezes associada a animais, como cabras e gatos bem como ao diabo. Uma gravação em madeira feita pelo artista alemão Hans Baldung Grien representa uma bruxa como uma mulher nua voando pelos ares nas costas de uma cabra. Nos séculos 16 e 17, bruxas estavam começando a ser representadas mais freqüentemente como cozinhando ou devorando bebês. A acusação é recorrente em textos da época, mas a mudança na imagem visual da bruxa pode ter surgido em parte como resultado do que poderia ser denominado de “contaminação” pelas

15 CURTIS JR, L. Perry. *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature*. Newton Abbot: David and Charles, 1971.

16 DAVIDSON, Jane P. *David Teniers the Younger*. London: Thames and Hudson, 1980.

17 TRACHTENBERG, Joshua. *The Devil and the Jews: The Medieval Conception of the Jew and its Relation to Modern Antisemitism*. New York: Yale UP, 1943. p. 67; GILMAN, Sander L. *The Jew's Body*. New York: Routledge, 1991; MELLINKOFF, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993; HASSIG, Debra. *The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races*. In: *Image and Belief*. Edited by Colum Hourihane. Princeton, NJ: Index of Christian Art, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University in association with Princeton UP, 1999.

18 DUPRAT, Annie. *La dégradation de l'image royale dans la caricature révolutionnaire*. In: VOVELLE, Michel (Ed.). *Images de la Révolution Française*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1988. p. 167-175; ARMSTRONG, C. M. *Edgar Degas and the Representation of the Female Body*. In: *The Female Body in Western Culture*. Edited by S. R. Suleiman. New York: [s.n.], 1986; CLAYSON, Hollis. *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven: Yale UP, 1991.



72. Uma gravação em madeira do início do século 19 mostrando uma bruxa.

imagens de canibais no Brasil e em outros lugares, conforme se discutiu anteriormente. Imagens literárias e visuais algumas vezes desenvolvem-se independentemente ou de forma semiindependente uma da outra. A metamorfose final da bruxa, nos séculos 18 e 19 transformou-a numa velha usando um chapéu pontudo, com uma vassoura (fig. 72), rodeada por pequenos demônios, a imagem que persiste até hoje na imaginação popular.¹⁹

Como no caso da acusação de devorar bebês, dirigida tanto a bruxas quanto a judeus, o chapéu pontudo nessa gravação, e o nariz adunco da mulher, ilustram a migração de estereótipos. O chapéu pode não mais evocar imagens de judeus, mas no passado evocava. A evidência para essa afirmação inclui a lei promulgada em Buda, em 1421, que estabelecia que qualquer um que fosse pre-

19 DAVIDSON, Jane P. *The Witch in Northern European Art*. London: [s.n.], 1987. cf. HULTS, Linda C. Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images. *Journal of Inter-Disciplinary History* XVIII, p. 249-276, 1987-1988 e ZIKA, Charles. Cannibalism and Witchcraft in Early Modern Europe: Reading the Visual Evidence. *History Workshop Journal* XLIV, p. 77-106, 1997.

so pela primeira vez sob acusação de bruxaria era obrigado a aparecer em público usando um chapéu chamado "chapéu-de-judeu". Na Espanha do início da época moderna, hereges presos pela Inquisição eram obrigados a usar chapéus semelhantes. A confusão entre bruxas e judeus é reveladora e testemunha uma idéia geral do Outro e do que tem sido chamado de "um código visual geral expressivo de sub-humanidade".²⁰ A desumanização é certamente o ponto de associação de outros grupos com animais – macacos, porcos, cabras ou gatos – em imagens e também em insultos verbais.

O CAMPONÊS GROTESCO

Para um outro estudo de caso de imagens do outro na própria cultura podemos nos voltar para representações urbanas dos habitantes do campo.



73. Pieter Bruegel, o velho, *Banquete de casamento do camponês*, c.1566, óleo sobre tela. Museu Kunsthistorisches, Viena.

20 HASSIG, Debra. The Iconography of Rejection: Jews and Other Monstrous Races. In: *Image and Belief*. Edited by Colum Hourihane. Princeton, NJ: Index of Christian Art, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University in association with Princeton UP, 1999. p. 33.

A partir do século 12, imagens ocidentais de pastores e camponeses frequentemente os representavam de maneira grotesca, distinguindo-os assim claramente das pessoas de *status* mais elevado que iriam observar as imagens. Certos exemplos notáveis da Inglaterra do século 14 podem ser encontrados nas páginas do famoso Luttrell Psalter. A disseminação de tais representações negativas de camponeses nos séculos 15 e 16, retratando-os com corpos obesos, de baixa estatura e em gestos vulgares, sugere que a distância cultural entre a cidade e o campo estava aumentando com a urbanização.²¹

Algumas das mais memoráveis dessas imagens ocorrem nas pinturas de Pieter Brueghel, o velho, ele próprio um habitante da cidade e simpatizante dos humanistas, e sugerem que se supunha que as pinturas fossem vistas como contribuições a uma tradição de sátira urbana.²² O famoso *Banquete de casamento do camponês* (fig. 73) pode à primeira vista parecer um exemplo da “arte de descrever” (Capítulo 5), mas alguns pequenos detalhes sugerem uma intenção cômica ou satírica. Há a criança em primeiro plano, por exemplo, usando um chapéu muito grande para ela; o homem no extremo da mesa enterrando a cabeça no jarro; e talvez o homem que carrega os pratos com uma colher no chapéu (provavelmente um sinal de vulgaridade no século 16, como o lápis atrás da orelha na Grã-Bretanha há uma geração). Essa tradição cômica foi levada até o século 17 nas imagens de feiras de camponeses e de camponeses dançando em estalagens, bebendo, vomitando e brigando. Seria um erro homogeneizar uma tradição que deixava espaço para variações individuais. Como sugerido por um crítico, “as pinturas de Adriaen Brouwer e os últimos trabalhos de Adriaen van Ostade apresentam imagens muito diferentes do campesinato – uma, rude e não civilizada; outra, próspera e antes estupidamente auto-satisfeita”.²³ No entanto, a tradição visual negativa era disseminada e poderosa.

Nos séculos 18 e 19, essa tradição foi gradualmente substituída por outra. O camponês – como o “selvagem” – foi enobrecido e idealizado (veja

21 CAMILLE, Michael. *Mirror in Parchment: The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. London: Reaktion Books, 1988. p. 210; MELLINKOFF, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993. p. 231.

22 ALPERS, Svetlana. Realism as a comic mode: Low-life painting seen through Bredero's eyes. *Simiolus VIII*, p. 115-39, 1975-1976; MIEDEMA, Hessel. Realism and Comic Mode. *Simiolus IX*, p. 205-219, 1977; SULLIVAN, Margaret. *Brueghel's Peasants*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

23 SUTTON, Peter C. *Pieter de Hooch*. Oxford: Phaidon, 1980. p. 42.

acima). Por outro lado, como no caso de alguns pintores “orientalistas”, o olhar do artista não era idealizador nem grotesco, mas etnográfico, voltado para uma representação fiel das vestimentas e costumes (o termo espanhol para descrever esse tipo de pintura ou literatura era *costumbrista*).²⁴ O olhar etnográfico também pode ser percebido em muitas fotografias dos séculos 19 e 20 retratando trabalhadores, criminosos e pessoas loucas, embora fosse geralmente menos objetivo e menos científico do que acreditavam seus praticantes. Os fotógrafos – a classe média tirando fotografias de trabalhadores, a polícia fotografando criminosos e os são fotografando os insanos – geralmente concentravam-se em aspectos que eles consideravam típicos, reduzindo as pessoas individuais a espécimes de tipos a serem exibidos em álbuns como borboletas. O que eles produziam foi denominado por Sander Gilman de “imagens de diferença”.²⁵ O paralelo com a idéia dos ocidentais produzindo imagens do beduíno ou do *sikh* é bastante óbvio. O explorador David Livingstone pediu a seu irmão Charles, que estava fotografando, para “registrar bem espécimes característicos das diferentes tribos”.²⁶ De alguma forma, o oposto da visão das raças monstruosas, o olhar científico, perseguindo a objetividade, pode ser quase igualmente desumanizador.

Imagens do outro, carregadas de preconceitos e estereótipos, parecem minar a idéia de que vale a pena considerar com seriedade a evidência fornecida por elas. Mas, como sempre, precisamos fazer uma pausa e perguntar: evidência de quê? Como evidência do que outras culturas ou subculturas realmente eram, muitas das imagens discutidas nesse capítulo não possuem muito valor. Por outro lado, o que elas realmente documentam muito bem é um encontro cultural e as reações a esse encontro por membros de uma determinada cultura.

Num nível mais profundo, essas imagens podem ter ainda mais para nos revelar sobre o Ocidente. Muitas das imagens aqui examinadas representaram o outro como uma inversão do eu. Se a visão do outro é mediada por estereótipos e preconceitos, a visão do eu implicada por essas imagens é ainda mais indireta. Contudo, oferece precioso testemunho se ao menos pudermos aprender como lê-las. A observação de Ruth Mellinkoff sobre a Europa do

24 BRETTELL, Richard R.; BRETTELL, Caroline B. *Painters and Peasants in the Nineteenth Century*. Geneva: Skira, 1983.

25 GILMAN, Sander L. *Health and Illness: Images of Difference*. London: Reaktion Books, 1995.

26 RYAN, J. R. *Picturing Empire*. London: Reaktion Books, 1997. p. 146.

norte no final da Idade Média certamente tem uma aplicação bem mais ampla. “Uma maneira de penetrar no âmago dessa sociedade e da sua mentalidade é questionar como e onde foram estabelecidas as fronteiras que distinguem quem está dentro e quem está fora.” O que as pessoas num determinado lugar e tempo vêem como “sub-humano” nos revela muito a respeito da maneira como elas vêem a condição humana.²⁷

27 MELLINKOFF, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993. p. 11.

NARRATIVAS VISUAIS

Toda imagem conta uma história.

Até aqui este livro teve pouco a dizer sobre acontecimentos históricos. Imagens têm evidência a oferecer sobre a organização e o cenário de acontecimentos grandes e pequenos: batalhas, cercos; rendições; tratados de paz; greves; revoluções; concílios da igreja; assassinatos; coroações; as entradas de governantes ou embaixadores em cidades; execuções e outras punições públicas, e assim por diante. Cite-se, por exemplo, a pintura do Concílio de Trento reunido na catedral feita por Ticiano, na rendição de Breda pintada por Velázquez, na coroação de Napoleão, segundo David, nos pelotões de fuzilamento pintados por Goya e Manet, na punição dos hereges num auto da fé em Madri em 1680, como vista pelo pintor Francisco Rizi.

A era do daguerreótipo produziu imagens memoráveis, tais como o encontro dos artistas em Kennington Common em 1848 (fig. 74), que registra a aparência ordeira da classe média via como um momento subversivo. Na era da fotografia, a lembrança de determinados acontecimentos tornou-se cada vez mais intimamente associada com suas imagens visuais. Em 1901, um importante jornalista brasileiro, Olavo Bilac, previu que sua profissão estava condenada porque a fotografia logo substituiria a descrição através da escrita de qualquer recente acontecimento. Na era da televisão, a percepção de acontecimentos em curso é virtualmente inseparável das imagens mostradas na tela. A quantidade dessas imagens e a velocidade com a qual elas se transmitem são novidades, mas a revolução televisual na vida cotidiana não nos deve fazer esquecer a importância de imagens de acontecimentos em períodos anteriores.

norte no final da Idade Média certamente tem uma aplicação bem mais ampla. “Uma maneira de penetrar no âmago dessa sociedade e da sua mentalidade é questionar como e onde foram estabelecidas as fronteiras que distinguem quem está dentro e quem está fora.” O que as pessoas num determinado lugar e tempo vêem como “sub-humano” nos revela muito a respeito da maneira como elas vêem a condição humana.²⁷

27 MELLINKOFF, Ruth. *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Later Middle Ages*. Berkeley: University of California Press, 1993. p. li.

NARRATIVAS VISUAIS

Toda imagem conta uma história.

Até aqui este livro teve pouco a dizer sobre acontecimentos históricos. Imagens têm evidência a oferecer sobre a organização e o cenário de acontecimentos grandes e pequenos: batalhas, cercos; rendições; tratados de paz; greves; revoluções; concílios da igreja; assassinatos; coroações; as entradas de governantes ou embaixadores em cidades; execuções e outras punições públicas, e assim por diante. Cite-se, por exemplo, a pintura do Concílio de Trento reunido na catedral feita por Ticiano, na rendição de Breda pintada por Velázquez, na coroação de Napoleão, segundo David, nos pelotões de fuzilamento pintados por Goya e Manet, na punição dos hereges num auto da fé em Madri em 1680, como vista pelo pintor Francisco Rizi.

A era do daguerreótipo produziu imagens memoráveis, tais como o encontro dos cartistas em Kennington Common em 1848 (fig. 74), que registra a aparência ordeira da classe média via como um momento subversivo. Na era da fotografia, a lembrança de determinados acontecimentos tornou-se cada vez mais intimamente associada com suas imagens visuais. Em 1901, um importante jornalista brasileiro, Olavo Bilac, previu que sua profissão estava condenada porque a fotografia logo substituiria a descrição através da escrita de qualquer recente acontecimento. Na era da televisão, a percepção de acontecimentos em curso é virtualmente inseparável das imagens mostradas na tela. A quantidade dessas imagens e a velocidade com a qual elas se transmitem são novidades, mas a revolução televisual na vida cotidiana não nos deve fazer esquecer a importância de imagens de acontecimentos em períodos anteriores.