

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

FLAVIA GALLI TATSCH

**A construção da imagem visual da América:
gravuras dos séculos XV e XVI**

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Leandro Karnal.

Área de concentração: História Cultural

Orientador: Prof. Dr. Leandro Karnal

**Campinas
2011**

Unidade BCC4
T/UNICAMP

Cutter T188c
V. Ed.
Tombo BC 32363
Proc. 16P-130-11
C D X
Preço 1,00
Data 24/03/11
Cód. tit. 802515

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387

T188c

Tatsch, Flavia Galli

A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI / Flavia Galli Tatsch. -- Campinas, SP : [s. n.], 2011.

Orientador: Leandro Karnal.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

I. História. 2. Cultura visual. 3. Alteridade. 4. Gravura - Séc. XV-XVI. 5. América – História. I. Karnal, Leandro, 1963-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: The visual construction of America: prints from the 15th and 16th centuries

Palavras chaves em inglês (keywords) :
History
Visual culture
Alterity
Prints – 15th-16th centuries
America - History

Área de Concentração: História Cultural

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora: Leandro Karnal, José Alves de Freitas Neto, Leila Mezan Algrantí, Jens Baumgarten, Luiz Estevam de Oliveira Fernandes

Data da defesa: 05-07-2011

Programa de Pós-Graduação: História

FLAVIA GALLI TATSCH

**A Construção da Imagem Visual da América:
gravuras dos séculos XV e XVI**

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Leandro Karnal.

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 05/07/2011

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leandro Karnal (orientador) / IFCH – UNICAMP

Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto / IFCH – UNICAMP

Profa Dra Leila Mezan Algranti / IFCH – UNICAMP

Prof. Dr. Jens Baumgarten / História da Arte – UNIFESP

Prof. Dr. Luiz Estevam de Oliveira Fernandes / ICHS – UFOP

Handwritten signatures of the examiners, including Leandro Karnal, José Alves de Freitas Neto, Leila Mezan Algranti, Jens Baumgarten, and Luiz Estevam de Oliveira Fernandes.

Suplentes:

Prof. Dra. Eliane Moura) / IFCH – Unicamp

Profa Dra. Janice Theodoro / FFLCH – Usp

Profa Dra. Maria Cristina Bohn Martins / CCH – Unisinos

Agradecimentos

Ao final de quatro anos de trabalho, os agradecimentos deveriam ser tão extensos quanto os créditos de um filme; pois uma tese de doutorado sempre é a soma da colaboração de muitas pessoas. Assim, quero agradecer e nomear as pessoas que me ajudaram e me acompanharam durante esse período. Aproveito, desde já, para me desculpar por eventuais esquecimentos.

Começo por agradecer à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP pela bolsa concedida, que tornou possível a dedicação a esta pesquisa, bem como a viagem a Leiden, Holanda, sem a qual parte deste estudo teria sido impossível.

Agradeço também ao programa e ao curso de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP pela oportunidade de realizar três estágios docentes, fundamentais para minha formação. Minha gratidão se estende também aos funcionários do IFCH, da secretaria do departamento, da pós-graduação e da biblioteca, assim como o pessoal que trabalha nas duas copiadoras.

Agradeço ao Scaliger Institute, que apoia as pesquisas nas coleções especiais da Universidade de Leiden. Foi uma grande honra poder fazer parte dos pesquisadores, melhor ainda ser considerada como *fellow* dessa instituição. Os 13 quilos extras na minha bagagem de volta são fruto da pesquisa lá realizada. Não posso deixar de mencionar o apoio e a gentileza com que fui recebida por Kasper Van Ommen, coordenador do instituto, e Jef Schaeps, curador da coleção de desenhos e gravuras da biblioteca da universidade. A pesquisa em terras batavas seria impossível sem a indicação de Pieter Tjabbes, sempre sorridente e disponível. Meu débito com você é eterno.

Ainda na Holanda, não posso esquecer-me de mencionar minha senhoria, Wes Schaefer, pela atenção, carinho, deliciosos café da manhã recheados de divertidas conversas e as sempre

maravilhosas flores em meu quarto. Da minha varanda, presenciei a chegada da primavera e o renascimento de uma castanheira, desde a primeira e tímida folha até as flores que se abriram antes de minha partida.

Durante minha estadia em Leiden, tive a sorte de conhecer a Prof^ª Dr^ª Patrizia Marzillo, com quem compartilhei almoços, viagens, horas de agradável convívio e muitas angústias. Por intermédio de Patrizia, recebi o convite da Ludwig-Maximilians-Universität de Munique para proferir uma palestra sobre meu objeto de estudo.

Na Unicamp, gostaria de agradecer aos professores Cláudia Valladão Mattos, pela disciplina que abriu meus olhos para novos caminhos na história da arte; Leila Mezan Algranti, por me receber no primeiro estágio docente; e Paulo Miceli, por me ajudar a destrinchar Paul Ricoeur na linha de pesquisa.

Devo um agradecimento especial ao professor José Alves Freitas Neto, pela amizade, carinho, atenção, por me receber de braços abertos no grupo de estudos da América. E também por participar das bancas de qualificação e defesa. Sua leitura atenta do manuscrito e sugestões foram muito bem vindas, espero que encontre o eco neste trabalho final.

Ao professor Jens Baumgarten, pelas reflexões e paciência durante a disciplina compartilhada com a professora Cláudia. Também preciso agradecer por sua participação na qualificação e as imprescindíveis indicações de leitura. Tomara que eu não o decepcione.

Aos professores que participaram da banca de doutorado, muito obrigada pelas sugestões e críticas: José Alves de Freitas Neto, Jens Baumgarten, Leila Mezan Algranti e Luiz Estevam de Oliveira Fernandes (a quem também agradeço por não deixar esquecer-me de certos artigos). Também gostaria de agradecer às professoras Eliane Moura, Janice Theodoro e Maria Cristina Bohn Martins, por terem aceitado compor a banca como suplentes.

Alguns colegas na Unicamp merecem uma atenção especial: Alexander Gaiotto Myioshi, pelas dicas de livros e conversas sobre nossos doutorados; Gabriel Sordi, pelos e-mails divertidos e forma bem humorada de ver as agruras do ofício de professor; aos membros do grupo de estudos de História da América, pelas discussões. Priscila Pereira, companheira de cachos e de quarto de hotel nos congressos da Anphlac, pelo estímulo. A Flávia de Godoy Preto, xará e também companheira de cachos, pelas inúmeras dicas bibliográficas, indicações de sites e, principalmente, por ter se tornado uma amiga. A estas duas meninas, um conselho: “em terra da chapinha, quem tem cachos é rainha!”

Agradeço ao Dante Martins Teixeira, pela iniciação ao mundo dos casquinhozoas e melecozoas e, principalmente, por dividir comigo seus conhecimentos e manuscrito sobre os tatus. Rodrigo Alves do Nascimento, muito obrigada por fazer a revisão desta tese.

Aos amigos, um agradecimento especial: Adriana Amback; Gláucia Ribeiro de Lima e Jaime Rodrigues; Tina (Christine) Greiner e Francisco D’Orto Neto, Andréa di Pace; não existem palavras – sem deixar de ser piegas – que bastem para descrever o imenso carinho que sinto por todos vocês. Francisco Fanucci e Madalena de Oliveira, queridos de São Paulo e das montanhas de São Francisco Xavier, nosso pequeno paraíso, aquecido por fornos a lenha e os mágicos momentos das refeições compartilhadas. Kitty Pereira, amiga de passeios no parque e muitas risadas, sempre se preocupando em saber se estava tudo bem. Minhas amigas do jardim de infância, Daniela Baranzini e Adriana Melo, por serem provas de que algumas amizades são eternas. Valéria Piccoli, você me mostrou a primeira alegoria.

À minha imensa família, antes de agradecer segue um pedido de desculpas pelas ausências nos últimos tempos. Ao núcleo inicial, meus pais Mario Galli e Ignez Mokdessi, com quem tudo começou e me possibilitou chegar até este ponto; e ao núcleo expandido, Alfonso Luis Molinero, Áurea Lúcia Novo dos Santos e Alberto Hernandez Neto (Maria Inês Oliveira e

Lucas), por fazerem parte da minha vida. Fernanda Mokdessi Auada e Daher Auada, obrigada por sempre me perguntarem como vão as coisas. À minha família alemã: Frauke Tatsch, minha querida e bem humorada sogra (sim, leitor, isto é possível); meus cunhados Peter Tatsch, Frauke Dauch e Stefan Dauch (também pelas traduções); meus sobrinhos Marcio Freire, Erika e Karin Dauch. Nenhum agradecimento estaria completo sem os nomes das minhas avós Maria Galli e Faride Haddad Mokdessi e da minha tia Beatriz Mokdessi Auada; tantos anos nos separam do momento em que partiram.... no entanto, eu sempre converso com vocês em pensamento.

Lucília Alice de Oliveira, minha fiel escudeira, obrigada por segurar as pontas em casa.

Deixei para o final três agradecimentos especiais. Leandro Karnal, meu orientador, obrigada por tudo: por me receber na pós-graduação, por me emprestar seus livros, pelas sugestões de leitura, pelas argumentações brilhantes e pontuais, sobretudo pelas palavras de conforto nos momentos de angústia. Mais do que isso, sou grata por sua amizade, respeito e pela força que tanto me ajudaram nestes últimos anos.

Mathias, filho, como toda mãe, sinto-me culpada pelos momentos em que não passamos juntos. Meu coração apertava toda vez que, ao entrar no escritório para sanar alguma dúvida da escola, você pedia desculpas por me interromper. O que dizer, então, de sua torcida, ao perguntar “mãe, o trabalho rendeu hoje?”, ou quando vinha fazer “grude” nos momentos de desconsolo. Obrigada, hoje e sempre, pelo simples fato de você existir.

Por fim, o maior de todos os agradecimentos, ao Hermann: marido, companheiro, meu porto seguro. Nada disto seria possível se não pudesse contar com você em todos os momentos. Suas palavras de carinho e presença de espírito foram fundamentais. E o que dizer do apoio em casa durante o período de pesquisa na Holanda, ou das viagens para os congressos. Desculpe-me pelas tempestades e destemperanças. Só o que posso dizer é que quero envelhecer ao seu lado.

Hermann e Mathias, eu dedico esta tese a vocês.

Resumo

Este estudo apresenta uma reflexão sobre a construção da imagem visual da América nos séculos XV e XVI. O reconhecimento do potencial cognitivo da gravura como documento e a percepção do conjunto de relações que perpassam cada uma delas foram fatores importantes ao longo da pesquisa. Procurava-se entender de que forma as estampas eram o resultado de aspectos discursivos, da absorção das informações etnográficas e das operações de tradução e lugar de enunciação do Outro. Para isto, dividimos esta tese em três capítulos. O primeiro se ocupa da reflexão sobre a diversidade das imagens e das perguntas que podem ser feitas a elas, assim como a contribuição de alguns autores para essa discussão. O segundo capítulo trata das xilogravuras impressas para acompanhar as cartas sobre de Cristóvão Colombo e Américo Vesúcio. Entremeadas à escrita, não necessariamente pretendiam representar a realidade americana, mas traduzi-la em ilustrações compreensíveis ao público. O terceiro capítulo analisa dois momentos específicos: a construção de uma imagem a partir de estereótipos aliados à representação de objetos descontextualizados de seu uso original; e a personificação da América em alegorias. A conclusão diz respeito às sucessivas camadas que moldaram gradualmente a imagem visual da América e os significados diversos que dela emanavam.

Palavras-chave: História, Cultural Visual, Alteridade, Gravuras – séculos XV e XVI, América - História

Abstract

This study presents a reflection on the construction of the visual image of America in the fifteenth and sixteenth centuries. The recognition of the cognitive potential of images as documents and the perception of the set of relationships that permeate each one of them were important factors during the research. The aim was to understand in which way the prints became the result of discursive aspects of the absorption of ethnographic reports and operations of translation and loci of enunciation of the Other. To accomplish this, this thesis was divided into three chapters. The first one addresses reflections about the diversity of the images and questionings that could arise to them, as well as the contributions of several authors to this discussion. The second chapter deals with the woodcuts that accompany the printed letters by Christopher Columbus and Amerigo Vespucci. Interspersed in the writing, they did not necessarily intend to represent the American reality, but translate it into illustrations understandable to the public. The third chapter discusses two specific moments: the construction of an image from stereotypes associated with the representation of objects detached from their original context of use, and the personification of America in allegories. The conclusion refers to the successive layers that gradually shaped the visual image of America and the different meanings thereby conveyed.

Key words: History, Visual Culture, Alterity, Prints – 15th-16th Centuries, America - History

Sumário

Agradecimentos.....	v
Resumo	ix
Abstract	x
Introdução	1
Capítulo 1: O historiador cultural e as fontes visuais	09
1.1. A escolha das fontes visuais	13
1.2. História e imagem	21
1.3 “Deus está no particular”	26
1.4. O quebra-cabeças: análise dos elementos internos e externos	59
1.5.A constituição de séries	65
1.6. O decálogo de Peter Burke	70
Capítulo 2: Imagens entre textos	79
2.1. As primeiras imagens da América	82
2.2. A fabricação do Outro	94
2.3. Homens e Mulheres Selvagens	116
2.4. O Outro, a América: quem és?	133
Capítulo 3: Das Índias à América	177
3.1. Os exóticos nativos das Índias	178
3.2. Elementos para dissociação	204
3.3 A quarta parte	218
3.4. A dama e o tatu	230
Conclusão	273
Fontes de pesquisa e bibliografia	287
Arquivos e instituições	287
Acervos digitais	287
Fontes	288
Bibliografia	297

INTRODUÇÃO

O eco da conquista, exploração e colonização do Novo Mundo se fazia sentir a partir de diversos diários, cartas e *relaciones*. Na constituição desse *corpus* narrativo, a escrita foi o meio de comunicação privilegiado, já que poucos foram os cronistas ou conquistadores que se ocuparam com a representação visual. As origens dessa lacuna eram diversas: as expedições não contavam com artistas que pudessem criar as figurações a partir da observação direta; tampouco os cronistas eram habilidosos o suficiente para elaborar desenhos *in loco*.

No século XVI, as descrições literárias dos indígenas e as imagens que procuravam acompanhá-las não deixavam de ter aspectos “generalistas”. A caracterização dos povos exóticos recém-descobertos procurou se fixar nas percepções distorcidas e estereotipadas, representadas por adornos, roupas, artefatos etc. Ou seja, era essa parafernália que acabava por constituir o “retrato”; tal como metonímia entre os detalhes externos e os povos exóticos.

Ao longo da história, a Europa – massa territorial sem fronteiras naturais, uma comunidade diversificada e mestiça – percorreu um longo caminho em busca de sua própria identidade. Para isso, lançou mão de uma série de espelhos deformantes - definidos a partir do contraste gerado por imagens enganosas do Outro que, desde a Antiguidade, eram sistematicamente substituídas .

Nesse sentido, podemos pensar em uma suposta incapacidade europeia em assimilar a alteridade do Novo Mundo e a tendência a familiarizar as diferenças de acordo com padrões culturais pré-estabelecidos. As analogias eram frequentes. Por exemplo, Saladino (1138-1193), o

grande guerreiro muçulmano que liderou a oposição islâmica aos cruzados, era tido por seus inimigos como um cavaleiro. Ao entrar pela primeira vez em um templo hindu, Vasco da Gama viu na escultura dos deuses Brahma, Shiva e Vishnu, a imagem da santíssima trindade. Daí o pulo para a projeção de mitos e sonhos irrealizados sobre a América, como a ideia da Idade de Ouro tão difundida nas *Decadas* de Pedro Mártir de Angleria.

À medida que passavam cada vez mais tempo em solo americano, os europeus foram percebendo a grande distância entre o que se esperava ver e o que efetivamente tinha sido encontrado. Os cronistas, por exemplo, procuraram comunicar as particularidades da América a um público ávido por novidades. Mas a angústia tomava conta no momento mesmo da descrição: “nem eu tampouco saberei escrever, nem dar a entender”, queixava-se Fernández de Oviedo y Valdés.

Se os textos frequentemente estavam permeados por analogias, o que dizer, então, das imagens visuais? De que forma elas traduziriam a reação provocada pelo encontro cultural? Percebemos que as operações de tradução se davam por analogia e pela aplicação de estereótipos, que tinham uma lógica muito clara: domesticar as diferenças. Porém, acreditamos que há um problema na tendência generalizada em familiarizar as diferenças de acordo com padrões culturais pré-estabelecidos ou estereótipos, sobretudo quando pensamos nas imagens visuais da América. Afirmar que a construção visual da América tenha se dado somente a partir de um repertório significa negar a assimilação do gênero etnográfico na Europa moderna, que procurava informar não somente as descobertas e as particularidades dos outros povos, mas também as sensações que essas experiências despertavam.

A novidade, a distância e as diferentes experimentações evidenciaram que não existia uma única América empírica, mas muitas Américas observáveis. Se conquistadores, cronistas,

missionários e tantos outros procuravam escrever o novo, como se deu esse processo com as imagens visuais? Esta tese nasceu de uma inquietação: quais foram os elementos de percepção e de transformação em jogo no processo de construção de uma iconografia do Novo Mundo?

Esse primeiro questionamento levou a outros que acabaram por ampliar a problemática inicial. Como as informações etnográficas coletadas pelos viajantes foram incorporadas por ilustradores e leitores? Como se deu a operação de mediação entre o texto e as imagens? Quais foram os diferentes contextos que influenciaram a construção das imagens visuais? Sobre quais condições elas se tornaram uma operação de tradução ou lugar de enunciação da alteridade?

Durante o processo de seleção das fontes, recorreremos a algumas perguntas para nortear a escolha das gravuras. Quando e onde elas surgiram? Por que foram impressas? Acompanhavam algum texto ou não? Em que tipo de publicação se encaixava: livro, panfleto, folha volante? Ou eram avulsas? A que se destinavam? Quem eram os envolvidos na produção e impressão? Quem eram os comitentes? Quais as evidências para perceber como as gravuras se transformaram em objetos de interesse para o público no período abordado? Como se vê, as indagações eram muitas.

As gravuras da América

A construção visual da América teve início pouco tempo depois da chegada de Cristóvão Colombo ao Novo Mundo. Durante os cem primeiros anos da Conquista, a construção visual da América se deu, grosso modo, em duas “linhas de frente”. De um lado, podemos elencar as imagens criadas *in loco* por conquistadores e desenhistas.

Há uma convenção retórica comum na literatura de viagem que afirma que as palavras não podiam descrever completamente o estranhamento do Novo Mundo. Era preciso ver para

acreditar. Ora, para os homens do período, ver assegurava a verdade do que de outra forma poderia ser considerado incrível. Ora, não era isso que Horácio, em Hamlet, nos dizia sobre o fantasma? Que jamais acreditaria sem a “prova sensível e verdadeira” dos seus próprios olhos?

Daí, por exemplo, a preocupação de Jean de Léry (1534-1611) em fazer acompanhar o texto de *Histoire d'un Voyage faict en la terre du Brésil* por imagens visuais. Seu medo era o de que o leitor não acreditasse em coisas que nunca tinha visto ou ouvido falar – uma vez que os antigos jamais mencionaram a existência de um quarto continente e seus habitantes. Na ausência de uma autoridade textual que corroborasse a narrativa, era preciso voltar-se para a experiência visual, ainda que intermediada pela ilustração. Nesse sentido, um dos significados da imagem era o de ver a experiência e, a partir desse fazer ver, crer. No entanto, mesmo considerada como a verdadeira medida da experiência, a visão dificilmente apreenderia todo o estranhamento. Ainda que Jean de Léry procurasse atrelar texto e imagem, a representação do tupinambá estava permeada por convenções iconográficas e programas ideológicos bem definidos.

Neste estudo, interessa-nos a “outra linha de frente”. A construção visual da América pelas mãos daqueles que nunca pisaram no continente recém-descoberto. Na falta de esboços realizados *in loco*, existia a possibilidade de se apropriar do imaginário medieval, transferir imagens de outras culturas (oriental, africana) ou introduzir características e artefatos europeus na figuração dos ameríndios.

Os mestres gravadores e impressores também podiam recorrer à memória visual dos cronistas (mas a memória podia ser afetada pelo tempo) ou de outros observadores que instruíam pessoalmente os artesãos; às descrições textuais (e o que dizer da dificuldade de transformar as palavras em imagens?); aos contatos com os poucos indígenas que foram enviados à Europa; ou,

ainda, aos artefatos que passaram a circular nas cortes europeias ou que integraram coleções particulares.

Para falar de uma iconografia tão variada e rica em significados simbólicos, é preciso estabelecer um recorte. Nossa escolha se deu pelas gravuras publicadas entre 1493 e a última década do século XVI, levando em consideração três momentos específicos, em nosso entender, inaugurais: as ilustrações que acompanharam as cartas sobre o descobrimento do Novo Mundo; o processo de circularidade das imagens dos ameríndios; e a construção da alegoria da América, inserida no conjunto de imagens sobre os Quatro Continentes.

Uma vez estabelecidas as fontes, o passo seguinte foi o de levantar as discussões que pudessem balizar a análise.

O debate em torno das imagens – cujo estudo esteve por longo tempo tradicionalmente alocado no campo de investigação dos Historiadores da Arte – ingressou, definitivamente, no “território” do historiador, mais precisamente nos estudos de história cultural. Claro que se faz necessário também adicionar outros debates apresentados por autores de outras áreas das ciências humanas – por exemplo, a antropologia, a etnologia, os estudos literários – que vêm propondo novas abordagens teóricas e metodológicas interdisciplinares de pesquisa.

Como as reflexões em torno dessa temática são muitas, procuramos apresentar no primeiro capítulo, *O historiador cultural e as fontes visuais*, a contribuição de alguns autores para essa discussão. O capítulo conta, também, com aspectos que devem ser levados em consideração quando se têm em mãos documentos figurativos. Entre eles, a articulação de imagens em séries e a associação de muitos tipos de séries. Agrupar as gravuras em série é fundamental para se perceber como determinados temas ou significados surgiram, como se deu seu ritmo de desenvolvimento, as permanências, as regularidades e os desvios.

Existe sempre um risco de se formar séries a partir de livres associações, baseadas sobre o problema de decifração simbólica. Para que isso não ocorra, faz-se necessário elaborar instrumentos de controle adequados. Porém, não se pode criar um sistema homogêneo aplicável ao estudo do início ao fim. Ainda que as séries procurem agrupar imagens afins, elas podem se analisadas a partir de instrumentos diferentes colocados em marcha concomitantemente.

Nesse sentido, é preciso levar em conta diversos aspectos: se cumpriam ou não um programa iconográfico anteriormente estabelecido; se sua elaboração dependia da leitura de um texto; se o comitente era o próprio impressor ou um monarca. Assim, sempre que possível, a interpretação deve prestar atenção na clientela, no ciclo de produção e circulação, nos hábitos visuais e nos modos cognitivos de percepção.

O segundo capítulo, como sugere o título *Imagens entre textos*, procura compreender a relação entre ambos nos impressos que surgiram na Europa nos primeiros anos após o descobrimento do Novo Mundo. As imagens e textos sobre o Novo Mundo se manifestaram em um espaço atravessado por uma rede muito espessa de influências e referências que se combinavam e se relacionavam: o imaginário medieval cristão, o resgate de elementos da Antiguidade; os lugares moldados pela memória; a experiência vivida por navegadores e conquistadores do Novo Mundo; os relatos orais que circulavam pela Europa desde que Cristóvão Colombo pisou pela primeira vez no continente americano. Ou seja, a relação entre a imagem e o texto era uma característica das gravuras. Se conquistadores e cronistas procuraram colocar em palavras a percepção e a comunicação do novo; por sua vez, os mestres gravadores procuraram colocar em imagens as sensações escritas. Essas gravuras não necessariamente pretendiam representar a realidade americana, mas traduzi-la em imagens compreensíveis ao público.

No terceiro capítulo, *Das Índias à América*, procuramos analisar como a construção de uma imagem visual da América passou a aliar estereótipos com a representação de objetos descontextualizados de seu uso original. Nas duas primeiras décadas do século XVI, as novidades resultantes das Grandes Navegações se faziam ver por paralelos traçados entre ameríndios e povos não-europeus, muitas vezes num curioso processo de migração de elementos de um povo ao outro. Mais interessante ainda foi nos defrontarmos com a elaboração de um enorme programa iconográfico em que indígenas, indianos, espigas de milho e elefantes de guerra caminhavam lado a lado com o intuito de enaltecer a glória do Imperador do Sacro Império Romano do Ocidente. Aos olhos de um incauto leitor do século XXI, isto pode soar como algo totalmente bizarro. Todavia, para homens e mulheres do *Quinhentos*, não era nada surpreendente. Afinal, nesse momento, concebia-se a massa de terra das Índias Ocidentais como contígua à das Índias Orientais.

Nas últimas décadas do século XVI, uma terceira tipologia de imagens do Novo Mundo viria se juntar às outras duas. Desta vez, as “realidades americanas”, tipificadas e estereotipadas, passaram a ter uma função mais abstrata de representação. Trata-se das séries que procuravam fazer ver as quatro partes do mundo. Personificados em alegorias, os continentes traziam informações que procuravam distingui-los entre si. No fundo, era um discurso das diferenças, pois a América se configuraria como o contraponto da Europa. E, se como nossa pesquisa procura levar em conta o ritmo de desenvolvimento dos diversos significados, agrupar as gravuras dos quatro continentes em série nos possibilitou apreender as regularidades e, principalmente, os desvios que abriram caminhos para novas interpretações.

Antes de finalizar a introdução, gostaríamos de explicar sobre a terminologia empregada e as traduções. Cabe aqui uma explicação sobre a terminologia e as traduções. Todos os nomes

próprios foram mantidos na grafia de sua língua original. Os títulos das gravuras foram mantidos conforme publicados nas obras utilizadas como referência. Em relação às fontes e bibliografia, a tradução dos textos citados em língua estrangeira é de nossa autoria. O trecho original virá cotejado na nota de rodapé. As referências estão organizadas em fontes – que incluem as fontes manuscritas e as fontes visuais – e bibliografia impressa. Optamos por esta classificação para facilitar a localização das obras citadas ao longo do nosso texto.

CAPÍTULO 1.

O HISTORIADOR CULTURAL E AS FONTES VISUAIS

*“Faire l’histoire”, c’est une pratique.*¹

Nos últimos anos, estudos, teses e encontros de História têm enveredado por caminhos pautados por fontes visuais.² Tradicionalmente alocada no campo de investigação dos “historiadores da arte”, a iconografia ingressou no “território” do historiador e vem despertando crescente interesse, juntamente com outros documentos escritos e fontes orais. Entretanto, para se constituir como um campo de exploração e operação no âmbito da História, a imagem precisou romper com a noção de documento, assim como liberar-se da equivocada função ilustrativa.

¹ DE CERTEAU, Michel. *L’écriture de l’histoire*. Paris: Gallimard, 2002, p. 95.

² Podemos citar, por exemplo, os artigos de Ulpiano Bezerra de Meneses. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço Provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, nº45, 2003(a), pp. 11-36, e de Paulo Knauss. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006, pp. 97-115, que procuram fazer uma panorâmica sobre o assunto. Entre as teses de doutorado, ver a de Maraliz de Castro Vieira, cujo título é “Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e ‘Tiradentes Esquartejado’”, defendida em 2005, na área de concentração História Social, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Ainda em âmbito nacional, A Universidade Estadual de Londrina-UEL, no Paraná, criou em 2004, o Laboratório de Estudos dos Domínios das Imagens - LEDI, cuja proposta é promover o encontro de pesquisadores que tenham como tema a Imagem e/ou a discussão da representação da imagem em suas pesquisas, buscando se constituir como um local de divulgação da produção científica sobre o assunto. Além dos projetos desenvolvidos no âmbito do programa de Pós-Graduação da UEL, o LEDI promove encontros nacionais do Estudo de Imagens, que proporcionam aos estudiosos do tema a troca de experiências.

Na Espanha, o Centro de Estudios de Europa Hispánica (CEEH) tem dedicado atenção às relações entre a arte, as letras e o pensamento espanhóis durante o Século de Ouro. Entre as atividades desse centro, encontram-se o fomento de intercâmbio com universidades e centros de investigação dentro e fora da Espanha e a promoção de encontros, como o que ocorreu na Academia de Bones Lletres de Barcelona em 2006. Nessa ocasião, um grupo de estudiosos procedentes de três âmbitos acadêmicos – história, história da arte e história da literatura - realizaram uma reflexão conjunta sobre a função e o uso das imagens na vida política da Idade Moderna. O resultado foi publicado no livro: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

A relutância em considerar uma imagem como documento figurativo³, documento visual⁴ ou evidência⁵ também se dava em virtude da própria formação do historiador, centrada na palavra.⁶ Isto porque ele(a) é geralmente aparelhado(a) a lidar com fontes escritas. Segundo Ivan Gaskell, os historiadores estão

muitas vezes mal equipados para lidar com material visual, muitos utilizando imagens apenas de maneira ilustrativa, sob aspectos que podem parecer ingênuos, corriqueiros ou ignorantes a pessoas profissionalmente ligadas à problemática visual.⁷

Gaskell é um historiador cultural que trabalha na intersecção da história, história da arte, antropologia, museologia e filosofia. Em sua prática, procura incorporar filosofia da arte e artefatos na escrita da história e em curadorias para exposições de arte.⁸ Para ele, apesar das dificuldades enfrentadas, os historiadores têm muito a ensinar: “proporcionado valiosas contribuições à nossa visão do passado – e do local em que nele está inserido o material visual – usando as imagens de uma forma sofisticada e especificamente histórica.”⁹

Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, o embaraço em lidar com a especificidade visual da imagem,

³ GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

⁴ MENESES (2003a), *Op.Cit.*

⁵ “Tradicionalmente, os historiadores têm se referido aos seus documentos como ‘fontes’, como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens. A metáfora é vívida, mas também ilusória no sentido que implica a possibilidade de um relato do passado que não seja contaminado por intermediários. É certamente impossível estudar o passado sem a assistência de toda uma cadeia de intermediários, incluindo não apenas os primeiros historiadores, mas também os arquivistas que organizaram os documentos, os escribas que os escreveram e as testemunhas cujas palavras foram registradas”. BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

⁶ Desde Platão, o pensamento ocidental procura inserir o *logos* (vocábulo grego que significa *palavra* ou *razão*) como o cento do texto ou discurso, como o portador do significado. Assim, nem na Antiguidade, nem na Idade Média existem traços de usos cognitivos da imagem, sistemáticos e consistentes. O reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual se dá no campo da História da Arte, que se consolida já no século XVIII.

⁷ GASKELL, Ivan. “História das Imagens”. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 237.

⁸ Ver: <http://www.ivangaskell.com/>. Acesso em 17 de fevereiro de 2011.

⁹ GASKELL (1992), *Op.Cit.*, p. 237.

sem dúvida, deriva da formação logocêntrica do historiador e da natureza igualmente centrada na palavra de quase toda sua atividade profissional. Assim, além do ônus de um “analfabetismo visual” (a própria necessidade de recorrer a uma expressão de marca verbal já indica a dimensão do problema ...), ele não necessita de experiência de campo, e trabalhando em geral apenas com representações e abstrações, elimina qualquer risco de contaminação com o concreto e o empírico. O historiador não se defronta, por exemplo, com o problema crucial de antropólogos e sociólogos, levados a reconhecer no registro visual realizado durante a pesquisa uma parte já do processo de interpretação: quando se usa a fotografia, por exemplo, ou o filme, “vê-se *com* a câmara, não *através* dela”, nas palavras de Chris Wright.¹⁰

Ao discutir a relação entre história e imagem, não podemos deixar de lembrar um lugar-comum: o de que até há pouco tempo, a escrita da história esteve associada somente ao texto. O que pode explicar porque a imagem era tratada como algo redutível a um conteúdo verbal, formulado anteriormente. Como afirmou Hayden White,

em nossas práticas historiográficas, somos inclinados a usar as imagens visuais como um complemento do nosso discurso escrito, em vez de componentes de um discurso em si, por meio do qual possamos ser capazes de dizer algo diferente e além do que podemos dizer de forma verbal. Estamos inclinados a usar imagens primeiramente como "ilustrações" das previsões feitas em nosso discurso verbal escrito. Nós não temos totalmente explorado as possibilidades de uso de imagens como um dos principais meios de representação discursiva, utilizando o comentário verbal apenas de forma diacrítica, ou seja, para dirigir a atenção para, especificar, e destacar um sentido transmitido somente pelos meios visuais.¹¹

¹⁰ MENESES Ulpiano T. Bezerra de. “Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornelia e NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2003(b), pp. 40-41. Grifo do autor.

¹¹ No original: “so, too, in our historiographical practices, we are inclined to use visual images as a complement of our written discourse, rather than as components of a discourse in its own right, by means of which we might be able to say something different from and other than what we can say in verbal form. We are inclined to use pictures primarily as “illustrations” of the predications made in our verbally written discourse. We have not on the whole exploited the possibilities of using images as a principal medium of discursive representation, using verbal commentary only diacritically, that is to say, to direct attention to, specify, and emphasize a meaning conveyable by visual means alone.” WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. *American Historical Review*, 93, no. 5, December 1988, p. 1194.

Assim, relegada ao papel de ilustração de uma conclusão proporcionada pelo uso de outras fontes, a imagem não oferecia respostas diferenciadas e tampouco suscitava questões inovadoras.

Antes de prosseguir, faz-se necessário um rápido esclarecimento sobre como são compreendidos os termos imagem, imagem visual e imagem mental. Em português, a palavra "imagem" serve tanto para definir a “representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto”, assim como a “representação mental de um objeto, de uma impressão”, “produto da imaginação, consciente ou inconsciente; visão”.¹² Sem a pretensão de esgotar as problemáticas relacionadas a tais conceitos¹³, entendemos que uma imagem pode ser construída entre a aparência e o ser, entre uma representação mental e o meio a partir do qual ela se manifesta. Para este trabalho, adotaremos a abordagem de W.J.T. Mitchell, em que a imagem é pensada a partir de duas formas distintas: entre um objeto concreto (pintura, escultura, gravura, etc.) derivado de um ato deliberado de representação e o mental, menos voluntário, “entidade imaginária, uma *imago* psicológica, o conteúdo dos sonhos, memórias e percepção”¹⁴. A primeira chamaremos de “imagem visual”, a segunda, “imagem mental”.

¹² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988, p. 350.

¹³ Para Platão, a imagem visual ou ícone (*eikón*) se relaciona com a imitação (*mimesis*) e esta é vista como mentira, irracionalidade ou corrupção das almas. O ícone pertence ao mundo das aparências, não sendo mais que uma imagem física das Formas ou das Ideias (*eidé*) não sensíveis. Tais formas não são captadas pelos olhos do corpo, mas pelos olhos do espírito; não são conceitos abstratos, mas formas eternas e imutáveis. Ver: PLATÃO. *A República*, livros VII e X. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

Por outro lado, Aristóteles não se referia tanto às imagens visuais e sim às imagens “internas” (*phantasia*): elas são mediadoras entre a sensação (*aisthesis*) e o pensamento (*nóesis*), entre o exterior e o interior: “relativamente à alma noética, as imagens substituem as percepções directas: quando a forma ou nega serem elas boas ou más, busca-as ou evita-as. Assim sendo, a alma nunca pensa sem recorrer a uma imagem mental. O processo assemelha-se àquela situação em que o ar afecta o olho de um modo especial e o olho, por sua vez, afecta outra coisa qualquer, podendo o mesmo observar-se em relação ao ouvido. Por conseguinte, a última coisa a ser afectada será, portanto, uma entidade singular, também um único meio, ainda que possa possuir mais do que um aspecto”. Ver: ARISTÓTELES. *Da Alma*, livro III, 431-15. Lisboa: Edições 70, 2001, p. 107.

¹⁴ MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005, p. 2. Ver também: MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994, p. 4.

Retomemos a discussão anterior. O debate em torno dessa temática vem se expandindo consideravelmente nas últimas três décadas. Para este trabalho, acreditamos ser mais consistente comentar determinados autores que se debruçaram sobre essa discussão; mais pertinente, ainda, é a identificação de algumas questões comuns. Não podemos pensar em suas investigações como uma equação para a História Cultural e os documentos figurativos: interrogar *como* as fontes visuais foram processadas e articuladas em suas pesquisas nos parece muito mais importante do que buscar o *porquê*. Mas, antes, é preciso falar das fontes visuais a partir das quais realizamos este estudo.

1.1. A escolha das fontes visuais

Recorrer às gravuras como fontes visuais não foi uma opção ao acaso. Percebemos, ao longo dos anos de estudo, que a maior parte das imagens que aqui serão analisadas não tem recebido a devida importância como documento para o estudo da História. Ficou claro que, na maioria das vezes, as gravuras têm sido apresentadas somente como ilustrações de textos. Repetidas *ad nauseum*, dificilmente são percebidas como um meio de representação discursiva.

Optamos por trabalhar com estampas¹⁵ porque elas eram uma mídia importante e significativa para as sociedades europeias no início da Era Moderna. A multiplicidade dos temas impressos oferecia, a um público heterogêneo, a possibilidade de combinar diversos assuntos de uma forma desconcertante.

Recentemente, alguns estudos realizados por historiadores da arte têm procurado compreender o significado das estampas no cotidiano dos povos europeus nos séculos XV e XVI.

¹⁵ Estampa é uma imagem impressa pela técnica da gravura. Gravura é um termo genérico aplicado ao desenho inciso em uma superfície (madeira, metal, pedra, etc). Neste trabalho, utilizaremos estampa e gravura como termos genéricos.

É o caso de Jan van der Stock, que analisou as gravuras impressas em Antuérpia, durante o século XV até 1585, com o objetivo de perceber como se dava sua produção, comissão, circulação e uso.¹⁶

Gostaríamos de citar, também, Keith Moxey e seu estudo sobre as xilogravuras¹⁷ publicadas, na Alemanha durante a Reforma. Para o autor, essas imagens por muito tempo consideradas como “arte popular” ou “arte em massa”¹⁸, formavam uma importante dimensão da cultura visual nesse período.¹⁹ Longe de se estabelecer como a manifestação de uma opinião pública universal, as gravuras foram o meio pelo qual as atitudes das classes médias e alta - que haviam aderido às ideias de Lutero – se disseminaram entre um vasto público popular.²⁰

As obras de Stock e de Moxey são inovadoras na medida em que abriram um novo caminho para o estudo das gravuras, dando maior atenção à compreensão de seus significados simbólicos. O que se percebe é que a grande maioria das pesquisas sobre os impressos

¹⁶ STOCK, Jan van der. *Printing Images in Antwerp. The introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998.

¹⁷ Xilogravura “é a forma mais antiga de gravura (...) O bloco de madeira é desbastado pelo gravador por ação manual e direta, deixando em relevo a imagem a ser impressa. Para tal, são utilizadas ferramentas próprias feitas de aço, como a goiva e o formão, dos mais diferentes perfis, ou qualquer instrumento cortante, como estilete, canivete ou facas afiadas. Pronta a matriz, com a utilização de um rolo a tinta é aplicada somente na imagem em relevo. A impressão pode ser feita à mão, pressionando-se o papel sobre a matriz com o auxílio de uma espécie de colher ou espátula de madeira, ou mecanicamente, com uma prensa de rosca ou calcográfica.” In: TJABBES, Pieter et ali. *Impressões Originais: a gravura desde o século XV*. São Paulo: Art Unlimited, 2006, p. 153.

¹⁸ “One consequence of the imposition of anachronistic aesthetic values on the artistic production of the late Middle Ages has been the classification of woodcuts as ‘mass art’ or ‘folk art’”. In: MOXEY, Keith. *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004, p. 2.

¹⁹ Vale lembrar que, no período estudado, não havia uma distinção muito clara entre uma pintura habilmente executada e uma gravura igualmente elaborada. Exceto pelo fato de que, muitas vezes, os materiais empregados na pintura eram diversos e muito mais caros do que o papel e a tinta utilizados nas estampas. Na Itália, por exemplo, era comum referir-se às gravuras como *desegni stampati* ou *desgni a stampa*.

²⁰ Moxey afirma que, no conturbado período da Reforma, houve uma grande curiosidade sobre as informações que circulavam de forma impressa, tanto por parte de letrados como iletrados. Segundo esse autor, “in addition to those occupational groups that were traditionally able to read such as merchants and professionals, a variety of other occupations would in all likelihood have become interested in the products of the printing press as a means of access to the religious ideas that were transforming their society. Literacy thus is of little help in determining what groups or classes may have been interested in the broadsheets beyond the suggestion that they would have been more accessible to those who had traditionally been literate than to those who had not. On the other hand, the very expansion of literacy taking place in these years made these broadsheets available to a larger and larger audience”. MOXEY, *Op. Cit.*, p. 24.

dedicaram-se, principalmente, aos aspectos técnicos de sua produção e às obras de renomados artistas, em detrimento dos milhares elaborados por artesãos anônimos.²¹ Isto porque durante muito tempo as estampas foram excluídas do cânone de obras-primas, principalmente aquelas não assinadas. Dizer que uma obra é investida pelo cânone significa que ela é investida de um valor estético.

Neste trabalho não cabe a discussão sobre o conceito de valor estético de uma gravura. Como afirma Carlo Ginzburg, “uma pintura pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações culturais, importante para o estudioso iconográfico e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético”.²² Assim, para compreender o significado simbólico das gravuras, por nós analisadas, é preciso percebê-las independente desse ponto de vista.

Não estamos querendo dizer que, no período aqui abordado, as experiências estéticas eram desconhecidas ou que certos artefatos culturais não eram vistos de forma análoga à nossa prática contemporânea. Mas, como afirma Stock, “o público, evidentemente, não aplicava um critério qualitativo quando selecionava uma gravura. O que contava era o preço e o fato do retrato ou da imagem de um evento histórico se parecessem um pouco com o assunto.”²³

A produção das gravuras envolvia uma combinação complexa de processos e artesão habilidosos. Em primeiro lugar, estava o desenhista (denominado *Reisser* em alemão ou

²¹ Por longo tempo, a História da Arte esteve baseada na classificação e compilação da criação de obras-primas, constituindo o cânone artístico por excelência no Ocidente.

²² GINZBURG. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986, p. 57.

²³ No original: “*The public did not, evidently, apply qualitative criteria when selecting a print. What counted was the price and the fact that the portrait or the picture of a historical event resembled its subject a little.*” STOCK, *Op.Cit.*, p. 136.

draftsman em inglês) que criava a imagem diretamente em um bloco de madeira ou, então, transferia o original do papel para a matriz (em madeira ou metal²⁴).

Em seguida, vinha o *Formschneider*²⁵ que se dedicava exclusivamente à gravação da matriz em si.²⁶ Registros oficiais dessa ocupação existem já desde 1397, em Nuremberg, e 1398 na cidade de Ulm. Ao longo do século XV, o trabalho principal do *Formschneider* era a incisão das letras e das imagens em um único bloco de madeira; com o advento dos tipos móveis, passou a se dedicar exclusivamente à incisão do desenho em si.

Já o *Briefmaler*, “o coloridor de páginas”, adicionava cor com um pincel às imagens já impressas, como cartas de baralho, papel de parede, roupas etc.²⁷ Originalmente, o *Briefmaler* estava envolvido na produção de letras capitulares dos livros manuscritos, que seriam iluminadas por outro artesão, o iluminista. A adição de cores nas gravuras era uma característica da xilogravura alemã, adotada pelas oficinas da Europa do Norte.

A qualidade das gravuras dependia, sobretudo, da destreza do *Formschneider*, que deveria traduzir o esboço do desenhista em linhas a serem incisadas na madeira.²⁸ Dessa forma, as gravuras

²⁴ Gravura em metal: “A arte e o ofício da gravura em metal são conhecidos como calcografia. O metal mais comumente utilizado para a feitura de uma matriz é o cobre, podendo ser também o zinco ou latão. (...) Terminada a gravação sobre a chapa de metal, segundo as diferentes técnicas, a tinta para a impressão deve ser aplicada de forma a cobrir toda a matriz. A seguir, o excesso de tinta será limpo com cuidado, para que ela permaneça nas áreas gravadas. Uma gravação mais profunda segura mais tinta na impressão, diferentemente das gravações mais superficiais, e o conjunto fornece as diversas intensidades que vão compor a imagem. A matriz é levada à prensa e coberta com o papel umedecido. Uma manta de feltro é colocada entre o papel e o cilindro da prensa calcográfica, de modo que a pressão deste provoque a transferência da tinta da imagem gravada para o papel”. In: TJABBES, *Op. Cit.*, p. 145.

²⁵ Manteremos alguns dos vocábulos em alemão por não encontrar equivalente em português. Até mesmo o estudioso Walter Strauss reconhece que não há vocábulos equivalentes em inglês. STRAUSS, *Op. Cit.*, p. 2.

²⁶ Ver: MOXEY, *Op. Cit.*; IVINS, William Mills. *Prints and visual communication*. Cambridge, Mass.; London: M.I.T., 2001. LANDAU, David e PARSHALL, Peter. *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven: Yale University, 1994; STRAUSS, Walter L. 3 volumes. *The German single-leaf woodcut, 1550-1600: a pictorial catalogue*. New York: Abaris Books, 1975; IVINS, William Mills. *Prints and visual communication*. Cambridge, Mass.; London: M.I.T., 2001.

²⁷ STRAUSS, *Op. Cit.*

²⁸ Havia uma prática, muito comum a artistas consagrados e exímios desenhistas, de encomendar a um *Formschneider* a preparação de “suas” matrizes. É o caso de Albrecht Dürer, que contratou um ou dois para talhar grande parte da série de xilogravura do *Apocalipse*, realizada entre 1497-98. *Idem*, p.3.

eram traduções de traduções. Como afirma William Ivins: “o gravador copiava em preto e branco o que o pintor havia pintado, ou a visão romana ou uma estátua antiga. (...) As gravuras, em consequência, não eram apenas cópias de cópias, mas traduções de traduções”.²⁹

Por fim, precisamos mencionar os editores. Desde o século XIX, o que define um editor não é o fato de possuir uma gráfica ou livraria, mas sua capacidade empreendedora na busca de textos e seus autores, além do controle de todo o processo que vai desde a impressão da obra até sua distribuição.

Nos séculos XVI ao XVIII, a situação era muito diferente. Segundo Chartier, durante esse período, “primeiro se é livreiro, primeiro se é impressor e, porque se é livreiro ou gráfico, se assume uma função editorial. Deve-se falar então, para ser preciso, de ‘livreiro-editor’, ou de ‘gráfico-editor’”. Para esse historiador, o livreiro-editor definia-se, inicialmente, por sua atividade comercial:

ele vende, além dos livros que ele mesmo edita, aqueles que obtêm por uma troca com seus colegas: ele lhes envia, em folhas não encadernadas, livros que editou e, em troca, recebe os livros dos outros. Pode possuir uma gráfica, ou então fazer com que uma gráfica trabalhe para ele. É, portanto, em torno da atividade de livraria que se organiza toda a atividade editorial.³⁰

Havia um efervescente mercado do impresso por toda Europa. O tamanho e o formato das estampas facilitavam o transporte. A comercialização podia ser realizada em lojas especializadas ou por mercadores ambulantes que as vendiam em mercados e feiras das cidades como nos

²⁹ No original: “*the engraver copied in Black and White what the painter had painted, or the Roman view or ancient statue. (...) The engravings in consequence were not only copies of copies but translations of translations*”. IVINS, *Op.Cit.*, p. 67.

³⁰ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999(a), p. 53.

campos. A estratégia de venda adotada pelos editores levava em consideração a escolha dos temas e gêneros para atingir o maior número possível de leitores.³¹

A gravura esteve intimamente ligada às muitas edições e traduções – simples ou suntuosas, em línguas vernáculas ou em latim – de obras cujos temas podiam ser religiosos ou seculares: bíblias, hagiografias, lendas, romances de cavalaria, proezas da história, herbários, calendários, tratados de medicina ou de astronomia, histórias de amor e paixão, guerras, cenas de batalha, entradas triunfais, crônicas, mapas, retratos de governantes, peste, *ars moriendi*, dança da morte, o diabo e a fragilidade da vida, fábulas, temas mitológicos etc.

Também podiam ser encontradas adornando frontispícios de panfletos³² ou, então, em folhas volantes³³, elaboradas com diversos motivos, em branco e preto ou coloridas à mão segundo o gosto do comprador. Os assuntos eram diversos: propaganda política, informações tópicas e temas satíricos em geral, histórias envolvendo camponeses, carnaval, festivais, soldados mercenários, batalhas entre os sexos, informações sobre execuções, aparições celestiais “testemunhadas” por pessoas extremamente religiosas, nascimentos disformes³⁴, indulgências etc.

Além disso, as gravuras podiam ser expostas nas portas das casas com o objetivo de proteger seus moradores contra doenças, praga, morte, fogo ou furto; penduradas em paredes para decorar ambientes ou servir como imagens votivas.

³¹ CHARTIER, Roger. “Leituras e Leitores ‘Populares’ da Renascença ao Período Clássico”. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. vol 2. São Paulo: Editora Ática, 1999(b), p.120.

³² Deve-se ter em mente que muitos panfletos da época eram apenas simples folhas *in folio*, dobradas para formar oito páginas em *octavo*, geralmente adornados com uma xilogravura na primeira página. Ver: STRAUSS, *Op.Cit.*

³³ Também conhecidas em inglês por *single sheet* ou *broadsheet*, em francês por *feuilles volantes*, em alemão por *Einblattdrucke*.

³⁴ “Frequently used to make moralizing statements about God’s anger over the state of human affairs as well as predictions about the future”. In: MOXEY, *Op.Cit.*, p. 21.

Assim, saltando das prensas dos inúmeros impressores que surgiram na Europa como cogumelos no pasto depois da chuva, as gravuras respondiam por uma parcela significativa em um mercado editorial bastante intenso. Elas podiam ser comissionadas para serem usadas em momentos específicos (procissões, propaganda política ou religiosa) ou então elaboradas visando um público mais amplo, independente de uma celebração ou fato.

A amplitude dos usos da gravura nos leva a pensar que seu significado cultural não era uma característica inerente, mas dependia da maneira como era incorporada por um público diversificado – em status social e econômico, assim como no espaço geográfico. Para conquistar esse público, era preciso criar uma fórmula editorial que baixasse os custos de impressão e, conseqüentemente, os de venda. Pois, além da elite e dos letrados, havia que se pensar em uma clientela de “leitores populares” razoavelmente ampla.

Antes de prosseguir, gostaríamos de esclarecer que seguimos os termos apresentados por Roger Chartier, para quem os “leitores populares” eram camponeses, trabalhadores e mestres de ofício, comerciantes, burgueses, artesãos, lojistas etc., ou seja,

todos aqueles que não pertencem a nenhuma das três togas (para usar uma expressão de Daniel Roche): a toga negra, quer dizer, os padres; a toga curta, quer dizer, os nobres; a toga larga, quer dizer, o mundo numeroso e diverso dos oficiais, grandes ou pequenos, dos advogados e procuradores, das gentes da pluma, às quais há que se adicionar esses outros doutos, também portadores de toga, que são os homens da medicina.³⁵

A princípio, o valor de um impresso dependia muito do custo do papel. No século XIV, esse insumo começou a ser produzido na Europa Ocidental em quantidades modestas. Com a invenção da imprensa, a demanda se intensificou e, em consequência, o preço chegou a quase

³⁵ No original: “*todos aquellos que no pertenecen a ninguna de las tres togas (para usar una expresión de Daniel Roche): la toga negra, es decir, los curas; la toga corta, es decir, los nobles; la toga larga, es decir el mundo numeroso y diverso de los oficiales, grandes o pequeños, de los abogados y procuradores, de las gentes de pluma, a las que hy que añadir esos otros doctos, también portadores de toga, que son los hombres de medicina*”. CHARTIER (1994), *Op. Cit.*, p. 94.

metade dos custos da produção de um livro. Já ao longo do século XVI, o preço do papel frente aos custos do livro cairia dramaticamente. Segundo Rolf Engelsing, entre 1470 e 1513, os livros vendidos na feira de Frankfurt registraram um custo 40% inferior, se comparado com edições anteriores.³⁶

Pouco se sabe em relação aos preços das xilogravuras e folhas volantes. Bruno Weber³⁷ calculou que, durante o século XVI, o valor de uma folha volante ilustrada variava de 4 a 8 *pfennings*. Segundo Weber, em 1522, 2 *pfennings* poderiam comprar o equivalente a seis ovos ou três arenques ou uma salsicha. O cálculo foi realizado levando em consideração que, nesse período, um pedreiro mestre e seu auxiliar ganhavam, respectivamente, 28 e 24 *pfennings* por dia.

Moxey afirma que - mesmo podendo chegar a custar um terço do salário de outros artesãos -, os valores das xilogravuras eram acessíveis a todos. Para ele,

enquanto a relação entre despesas e receitas foi, sem dúvida, mediada através dos complexos filtros dos valores sociais e culturais, pode-se provisoriamente concluir que essas gravuras estavam dentro do poder de compra, não só das classes média e alta, ricos comerciantes e profissionais, mas também de mestres artesãos e outros artesãos em geral.³⁸

Dessa forma, podemos concluir que o custo baixo tornava as gravuras acessíveis à grande parte da população. Logo, as gravuras podiam ser encontradas em todo lugar, tanto atreladas a textos quanto em ilustrações avulsas.

³⁶ *apud* MOXEY, *Op.Cit.*, p. 23.

³⁷ *apud* MOXEY, *Op.Cit.*, p. 23.

³⁸ No original: “while the relationship between expenditures and income was doubtless mediated through the complex filters of social and cultural values, one might tentatively conclude that these prints were within the purchasing power not only of the upper middle classes, wealthy merchants, and professionals, but of master artisans and other artisans as well”. MOXEY, *Op.Cit.*, p. 23.

1.2. História e imagem

Pode-se atribuir a tradição da preferência pelas fontes escritas ao final da Idade Média e início do Renascimento e aos estudos de filologia. Foi nesse período que despontou o interesse pelos documentos escritos como método para a pesquisa histórica e prova dos fatos. O tratado *De falso credito et ementita Constantini donatione declamatio* (1440)³⁹, escrito pelo humanista Lorenzo Valla (1406-1457), é o grande elemento para a compreensão do contexto da época.

Partindo de uma criteriosa análise linguística e textual, Valla comprovou que o documento histórico *Doação de Constantino* não passava de um grande logro. *Doação de Constantino* era considerado um texto de suma importância, pois, acreditava-se, justificava a doação que o imperador Constantino fizera de parte do território da Itália para a Igreja católica. Em uma época em que a datação química não existia para determinar a autenticidade de um documento⁴⁰, a única forma de comprovar sua veracidade era o próprio texto. Lançando mão dos métodos da filologia, Valla demonstrou que o latim do texto não correspondia àquele utilizado no Império Romano. Dessa maneira, concluiu que a suposta doação era uma fraude.

O interesse renascentista acabou por definir a noção de documento escrito como sinônimo de fonte oficial da História e do conhecimento. No final do século XVII, a discussão iniciada com Valla seria enriquecida com a publicação da obra de Jean Mabillon (1632-1707), *De re diplomatica*. Mabillon estabeleceu o moderno método de crítica documental e sistematizou um procedimento que relacionava dois aspectos: o suporte da informação e a análise da autenticidade

³⁹ O tratado foi realizado a pedido de Afonso o Magnânimo (1396-1458), rei de Aragão e Sicília. Sua publicação se daria somente em 1517, por Ulrich von Hutten, amigo de Lutero. Ver: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ª edição. Campinas: Unicamp, 1996, p. 543.

⁴⁰ KARNAL, Leandro e TATSCH, Flavia Galli. “A memória evanescente”. In: PINSKY, Carla Bassanezi e LUCA, Tania Regina de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. Versão anterior deste texto foi publicada em 2004, em livro produzido a partir da exposição *A escrita da memória* promovida pelo extinto Instituto Cultural Banco Santos. O livro, *A escrita da memória. Interpretações e análises documentais* foi organizado por Leandro Karnal e José Alves de Freitas Neto.

dos tipos documentais, a partir da filologia e da paleografia. A metodologia proposta apontava para o estudo de fontes escritas oficiais e de caráter institucional; o que acabaria levando à desvalorização, na historiografia, de outras fontes de pesquisa.

Ao mesmo tempo em que os relatos históricos se articulavam ao redor de documentos escritos, o interesse renascentista pela Antiguidade apontava para outros tipos de fontes que não se encontravam circunscritos ao domínio da escrita – principalmente quando os documentos não forneciam evidências suficientes. Debruçados sobre os clássicos, os humanistas sistematizaram alguns procedimentos de identificação e caracterização, constituindo uma tradição levada a cabo pelos antiquários e pelo antiquariato. Assim, a partir do século XVI, os antiquários conseguiram superar a desconfiança existente em relação a objetos e obras de arte como testemunhas do passado.

Artefatos oriundos de escavações, pinturas de tumbas romanas, moedas antigas, camafeus, esculturas e quadros conservados em museus ou em coleções particulares, passaram a ser encarados como fontes indispensáveis para a investigação e a construção do passado. Era o caso, por exemplo, da investigação sobre os governantes da Grécia, Roma e de outros reinos, realizada a partir das imagens conservadas em moedas antigas. Segundo Haskell, somente

através do estudo das moedas os antiquários se familiarizaram com a noção de que as fontes figurativas podiam conduzi-los a um contato estreito e estimulante com aspectos do passado que aparentemente não eram acessíveis por nenhum outro meio.⁴¹

No entanto, como lembrou Ulpiano Bezerra de Meneses, foi somente no século XIX e início do seguinte que a História “começa a encaminhar-se para a aceitação dos direitos de

⁴¹ HASKELL, Francis. *History and its images. Art and the interpretation of the past*. Second edition, with corrections. New Haven & London: Yale University Press, 1993, pp. 13-25. [A primeira edição do livro se deu em 1973].

cidadania da *fonte iconográfica*, sobretudo mais tarde, nos domínios da História Cultural”.⁴² Restrita à concepção cientificista de documento, a historiografia não permitia reconhecer as possíveis aberturas para outras fontes importantes na percepção das dimensões múltiplas do processo histórico.

No final do século XIX, o manual escrito por Langlois e Seignobos, *Introdução aos estudos históricos*, enfatizava no primeiro capítulo que “a história se faz com documentos. Documentos são os traços que deixaram os pensamentos e os atos dos homens do passado”.⁴³ À concepção da história científica (documentos=texto), juntar-se-ia Fustel de Coulanges ao afirmar que o historiador deveria ser hábil em tirar “dos documentos tudo o que eles contêm”. O melhor que o historiador poderia fazer é se “manter o mais próximo possível dos textos”.⁴⁴

No início do século XX, a possibilidade do uso de imagens como fonte principal para o discurso histórico começava a dar os primeiros sinais de vida. Em 1905, o historiador holandês Johan Huizinga proferiu uma conferência inaugural na Universidade de Groningen, na qual argumentava que as imagens deveriam prover o estímulo inicial para o estudo da história. Segundo ele, o estudo da história e a criação artística tinham em comum “um modo de formar imagens”.

Anos depois Huizinga publicava *O Declínio da Idade Média*⁴⁵, livro em que analisava as formas de vida, pensamento e arte na França e nos Países Baixos nos séculos XV e XVI. Em seus estudos, Huizinga recuperou a forma teatral de representar os principais atos da vida e o

⁴² MENESES (2003a), *Op.Cit.*, p. 13. Grifo do autor.

⁴³ LANGLOIS, Charles Victor e SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Renascença, 1946, p. 15.

⁴⁴ “Leis, cartas, fórmulas, crônicas e histórias, é preciso ter lido todas estas categorias de *documentos* sem omitir uma única. (...) A leitura dos *documentos* não serviria, pois, para nada se fosse feita com ideias pré-concebidas (...). A sua única habilidade (do historiador) consiste em tirar dos *documentos* tudo o que eles contêm e em não lhes acrescentar nada do que eles não contêm. O melhor historiador é aquele que se mantém o mais próximo possível dos textos”. *Apud* LE GOFF (1996), *Op.Cit.*, p. 536.

⁴⁵ Na tradução para o inglês (1924), o título era: *O Outono da Idade Média*.

sentimento trágico da morte que dominava a existência daqueles que viveram no final da Idade Média. Para isso, trouxe à tona cores, sons, cantos, gritos, aromas das casas e das praças, sentimentos de emoção e desesperança. Além desses indícios, Huizinga considerava que as obras de arte flamenga, produzidas por Jan Van Eyck e seus seguidores, deveriam ser vistas como o reflexo de uma sociedade que já estava em declínio.⁴⁶

Interessa notar que, apesar de também procurar abordar a história a partir de imagens, o único momento em que Huizinga recorre a elas se dá no capítulo 11, “A visão da Morte”. E mesmo assim timidamente, pois o historiador holandês acaba por reiterar a importância da escrita frente às imagens visuais:

é um fenômeno geral darem as obras de arte de uma época uma ideia muito mais serena e feliz do que a que se obtém da leitura das crônicas, dos documentos ou mesmo das obras literárias. A arte plástica não exprime lamentos. Mesmo quando dá expressão à dor ou à aflição transporta-as a uma esfera elegíaca onde já o gosto amargo da infelicidade se desvaneceu. Pelo contrário, os poetas e os historiadores, fazendo-se eco dos infintos tormentos da vida, fixam-lhe sempre a pungência e revivem as duras realidades das passadas misérias⁴⁷.

Se a partir da Escola Metódica⁴⁸ o recurso ao documento como base para o trabalho do historiador tornou-se o eixo fundamental para a escrita da história, o conceito e a abrangência do termo "documento" sofreria inúmeras modificações a partir da constituição da Escola dos Annales. Ao afirmar que a busca do historiador deveria se pautar por tudo o que fosse humano, Marc Bloch alargava a noção de fonte:

por trás dos grandes vestígios sensíveis da paisagem, os artefatos ou as máquinas, por trás dos escritos aparentemente mais insípidos e as instituições mais desligadas daqueles que as criaram, são os homens que a História quer

⁴⁶ HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. 2ª edição. [Lisboa] Editora Ulisseia [1996], p.284.

⁴⁷ *Idem*, p. 251.

⁴⁸ No século XIX, os historiadores germânicos, mais especificamente Leopold von Ranke (1795-1886), procuravam impor uma investigação científica em que afastavam qualquer especulação filosófica, visando a objetividade absoluta no domínio da história. Para atingir seus objetivos, aplicavam técnicas rigorosas a respeito do inventário das fontes e à crítica dos documentos escritos. Os métodos e paradigmas da história científica se espalharam pela França, graças a Charles Langlois e Charles Seignobos, que estudaram em universidades alemãs.

capturar. Quem não conseguir isso será apenas, no máximo, um serviçal da erudição. Já o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça.⁴⁹

Bloch aplicou em seus estudos a prática da multiplicação das fontes históricas. Mapas, planos e fotografia aérea serviram como documentos para analisar a paisagem rural francesa. Em *Os reis taumaturgos*, publicado em 1924, os registros de milagres reais foram suas fontes para compreender as concepções históricas sobre o poder político. Bloch também procurara observar as imagens e compreender sua dimensão ideológica, mas não foi muito além de suas intenções.

A ampliação da noção de documento só começaria a beneficiar os registros visuais décadas mais tarde. Em 1974, Jacques Le Goff e Pierre Nora lançaram a obra *Faire L'Histoire*, na qual abordavam os novos problemas, novas abordagens e novos objetos caros à Nova História. Entre os diversos capítulos do livro, dois estavam dedicados às fontes visuais, sendo um ao “filme” e o outro à “arte”.

Com o surgimento da História Serial, da História Quantitativa, da História do Cotidiano, da História do Gênero, da História da Sexualidade e tantos outros “novos campos”, a reflexão dos limites do termo “documento histórico” sofreu profunda alteração em seu uso e conceito. Com essa revisão definitiva, as imagens como rastros do passado – para utilizar a expressão consagrada por Paul Ricoeur⁵⁰ – foram valorizadas. Finalmente, dava-se sua aceitação como fonte e produção de conhecimento pelos historiadores.

⁴⁹ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 54.

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 3 volumes. Paris: Seuil, 1983-1985.

1.3. “Deus está no particular”

Enquanto alguns poucos expoentes da Escola dos Annales procuravam, timidamente, observar as imagens e compreender suas dimensões, Aby Warburg (1866-1929) e seus seguidores – entre eles Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) e Edgar Wind (1900-1971) – já tinham promovido uma mudança conceitual. Os estudos deste grupo de historiadores da arte alemães eram densos e promoviam novas metodologias, distintas da divisão por ciclos, escolas e estilos artísticos.

Contudo, tal procedimento só iria integrar os métodos investigativos dos historiadores décadas depois. Como nos lembra Georges Didi-Huberman, essas mudanças não foram percebidas nem pelos historiadores da arte positivistas, nem pelos historiadores abertos ao estruturalismo ou pelos expoentes da Escola dos Annales.⁵¹ “O próprio Marc Bloch parece não ter percebido essas alterações teóricas e metodológicas”, escreveria Jean-Claude Schmitt, discípulo de Jacques Le Goff.⁵²

Aby Warburg se autodenominava um historiador cultural⁵³. Um dos aspectos centrais de sua investigação era a utilização de uma documentação heterogênea: testamentos, cartas comerciais, pinturas, tecidos, esculturas, utensílios de cerâmica, fotografias, guirlandas de flores, detalhe de vestimentas, fivelas de cintos, etc. Ele próprio escrevera que as vozes humanas podiam

⁵¹ “Ainsi, Jacques Le Goff attribue-t-il généralement à Marc Bloch l'exclusive d'une 'fondation de l'anthropologie historique' ; remarquant, de plus, que Les Rois thaumaturges ne comportent qu'une dizaine de pages – assez peu analytiques – de 'dossier iconographique', il en conclut que 'la rénovation de l'histoire de l'art est une des priorités de la recherche historique aujourd'hui'”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 47-48.

⁵² SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007, p. 31.

⁵³ WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas*. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005, p. 9.

ser ouvidas “também a partir de documentos de pouca importância”, “catalogadas como ‘curiosidades’ capazes de interessar apenas aos historiadores dos costumes”.⁵⁴

Warburg tinha consciência da necessidade de formar uma base documental e bibliográfica ampla o suficiente e de consulta rápida para garantir o desenvolvimento de suas investigações; ou seja, a formação de uma biblioteca pessoal seria absolutamente necessária e urgente. Na obra que escreveu sobre Warburg, Ernst Gombrich⁵⁵ afirma que, já em 1904, a coleção de fotografias e a biblioteca tinham alcançado proporções consideráveis. Anos depois, com vários pesquisadores realizando seus estudos na biblioteca, o fundador decidiu estabelecer formalmente um instituto.

Warburg não concordava com as noções de progresso da história da arte ou de evolução de estilos e de escolas. Em 1912, durante sua comunicação em um congresso em Roma, ele pedia por uma abertura da disciplina: sua intenção era a de “pleitear a favor de um alargamento metódico das fronteiras”.⁵⁶ Segundo Georges Didi-Huberman, Warburg estava insatisfeito com uma territorialização específica do saber das imagens.

Segundo o historiador alemão, quando estamos frente a uma imagem, não estamos frente a uma coisa sobre a qual podemos traçar uma fronteira exata – nem mesmo autor, data, técnica, iconografia são suficientes para isso. Isto porque cada imagem é o resultado de uma série de movimentos cristalizados ou provisoriamente sedimentados, que a perpassam de um lado a outro. Estes movimentos, por sua vez, têm distintas trajetórias históricas, antropológicas, psicológicas. Tudo somado, a imagem deve ser pensada como um *momento* energético em sua estrutura específica.⁵⁷ Daí a necessidade de abertura da disciplina, pois estamos frente a uma imagem

⁵⁴ WARBURG *apud* GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, pp. 45-46.

⁵⁵ GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970. (2ª edição Oxford: Phaidon, 1986).

⁵⁶ WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.*, p. 38.

⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, *Op. Cit.*, p. 39.

como “*frente a um tempo complexo*”, provisoriamente configurado, dinâmico, com seus próprios movimentos.

O alargamento das fronteiras é possível porque a imagem é um conjunto de relações, um ponto de encontro dinâmico de instâncias históricas heterogêneas. Logo, o “resultado básico – ou problema – do ‘alargamento metodológico das fronteiras’ nada mais é que a desterritorialização da imagem e do tempo que manifestam a historicidade. Isto significa claramente que *o tempo da imagem não é o tempo da história em geral.*”⁵⁸

No lugar de uma história da arte acadêmica tradicional – *Kunstgeschichte* –, Warburg invocava uma história com alcance mais amplo e dilatado, que desembocava em uma ciência da cultura – *Kulturwissenschaft*. Para ele, a imagem era um “fenômeno antropológico total”, uma condensação significativa do que é uma “cultura” (*Kultur*) em um momento de sua história.⁵⁹ Em outras palavras, seu ideal era uma ciência da cultura ampla, na qual não cabia nenhuma fronteira entre as diferentes disciplinas.⁶⁰

É a Didi-Huberman que recorremos para exemplificar a abertura do campo proposta por Warburg. Para a *Kunstgeschichte*, o gênero de pintura que conhecemos como “retrato” surgiu no Renascimento graças ao triunfo humanista do indivíduo e ao progresso das técnicas miméticas. Por sua vez, a *Kulturwissenschaft* de Warburg leva a outra dimensão, segundo a qual o “retrato” tem em si um tempo bem mais complexo, em que se cruzam a magia antiga e pagã

⁵⁸ No original: *La conséquence fondamentale – ou l'enjeu – d'un 'élagissement méthodique des frontières' n'est autre qu'une deterritorialisation de l'image et du temps que en exprime l'historicité. Cela signifie en clair que le temps de l'image n'est pas le temps de l'histoire en général.* DIDI-HUBERMAN, *Op.Cit*, p. 39.

⁵⁹ GOMBRICH, *Op.Cit*, p. 153.

⁶⁰ KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia.* Madrid: Ediciones Akal, 1996, p. 228.

(sobrevivências da *imago* romana), a liturgia medieval e cristã (a prática dos *ex votos* na forma de efigie), assim como os elementos artísticos e intelectuais próprios do *Quattrocento*.⁶¹

Warburg abria, assim, o tempo, ao qual deu um nome, uma palavra de ordem: *Nachleben der Antike*, “sobrevivência”⁶² da Antiguidade. Warburg procurava por vestígios da Antiguidade clássica que não eram em nada redutíveis ao formato do objeto, mas que subsistiam nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique.

Por isso é importante compreender um instrumento tão caro a Warburg, que lhe permitia comprovar a sobrevivência da Antiguidade: as *Pathosformeln*, as “fórmulas do patético”.⁶³ Aby Warburg escreveu pela primeira vez a esse respeito em 1905, em um texto sobre Albrecht Dürer e a Antiguidade Clássica. Segundo o historiador alemão, as “fórmulas do patético” constituíam-se na relação entre a forma e o conteúdo, entre a carga emocional e uma fórmula iconográfica. Era um recurso utilizado para vislumbrar a influência dos antigos na civilização artística do primeiro Renascimento. Ou seja, uma prática para se perceber aquilo que o Renascimento emprestara das fontes antigas para a representação na mímica social, na coreografia, na vestimenta, nas festas, nos códigos de saudação etc.⁶⁴

Ele elaborou a noção de *Nachleben* a partir dos estudos sobre o Renascimento, durante sua tese de doutorado, nos anos 1888-1891. A princípio, voltou-se para as obras de artistas

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, *Op.Cit*, p. 49.

⁶² Segundo Didi-Huberman, “sobrevivência” é um conceito da antropologia anglo-saxã. Quando, em 1911, o historiador da arte austríaco Julius von Schlosser (1866-1938) – amigo de Warburg, com quem compartilhava muitas de suas ideias – se dedicava ao estudo da “sobrevivência” das práticas figurativas empregadas nas figuras de cera, ele não utilizou as palavras de sua língua materna. “*Il n’écrit pas Nachleben, pas plus Fortleben ou Überleben. Il écrit survival, en anglais, comme il arrivait quelquefois à Warburg de le faire. Indice significative d’une citation, d’un emprunt, d’un déplacement conceptuel : ce qui est cité par Schlosser – ce qu’avant lui Warburg avait emprunté, déplacé – n’est autre que le survival du grand ethnologue britannique Edward Tylor.*” *Idem*, pp. 51-52. Os grifos são do autor.

⁶³ Utilizo aqui a tradução de *Pathosformeln* como aparece no artigo de Carlo Ginzburg “De A. Warburg a E. Gombrich. Notas sobre um problema de método”. GINZBURG (1986), *Op.Cit*, p. 44

⁶⁴ GINZBURG (1986), *Op.Cit*; KULTERMANN, *Op.Cit*; WARBURG, Aby. *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*. Firenze: La Nuova Italia, 1966, pp. 195-200.

italianos, como Sandro Botticelli (1445-1510), Domenico Ghirlandaio (1449-1494), Angelo Poliziano (1454-1494), Pico della Mirandola (1463-1494). Depois, ampliou os estudos para o Renascimento flamengo e alemão, nas obras de Hans Memling (1430/40 -1494), Hugo van der Goes (1440-1482), Albrecht Dürer (1471-1528) e os escritos de Martinho Lutero (1483-1546) e Philip Melanchton (1497-1560).

Mas, o que seria a *Nachleben*? Um conceito estrutural: “cada período tem o Renascimento da Antiguidade que merece”⁶⁵, ou que lhe é necessário. Como argumenta Didi-Huberman, essa noção implica em

se render à evidência que as ideias de *tradição* e *transmissão* são de extraordinária complexidade: elas são históricas (Idade Média, Renascimento), mas elas também são anacrônicas (Renascimento *da* Idade Média, Idade Média *da* Renascença); elas são feitas de processos conscientes e processos inconscientes; de esquecimentos e redescobertas; de inibições e destruições; de assimilações e inversão dos sentidos; de sublimações e alterações - todos estes termos são do próprio Warburg.⁶⁶

Grosso modo, podemos dizer que as pesquisas de Warburg se concentraram em torno de dois pontos: 1) a ideia do Renascimento como tempo de inauguração da modernidade; 2) a aproximação com a etnologia, com o objetivo de compreender o sentido das práticas mágicas arcaicas nas sociedades do presente. Cada um desses aspectos mereceria um estudo aprofundado; no entanto, é conveniente que nos limitemos aos tópicos de interesse direto para o tema em debate. Por isso, contentamo-nos somente em mencionar o primeiro.

Para Warburg, o Renascimento correspondia a uma época da civilização europeia na qual os *homines novi* – burgueses que governavam as relações comerciais e financeiras no território

⁶⁵ Apud GOMBRICH, *Op.Cit*, p. 238.

⁶⁶ No original: “*se rendre à l'évidence que les idées de tradition et de transmission sont d'une redoutable complexité: elles sont historiques (Moyen Âge, Renaissance), mais elles sont aussi anachroniques (Renaissance du Moyen Âge, Moyen Âge de la Renaissance); elles sont faites de processus conscients et de processus inconscients; d'oublis et de redécouvertes; d'inhibitions et de destructions; d'assimilations et d'inversions de sens; de sublimations et d'altérations - tous ces termes étant de Warburg lui-même*”. DIDI-HUBERMAN, *Op.Cit*, p. 86. Os grifos são do autor.

européu às vésperas das Grandes Navegações – ⁶⁷ incentivaram, à sua maneira ⁶⁸, a recuperação e a busca de formas de pensamento e de emotividade anteriores ao período cristão. Estavam preocupados em encontrar elementos que pudessem expressar os novos horizontes e significados da existência humana nas sociedades urbanas e mercantis, cada vez mais unidas a lugares distintos e, após a primeira expansão europeia marítima, mais remotos do mundo.

A partir da conciliação e do confronto entre o mundo pagão antigo e o cristianismo, surgiu um amálgama cultural dinâmico, atravessado por tensões, em que o antigo, o tradicional e o novo eram perpassados por uma vitalidade desconhecida. E que acabaria por trazer à luz o mundo dos Estados, das cortes, das artes e dos saberes modernos.⁶⁹

Nesse amálgama, a sobrevivência do mundo antigo se dava em um estado de grande tensão que não era polarizada em sua carga passiva ou ativa, negativa ou positiva. A polarização só ocorria no encontro com a nova época e suas necessidades vitais, o que conferia uma transformação completa do significado.

Quando realizava seus estudos, por volta de 1893, sobre *O nascimento da Vênus* e *A primavera*, ambos de Sandro Botticelli, identificou um tema central para a cultura do *Quattrocento* florentino, nos termos da *Nachleben*: o movimento das figuras femininas como o das “ninfas”. Warburg percebeu que os artistas e intelectuais florentinos – das primeiras décadas

⁶⁷ Os *homines novi* estavam localizados no centro e no norte da península italiana, em Flandres, na Borgonha e em algumas praças mercantis da Alemanha. WARBURG (1966), *Op. Cit.*, pp. 111-146, 149-170, 173-178, 213-246.

⁶⁸ Florentinos e borgonheses tinham perspectivas distintas da Antiguidade: os primeiros procuravam um sentido pleno da corporeidade humana, já os segundos buscavam o detalhe naturalista. Tais características diferenciavam as obras produzidas ao mesmo tempo em que estimulavam a admiração mútua. Há ainda outro ponto importante sobre essa diferenciação. Como afirma Burucúa, “*en las dos vertientes de los Alpes, la civilización del pasado más cercano, este es, el conjunto de las culturas cristianas – su gótico, su feudalismo, su mística y su escolástica – competía con los sistemas resucitados por el humanismo erudito, no sólo por inercia o como relictos de un mundo en descomposición sino más bien, al contrario, revitalizados al calor de ese mismo antagonismo y de las confrontaciones, bajo la forma de una devoción intensamente individual y desgarrada*”. BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby WARBURG a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 17.

⁶⁹ WARBURG (1966), *Op. Cit.*, pp. 195-200, 275-282.

do século XV (como Leon Battista Alberti) e do período do círculo *mediceo* (entre eles Leonardo da Vinci, Poliziano e Botticelli) – haviam procurado por um signo privilegiado e manifesto da vitalidade pagã, “perdida ou latente em textos e imagens da Antiguidade que séculos de civilização cristã tinham eclipsado ou esquecido”.⁷⁰

Warburg identificou nas figuras femininas de movimentos graciosos, vestimentas e longas cabeleiras, as deusas, ninfas e jovens descritas por Lucrécio, Virgílio e Ovídio durante a idade de ouro da literatura romana. Segundo o historiador alemão, as “ninfas” ressurgiam na poesia de Poliziano, nas representações pictóricas de Botticelli e Leonardo da Vinci⁷¹, assim como nas festas na corte de Lorenzo de Medici, o Magnífico (1449-1492).

As atitudes dos artistas – e porque não dizer também dos burgueses, intelectuais e comitentes –, em relação às imagens herdadas da tradição, não podiam ser concebidas com base na escolha estética, tampouco da apropriação neutra de um elemento iconográfico. Tal atitude devia ser vista como

um confronto – que é letal ou vitalizante, dependendo da situação – com as tremendas energias armazenadas em imagens, que em si têm o potencial tanto para fazer regredir o homem para sujeição estéril ou para dirigi-lo em seu caminho rumo à salvação e ao conhecimento.⁷²

Vejam os exemplos. Em 1907, era publicado um estudo sobre o testamento e a tumba do agente comercial dos Medici em França, Francesco Sassetti (1421-1490). Em 1488, às

⁷⁰ No original: “*perdida o latente en textos e imágenes de la Antigüedad que siglos de civilización Cristiana habían eclipsado u olvidado*”. BURUCÚA, *Op.Cit.*, p. 15.

⁷¹ Para confirmar sua tese, Warburg destacou uma passagem de Leonardo da Vinci na qual o artista, ao se dirigir a outros pintores, mencionava o *topos* da ninfa. Da Vinci aconselhava seus pares a imitar os gregos e os latinos no modo de descobrir os membros, mais precisamente, quando o vento apoiava os panos sobre eles. WARBURG (1996). *Op.Cit.*, pp. 4-58.

⁷² No original: “*a confrontation – wich is lethal or vitalizing, depending on the situation – with the tremendous energies stored in images, which in themselves had the potential either to make man regress into sterile subjection or to direct him on his path toward salvation and knowledge*”. AGAMBEN, Giorgio e ROAZEN, Daniel. “Aby Warburg and the Nameless Science”. In: *Potentialities: Collected essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 94.

vésperas de realizar uma viagem perigosa, Sasseti redigiu um testamento em que fazia uma alusão à deusa Fortuna. Para Warburg, esse fato se mostrou uma “medida do mais alto grau de tensão das energias”, ao mesmo tempo em que apresentava “uma formulação figurativa do compromisso entre a confiança ‘medieval’ em Deus e a autoconfiança do homem renascentista”.⁷³

Na tumba de Sasseti, erigida na igreja de Santa Trinità, em Florença, os baixos-relevos revelam a curiosa aliança de símbolos e inscrições cristãs, pagãs, franco-flamengas e latinas. Entre as imagens, pastores nórdicos vestidos de forma rústica e imperadores à maneira romana; o Deus da Bíblia e a deusa Fortuna; as mortes de São Francisco e a de Meleagro, da mitologia grega. Todos esses elementos “são vistos em conjunto e como polaridade orgânica de ampla escala de vibrações de um homem culto do primeiro Renascimento, quem (...) adquire nova consciência das próprias potencialidades [e] aspira a uma conciliação honesta”⁷⁴.

Convencido de que “Deus está no particular”, Warburg escreveria seus ensaios sobre os detalhes, os aspectos particulares das obras do Renascimento, transformando a imagem em um elemento histórico e dinâmico. A importância de Aby Warburg não reside somente nos ensaios que escreveu, mas, sobretudo, no impacto de suas investigações. Elas se encontravam no ponto central de um grupo de estudiosos que frequentavam sua biblioteca em Hamburgo. Grupo esse que acabaria por formar e integrar o Instituto Warburg.

Quando Hitler subiu ao poder, em 1933, Warburg já tinha morrido, mas os estudiosos associados ao Instituto se refugiaram no exterior. O próprio Instituto encontrava-se ameaçado, já que seu fundador era de origem judaica. Por isso, foi transferido para Londres e junto com ele

⁷³WARBURG (1966), *Op.Cit.*, p. 238.

⁷⁴*Idem*, p. 246.

seguiram Fritz Saxl e Edgar Wind, enquanto outros, como o filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), o historiador Ernst Kantorowicz (1895-1963) e Erwin Panofsky seguiram para os Estados Unidos.

Panofsky, assim como Warburg, concebia a história da arte como parte de um universo da cultura que também compreendia a ciência, a religião, a filosofia e a literatura do mundo Ocidental em seus diferentes momentos históricos. Ele partia do princípio de que não era possível realizar a descrição de uma obra de arte centrada unicamente no seu aspecto formal⁷⁵, nos termos de composição ou cor, em detrimento do tema.⁷⁶

Em 1939, ele publicaria um artigo introdutório aos seus *Estudos sobre iconologia*⁷⁷ no qual procurava criar certa sistematização dos atos interpretativos, convertendo assim a complexa práxis de Warburg em um conjunto de “regras” que poderiam ser transmissíveis e aplicáveis, não somente por parte de historiadores já formados, como para aqueles que procuravam iniciar-se na investigação histórico-artística.⁷⁸

Panofsky distinguiu três níveis de interpretação que correspondiam a níveis de significado.⁷⁹ No primeiro, há a descrição pré-iconográfica, que busca a identificação dos objetos (edificações, pessoas, animais, árvores etc), dos eventos (procissões, batalhas, banquetes, festas etc), das linhas e das cores.

⁷⁵ O formalismo, associado aos historiadores da arte Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945), consistia em um tipo de análise das pinturas nos termos de composição ou cor, que focava principalmente a morfologia das formas e era hostil à história da cultura. Como sua antítese, a aproximação iconográfica-iconológica – fundada por Warburg e utilizada por seus seguidores – propunha o foco nos temas e as ideias.

⁷⁶ Pois “descrição e a análise formal já continham em si a interpretação formal e análise desta interpretação”. KULTERMANN, *Op.Cit.*, p. 299.

⁷⁷ Tanto os termos “iconografia” como “iconologia” foram lançados no mundo da história da arte nas décadas de 1920-1930. “Iconologia” era o nome de uma famosa coleção de emblemas impressa no final do século XVI por Cesare Ripa. “Iconologia” se referia à maneira como imagens alegóricas eram apresentadas juntamente com textos explanatórios que explicavam seu significado.

⁷⁸ BURUCÚA, *Op.Cit.*, p. 51.

⁷⁹ PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1962, pp. 3-31.

No segundo nível, a análise iconográfica procurava descobrir o significado “convencional” das histórias, alegorias, temas e conceitos dos elementos iconográficos. Para isso, é preciso ter uma maior familiaridade com temas e conceitos específicos que podem ser transmitidos por fontes literárias ou pela tradição oral. Por exemplo, reconhecer uma ceia como a *Última Ceia* de Cristo, um casamento como as *Bodas de Caná*.

Porém, Panofsky advertia que mesmo o conhecimento de temas específicos, conceitos e das fontes indispensáveis para este nível de interpretação, não garantia uma “correta” análise iconográfica. Daí, então, a apresentação do terceiro e principal nível de significado: a interpretação iconológica, que revelava o “significado intrínseco”, o mais íntimo, das imagens; o papel simbólico dos valores e princípios que a perpassavam. Ou seja, procurava compreender a relação entre uma obra de arte e o contexto no qual tinha sido criada.

Dessa forma, Panofsky reiterava o princípio de que, para se compreender uma imagem, era necessário ter conhecimento razoável da cultura na qual estava inserida. Para ele, por exemplo, um nativo australiano jamais poderia reconhecer o tema da *Última Ceia*, pois para “ele essa cena apenas evocaria a ideia de um alegre jantar”.⁸⁰

Com suas investigações, Panofsky procurava demonstrar que as obras de arte eram expressões simbólicas das culturas nas quais elas tinham sido criadas. Mas, longe de se configurar como uma proposta de análise simplificada, ele também via, em cada expressão cultural, uma articulação característica de certas tendências essenciais da mente humana. Para esse historiador da arte, a mente

é tanto universal (que se situa por trás de cada expressão cultural) como particular (isto é, se articula de modo particular em um contexto histórico específico). Ele estava dando sua própria resposta para o problema hermenêutico: porque a mente é ao mesmo tempo universal e particular,

⁸⁰ PANOFSKY (1962), *Op.Cit.*

podemos compreender objetos de arte como histórica e culturalmente específicos, e ainda interpretá-los de outro ponto de vista histórico.⁸¹

Aby Warburg e Erwin Panofsky tinham aspectos em comum. É inegável o fato de que ambos elaboraram analogias entre os motivos visuais e literários para conectar as obras de arte com sua cultura; assim como procuravam, com suas investigações, atingir um nível mais profundo de interpretação. Mas também houve divergências entre suas análises.

Como já mencionamos, Warburg interessava-se pelas tensões entre os impulsos racionais ou irracionais que perpassavam as obras de arte. Para ele, era importante vislumbrar como as forças conflitantes e contraditórias da natureza humana se manifestavam na arte e em outras emanções do comportamento social. Já Panofsky não se interessava por este aspecto, pois não considerava que arte era um lugar em que as tensões se manifestavam e sim onde eram resolvidas. Como resume Hatt,

a iconologia crítica, para Warburg, significava entender o material histórico como prefiguração das ansiedades contemporâneas. Para Panofsky isso significava descobrir a maneira que determinadas obras articulavam a reconciliação entre as pulsões subjetivas e uma compreensão objetiva do mundo.⁸²

Panofsky voltava-se para o conteúdo e os significados culturais. Sua insistência nos princípios subjacentes que revelavam “a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica” não deixava de ser um esforço para ver a arte como manifestação de uma história cultural. Por outro lado, Warburg resistia em situar a arte dentro de

⁸¹ No original: “*This mind, for Panofsky, is both universal (it lies behind every cultural expression) and particular (that is, it is articulated in a particular way in a particular historical context. He was thus giving his own answer to the hermeneutic problem: because the mind is both universal and particular, we can understand art objects as historically and culturally specific, and yet interpret them from another historical vantage point.*” HATT, Michael e KLONK, Charlotte. “Iconography-iconology: Erwin Panofsky”. In: *Art History: a critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 96.

⁸² No original: “*critical iconology for warburg meant understanding historical as prefiguring contemporary anxieties. For Panofsky it meant uncovering the way that particular works achieve reconciliation between subjective drives and an objective understanding of the world*”. *Idem*, p. 99.

uma “moldura”; ao invés disso, se concentrava em (re)conectar as criações individuais com seu contexto próprio e específico.

As divergências entre Warburg e Panofsky vão muito além da proposta deste estudo, que é apontar autores e suas investigações a partir das fontes visuais. O importante a ressaltar é que os estudos desses dois alemães estenderam suas raízes por diversos países, modificando consideravelmente a escrita da história da arte e da história cultural. Assim, interessa, agora, explorar o trabalho de Carlo Ginzburg, cujo encontro⁸³, em 1964, com a “biblioteca da ciência sem nome”⁸⁴ e com as pesquisas realizadas por membros do Instituto Warburg,⁸⁵ foram particularmente inspiradores para seu trabalho.

Como o próprio Ginzburg revela, suas investigações o levaram a “refletir não só sobre o uso de testemunhos figurados como fonte histórica mas também sobre a permanência de formas e fórmulas para além do contexto em que nasceram”⁸⁶. O impacto da obra de Warburg em Ginzburg é inegável.⁸⁷

Para José Emílio Burucúa, o esforço para “individualizar os momentos que se sucedem na vida dos homens” levou o historiador italiano a perceber as permanências e as rupturas que

⁸³ Carlo Ginzburg buscou no enorme acervo da biblioteca os indícios que necessitava para dar continuidade às suas investigações sobre a feitiçaria. O resultado final dessa pesquisa foi publicado em 1966 pela editora Einaudi, sob o nome *I benandanti: Stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*. No Brasil, foi publicado pela editora Companhia das Letras, em 1988, sob o título *Os andarilhos do bem: Feitiçaria e cultos agrários entre os séculos XVI e XVII*.

⁸⁴ AGAMBEN, *Op.Cit.*

⁸⁵ As pesquisas de Ginzburg realizadas no Instituto Warburg levaram-no a escrever, em 1966, *De A. Warburg a E. Gombrich. Notas sobre um problema de método*. Ao longo do ensaio, Ginzburg traçou um balanço da contribuição warburguiana aos estudos dos testemunhos figurativos, assim como a trajetória e as reflexões de alguns dos mais importantes seguidores desse historiador alemão. Originalmente, esse artigo foi publicado na Itália e sua edição se deu em um momento especial, quando as editoras italianas procuravam oferecer ao leitor não-especializado, diversos estudos sobre a obra do historiador alemão. No Brasil, o artigo foi impresso em 1986. GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, pp. 41-93.

⁸⁶ *Idem*, p. 11.

⁸⁷ “Uma influência que se faz presente mesmo em livros tão distantes da história da arte, como *Os andarilhos do bem*, *O queijo e os vermes* e *História noturna*, todos escritos em que se pode aferir o peso epistemológico, metodológico e temático dos pesquisadores e estudos desse instituto.” PITTA, Fernanda. Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 130.

instalam “a novidade no mundo”.⁸⁸ Segundo esse estudioso da “escola” warburguiana, Carlo Ginzburg é um dos continuadores mais importantes da tradição do pensador alemão na história da cultura contemporânea.

Porém, é preciso ter em mente que o impacto dessa influência não se deu tanto no que tangia as temáticas da fragmentária obra de Warburg, como em seu método investigativo e o uso das fontes figurativas com o objetivo de realizar um estudo minucioso, sempre procurando buscar o *detalhe revelador*. Não é por acaso que Ginzburg procurava se lembrar sempre do lema mais caro a Warburg: “Deus está no particular”. Começemos a desenrolar o novelo por aqui.

Ao longo de sua trajetória, Ginzburg buscou investigar uma forma possível de operacionalizar a reflexão histórica interessada nos desvios, nas variações e nos silêncios. Sua paixão pelos temas da magia, bruxaria, migrações e permanências simbólicas, a dialética das palavras e das imagens (diga-se de passagem, todos eles caros ao Instituto), levou-o a ampliar o “método” warburguiano e desenvolver um “paradigma indiciário” para a prática e o saber históricos. Para isso, se debruçou sobre os indícios, os espias de desvios, ou seja: dissonâncias do que, em um primeiro olhar, poderia ser caracterizado pela uniformidade e pela invariabilidade ao longo do período histórico.

Em 1979, Ginzburg escreveu uma versão (quase final)⁸⁹ do ensaio *Spie*⁹⁰, traduzido para o português como *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*⁹¹. Nele, traçou o exame histórico de

⁸⁸ BURUCÚA, *Op.Cit.*, p. 131.

⁸⁹ “Na verdade, a própria história do artigo merece ser rapidamente contada: ele nasce inicialmente como uma intervenção em um debate durante uma conferência sobre ‘Humanidades e pensamento social’ promovida, em junho de 1977, pela Rockefeller Foundation. No ano seguinte, aparece como um pequeno artigo (14 páginas) na *Rivista di storia contemporanea* com o título, ainda provisório, de *Spie: Radici di um paradigma scientifico* (“Sinais: raízes de um paradigma científico”). O artigo é seguidamente retomado (em uma revista e em um jornal cotidiano), aparecendo em sua versão (quase) final em 1979, publicada em uma coletânea organizada por Aldo Gargani, intitulada *Crisi della ragione* (Crise da razão). O artigo teria ainda aumentado o seu aparato de notas bibliográficas até ser publicado (desta vez em versão definitiva) em *Miti, emblemi, spie* (“Mitos, emblemas, sinais”), em 1986”. LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana. Escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 333.

um modelo epistemológico que emergiu “silenciosamente” no âmbito das ciências humanas, por volta do final do século XIX, em três campos distintos: na arte, na literatura e na psicologia. Modelo este que atentava para pequenos detalhes.

O primeiro exemplo é do italiano Giovanni Morelli (1816-1891). Esse crítico de arte, nascido em Verona, havia percebido que os museus de arte encontravam-se repletos de obras atribuídas de maneira incorreta. Isto acontecia, principalmente, com aquelas que não possuíam qualquer documentação, por exemplo: o contrato para sua elaboração ou aquisição, ou mesmo a assinatura daquele que a realizara. Para determinar a autoria de uma pintura, Morelli propunha que se deixasse de lado determinadas fórmulas automáticas desenvolvidas pelos artistas, como os olhos erguidos dos personagens de Perugino e etc., extremamente fáceis de imitar.

Em seu lugar, sugeria o exame dos “pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés.”⁹² E assim por diante. Uma vez terminado o levantamento de um conjunto de recursos e fórmulas, o pesquisador retomava o estudo das obras não documentadas com o objetivo de procurar os traços coincidentes. Só então, seria possível determinar a autoria daquela pintura ou escultura.⁹³

Outro observador de detalhes significativos saltou das histórias policiais criadas pelo inglês Arthur Conan Doyle (1859-1930), no final do século XIX. Seu detetive era ninguém menos que Sherlock Holmes, um incrível observador, capaz de interpretar desde pegadas na lama

⁹⁰ Palavra ambígua, que em italiano significa indícios e espões.

⁹¹ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, pp. 143-179.

⁹² *Idem*, p. 144.

⁹³ O método de Morelli foi muito criticado e às vezes julgado de forma mecânica, ao que ele se defendia: “*algunos de mis rivales en Alemania me reprochan, no sé si por ingenuidad o por malicia, que afirmo poder reconocer y valorar a un maestro solo por la forma de la mano, las uñas, las orejas o los dedos de los pies, etc. Pero yo no soy tan inocente. Lo que yo afirmo es que las formas, en general, y la de las orejas y las manos, en particular, nos sirven para diferenciar la obra de un maestro de la su imitador con bastante seguridad y decidir, por tanto, sobre la impresión global con un mayor control*”. Morelli *apud* KULTERMANN, *Op.Cit.*, p. 153.

a cinzas de cigarro; sinais que, uma vez ordenados, levavam o arguto investigador até o culpado de assassinato. O paralelismo entre o método de Morelli e a perspicácia de Doyle-Holmes é indiscutível: “o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime (do quadro) baseado em indícios imperceptíveis para a maioria”.⁹⁴ Não é à toa que, em um dos livros de Doyle, Holmes citava Morelli.⁹⁵

Em uma fase anterior à descoberta da psicanálise, Giovanni Morelli exerceu uma significativa influência intelectual sobre Sigmund Freud (1835-1930). Segundo Ginzburg, o método de Morelli forneceu a base para o procedimento interpretativo de Freud, “centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores”.⁹⁶ Por isso, os mais triviais pormenores, assim como os conflitos escondidos em alguma parte reprimida ou inconsciente da psique humana, eram capazes de fornecer a chave para se compreender a natureza e o caráter dos distúrbios psíquicos.

Existe uma relação entre os métodos acima assinalados. Não por acaso, além dos textos de Morelli, Freud também se interessava pelas aventuras do detetive inglês. Coincidência ou não, Morelli, Doyle e Freud tinham sido médicos ou alunos de medicina. Ora, essa familiaridade com o modelo da semiologia médica⁹⁷ acabaria por facilitar-lhes a leitura dos sintomas e o diagnóstico de doenças: tanto os signos pictóricos de Morelli, como os indícios de Holmes ou os sintomas de Freud, permitiam captar uma “realidade mais profunda, de outra forma inatingível”.⁹⁸

Em *Spie*, Ginzburg se preocupou em confrontar o paradigma estabelecido por Galileu e o paradigma indiciário. Galileu procurava entender a ciência da natureza baseando-se na

⁹⁴ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 147.

⁹⁵ LIMA, *Op.Cit.*, p. 334.

⁹⁶ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 149.

⁹⁷ As raízes do método indiciário são muito mais antigas que a semiologia médica. Nas civilizações da Mesopotâmia e da Grécia já existiam atitudes orientadas pela análise de casos individuais, que só poderiam ser reconstruídos a partir de indícios, sinais ou sintomas.

⁹⁸ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 149.

generalização dos dados – “*individuum est ineffabile*, do que é individual não se pode falar” –, na matematização do real e na ideia de causalidade. Como explica Ginzburg: “o emprego da matemática e o método experimental, de fato, implicavam respectivamente a quantificação e a repetibilidade dos fenômenos, enquanto a perspectiva individualizante excluía por definição a segunda, e admitia a primeira apenas em funções auxiliares”.⁹⁹

De acordo com o historiador italiano, esse paradigma racionalista tinha se constituído “sobre a necessidade de ignorar toda a variação, o desvio, o acidental, para colocar à luz a lei necessária que explicaria globalmente os fenômenos, a essência por trás de toda a aparente pluralidade”.¹⁰⁰

Por isso, as disciplinas consideradas indiciárias como a medicina, a filologia e a história, não se encaixam nos critérios de cientificidade do paradigma galileano. Elas demandam uma atenção especial ao individual (talvez ao irrepitível) e um método de pesquisa que exige a interrogação indireta e conjectural. No que tange à história, Ginzburg relembra que no século XVII, “os métodos do conhecimento antiquário no tronco da historiografia trouxe indiretamente à luz as distantes origens indiciárias”. Para ele,

mesmo que o historiador não possa deixar de se referir, explícita ou implicitamente, a séries de fenômenos comparáveis, a sua estratégia cognoscitiva assim como os seus códigos expressivos permanecem intrinsecamente individualizantes (mesmo que o indivíduo seja talvez um grupo social ou uma sociedade inteira).¹⁰¹

Segundo Ginzburg, no final do século XIX, a retomada do método indiciário coincidiu com: o aparecimento das relações de produção capitalista dos novos e poderosos burgueses, o crescimento caótico das modernas metrópoles europeias e a necessidade dos impérios de

⁹⁹ É com este lema escolástico que se constrói o modelo de conhecimento que se impôs como hegemônico a partir do século XVI. GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 156.

¹⁰⁰ LIMA, *Op.Cit.*, p. 336.

¹⁰¹ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, pp. 156-157.

controlar as populações nativas de suas colônias asiáticas. Somados, tais fenômenos impulsionaram a criação de instrumentos de controle social e procedimentos de identificação rápida e massiva da população, como a criação de registros policiais e o desenvolvimento da análise científica das impressões digitais.

Mas, se o paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social procurava identificar uma individualidade específica, “nem por isso a ideia de totalidade deve ser abandonada. Pelo contrário: a existência de uma profunda conexão que explica os fenômenos superficiais é reforçada no próprio momento em que se afirma que um conhecimento direto de tal conexão não é possível”.¹⁰²

Ora, o sentido de uma investigação implica na busca da verdade. Os procedimentos visam não só a autenticação das fontes como a constatação dos fatos. A reconstrução histórica se alimenta de pesquisas detalhadas e de narradores capazes de nos fazer reviver as experiências individuais como um microcosmo inserido nos eventos coletivos. O detalhe esfumaçado pelas brumas do tempo tem, então, uma importância decisiva: “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la”.¹⁰³

Construir a história sobre indícios já tinha sido uma lição antiga, ensinada por ninguém menos que Marc Bloch:

O conhecimento de todos os fatos humanos no passado, o conhecimento da maior parte deles no presente, tem de ser, segundo a expressão feliz de François Simiand, um conhecimento por vestígios. Quer se trate de ossos emparedados nas muralhas da Síria, quer de uma palavra cuja forma ou cujo emprego revelem um costume, quer da relação escrita por uma testemunha de uma cena antiga ou recente, que se entende por *documentos* senão "vestígios", isto é, a marca, perceptível pelos sentidos, deixada por um fenômeno impossível de captar em si mesmo.¹⁰⁴

¹⁰² GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 177.

¹⁰³ *Idem*, p. 177.

¹⁰⁴ BLOCH, *Op.Cit.* O grifo é do autor.

No método indiciário, os sinais encontram seu lugar em uma trama mais ampla, no interior do qual o detalhe redescobre seu próprio sentido. A prática indiciária não significa a renúncia à totalidade, mas a procura de uma nova e diferente visão do mundo histórico. Não há como não lembrar do mote “Deus está no particular”. Frase capciosa, que pode ser compreendida de duas maneiras distintas e, porque não dizer, opostas.

Segundo Lima, a primeira interpretação estaria baseada na ideia de que Deus está no particular, “isto é, – a totalidade, a História – está inteiramente presente em cada evento singular; assim, a atenção ao particular não procura aquilo que o distingue mas, ao contrário, exatamente aquilo que em cada evento é comum à totalidade das situações individuais”.¹⁰⁵ Por sua vez, a segunda forma de leitura sugere o contrário: o universo está formado pela pluralidade de suas manifestações e só pode ser compreendido a partir dela. Dessa forma, “se Deus está no particular, para recompor sua feição – mesmo que parcialmente – é preciso recolher em cada fragmento uma parte”.¹⁰⁶

Por isso, vemos que as duas formas de leitura são distintas: uma universal (macro); outra, particular (micro). A primeira hipótese “supõe a coerência estrutural da realidade e da história” e a segunda “parte de sua descontinuidade intrínseca”.¹⁰⁷ O paradigma indiciário de Ginzburg volta-se para o particular, sem abrir mão da totalidade. Como a História – a totalidade – “não se mostra por inteiro – e é, de fato, virtualmente inacessível enquanto tal –, a única forma de conhecê-la é por meios da análise circunscrita dos fenômenos que a revelam indiretamente”.¹⁰⁸

Ao traçar a origem do saber a partir dos indícios, Ginzburg não deixa dúvidas quanto à inserção da prática indiciária “nos mais variados âmbitos cognoscitivos”, modelando as ciências

¹⁰⁵ LIMA, *Op.Cit.*, p. 341.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁸ *Idem, ibidem.*

humanas. As “pistas permitiam reconstruir trocas e transformações sociais”.¹⁰⁹ As particularidades estavam em Morelli e sua atenção aos pormenores das obras de arte, “a representação das roupas esvoaçantes nos pintores florentinos do século XVI” – diga-se da passagem, uma das chaves de interpretação do Renascimento empregada por Aby Warburg –, “os neologismos de Rabelais, a cura dos doentes de escrófula¹¹⁰ pelos reis da França e da Inglaterra”, a psicanálise. Todos esses eram exemplos de como “alguns indícios mínimos eram assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de uma sociedade”.¹¹¹

Assim, ao buscar a origem dos saberes a partir dos vestígios, Carlo Ginzburg procurava também colocar em evidência os modos de procedimento da própria disciplina histórica. A análise do historiador italiano permitia se distanciar simultaneamente do “racionalismo” inerente ao modelo galileano de conhecimento, como do “irracionalismo” das propostas que recusavam a própria possibilidade de conhecimento. Preocupação nada recente, como ele escreve no prefácio de *Mitos, emblemas e sinais*:

por volta da metade dos anos [19]50, eu lia romances; nem me ocorria a ideia de me tornar historiador. Lia também Lukács, impacientando-me com o modo como falava de Dostoiévski e Kafka. Pensava que gostaria de me dedicar a textos literários, subtraindo-me à aridez do racionalismo e aos pântanos do irracionalismo. Hoje, tal projeto é claro, parece-me ingenuamente ambicioso; mas não poderia renegá-lo: ainda estou enredado nele.¹¹²

¹⁰⁹ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 177.

¹¹⁰ A leitura de *Os reis taumaturgos* marcou “de modo particularmente profundo” Carlo Ginzburg, como ele mesmo confessa no prefácio do livro *Mitos, Emblemas e sinais*. Escrito em 1924, *Os Reis Taumaturgos* foi uma obra seminal para se compreender a utilização política das crenças, ritos e símbolos. Nela, Marc Bloch tratou do antigo ritual de cura mágica do “mal das escrófulas”, por parte de reis franceses e ingleses. Essa crença popular acabava por assegurar o poder aos monarcas. BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 10.

¹¹¹ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 178.

¹¹² *Idem*, p. 7.

No final de *Spie*, Ginzburg propõe, então, uma radicalização: um paradigma indiciário que fosse, ao seu modo, rigoroso: “a orientação quantitativa e antiantropocêntrica das ciências da natureza a partir de Galileu colocou as ciências humanas num desagradável dilema”. A saber: “ou assumir um estatuto científico frágil para chegar a resultados relevantes, ou assumir um estatuto científico forte para chegar a resultados de pouca relevância”.¹¹³ No entanto, esse tipo de rigor restritivo “é não só inatingível mas também indesejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidianas – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos”.¹¹⁴

Como “saída” para o problema, ele aponta um paradoxo: “o rigor flexível” (o próprio autor chama a atenção para o oxímoro), pois “ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes”. Por isso, o “rigor flexível” como reflexo do notável caráter indireto e conjectural das ciências do homem acabaria por apresentar a necessidade de outras instâncias de verdade e de prova, que dessem conta dessa nova realidade. Para esse tipo de conhecimento não se pode prescindir “de elementos imponderáveis: faro, golpe de vista e intuição”.¹¹⁵ Daí, a análise dos dados da percepção baseada em um método intuitivo – no sentido da apreensão de uma realidade que não poderia ser realizada de outra maneira –, que se configura como um instrumento eficaz para armar problemas e fazer conjecturas.¹¹⁶

¹¹³ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 178.

¹¹⁴ *Idem*, pp. 178-179.

¹¹⁵ *Idem*, p. 179.

¹¹⁶ Ginzburg alerta para o fato de usar o termo “intuição” como sinônimo de processos racionais, para o que afirma ser necessário distinguir entre uma intuição *baixa* e uma intuição *alta*: “a antiga fisionomia árabe estava baseada na *firasa*: noção complexa, que designava em geral a capacidade de passar imediatamente do conhecido para o desconhecido, na base de indícios. O termo, extraído do vocabulário dos *sufi*, era usado para designar tanto as intuições místicas quanto as formas de discernimento e sagacidade, como as atribuídas aos filhos do rei de Serendip. Nessa segunda acepção, a *firasa* não é senão o órgão do saber indiciário.

Essa ‘intuição baixa’ está arraigada nos sentidos (mesmo superando-os) – e enquanto tal não tem nada a ver com a intuição supra-sensível dos vários irracionalismos dos séculos XIX e XX. É difundida no mundo todo, sem limites

Spie provocou reações bastante distintas no meio acadêmico.¹¹⁷ Ainda que ele tenha evitado utilizar a expressão “paradigma indiciário” nos anos seguintes à publicação do artigo, não há dúvida de que as questões por ele analisadas nesse artigo continuaram a perpassar todo seu trabalho. Como o próprio Ginzburg reconheceu, recentemente, ele se manteve fiel a este procedimento histórico.¹¹⁸

Vejamos, a seguir, um exemplo que, a nosso ver, é bastante significativo não só por nos permitir acompanhar seu método, como também pelo tipo de fonte visual selecionado para a análise: gravuras. A atenção sobre o detalhe que revela outro significado seria a chave de uma empreitada em cujo cerne estava o interesse pelas xilogravuras que ilustravam o livro *Metamorfoses* de Ovídio nas edições do século XVI *in volgare*, a pintura de Ticiano e os códigos do erotismo visual no Renascimento tardio.

Em *Ticiano, Ovídio e os códigos da figuração erótica no século XVI*¹¹⁹, Carlo Ginzburg procurou identificar o particular e a partir dele tecer indagações sobre as continuidades de “textos a textos, de textos a imagens, de imagens a imagens”.¹²⁰ Sua análise buscava compreender dois

geográficos, históricos, étnicos, sexuais ou de classe – e está, portanto, muito distante de qualquer forma de conhecimento superior, privilégio de poucos eleitos. É patrimônio dos bengaleses expropriados do seu saber por *sir* William Herschel, dos caçadores, dos marinheiros, das mulheres. Une estreitamente o animal homem às outras espécies animais.” GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 179.

¹¹⁷ Dificilmente poderíamos traçar um panorama, mesmo que muito generalizado, da fortuna crítica que veio à luz no rastro da publicação de *Spie*. Para maiores informações, indicamos as notas 210-212 da já citada obra de Henrique Espada Lima, páginas 484-485. Assim como um balanço crítico realizado pelo próprio Carlo Ginzburg durante os debates do colóquio *A la trace. Enquête sur le paradigme indiciario*, ocorrido na cidade de Lille, em outubro de 2005: GINZBURG, Carlo. “Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après”. In: THOUARD, Denis (ed.). *L'interprétation des indices. Enquête sur le paradigme indiciario avec Carlo Ginzburg*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Septentrion, 2007, pp. 37-47.

¹¹⁸ “*Or je me méfie des formules comme des slogans parce qu'elles peuvent donner lieu à des raccourcis. De toute évidence, le processus de connaissance doit recommencer à chaque fois en remettant en discussion nos propres présupposés. C'est pourquoi j'ai délibérément évité d'utiliser l'expression 'paradigme indiciario' pendant vingt-cinq ans. Et pourtant cette hypothèse a orienté mon travail en profondeur et ce, de deux façons. D'une part, je crois être resté fidèle à cette manière de faire la recherche dont j'avais alors souligné la fécondité ; d'autre part, j'ai essayé, et souvent sans m'en rendre compte, au cas par cas, d'approfondir une série de thèmes qui occupaient dans cet essai une position marginale ou que en étaient complètement absent.*” *Idem*, p. 37.

¹¹⁹ Ensaio escrito em 1978. No Brasil, foi publicado em GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, pp. 119-141.

¹²⁰ BURUCÚA, *Op.Cit.*, p. 134.

aspectos: o significado que as imagens eróticas tinham para o público e a circularidade entre dois circuitos icônicos¹²¹: o público e o privado – “amplo e socialmente indiferenciado o primeiro, circunscrito e socialmente elevado o segundo”.

Segundo Ginzburg, os códigos empregados nas figurações eróticas deslocam a discussão do espectador-fruidor para a obra. A primeira pergunta que se faz e à qual o autor procura responder é: o que é uma imagem erótica? Em suas palavras:

em sentido estrito, é uma imagem que se propõe de modo deliberado (mesmo que não exclusivo) excitar sexualmente o espectador-fruidor. (...). Mas a intencionalidade que está por trás da imagem é muitas vezes difícil de decifrar. Uma definição mais ampla deveria, pois, incluir também as imagens que, para além das intenções dos seus autores, acabam por assumir, talvez a uma certa distância de tempo, uma carga erótica aos olhos do público (ou de uma parte dele).¹²²

No *Cinquecento*, as imagens eróticas tornaram-se objeto de atenção da Igreja. Além da tentativa de controlar a vida sexual, as imagens eram utilizadas com o objetivo de reatar ou criar uma relação com a massa dos fiéis.¹²³ O intuito era o de reagir frente a uma polêmica contra as imagens sacras impulsionada pela Reforma. Havia, por parte da Igreja, a consciência da importância e da função decisiva do “*idiotarum libri*” (livro dos ignorantes) como uma forma de propaganda junto às massas que eram, em sua grande maioria, iletradas.

Na verdade, tinha-se a plena consciência da eficácia das imagens, fossem elas sacras ou eróticas. O primeiro tipo estimulava a piedade religiosa, o segundo o apetite sexual. Mas, a quem se destinavam essas imagens? Ginzburg procurou traçar os dois circuitos icônicos na Itália do final do século XVI:

¹²¹ Esse termo foi empregado pelo próprio Ginzburg: “chamemo-los assim”. GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 122. Parece-nos justo mantê-lo enquanto abordamos a obra do autor.

¹²² *Idem*, p. 121.

¹²³ *Idem, ibidem*.

o primeiro, constituído por estátuas e afrescos, telas e quadros de grandes dimensões – objetos expostos em igrejas e palácios públicos, acessíveis a todos. O segundo, além de estátuas e afrescos, constituído por telas e quadros de pequenas dimensões, jóias, medalhões, conservados nas residências de elite de senhores, prelados, nobres e, em alguns casos mercadores.¹²⁴

Dois tipos de imagens eróticas se encontravam disponíveis para o circuito público: as alocadas nas salas de banho e nas hospedarias, e algumas poucas de caráter sacro. Ora, não podemos esquecer que a polêmica da Contrarreforma procurava “eliminar” dos olhos do público imagens de conotação erótica. Consequentemente, elas só podiam circular no “circuito icônico privado, reservado à elite”.

Assim, era preciso encontrar uma maneira de dar vazão a esse tipo de representação; buscar um código cultural e estilisticamente elevado que viesse ao encontro da fantasia erótica dos homens do Renascimento. Esse código, porém, deveria ser imediatamente decifrável pela clientela: uma das vias era a utilização do repertório de temas e formas da mitologia clássica.¹²⁵

A descoberta de esculturas clássicas pelos artistas do Renascimento e a larga difusão dos textos da Antiguidade através da imprensa foram fatores fundamentais nesse processo. A publicação de livros e gravuras ressignificou a relação entre a palavra escrita e as imagens.¹²⁶

Como afirma Natalie Zemon Davis,

¹²⁴ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p.122.

¹²⁵ Até mesmo o “teólogo sem preconceitos”, Lanceloto Politi (1487-1553) estava consciente da conotação erótica das imagens mitológicas. Em sua obra *Disputatio... De cultu et adoratione imaginum Romae*, publicada em 1552, Politi alertava para o risco de uma perigosa idolatria nas imagens eróticas mitológicas colecionadas por clérigos. “As desculpas alegadas por aqueles homens corruptos – segundo os quais essas imagens eram colecionadas e conservadas (...) [não por veneração ou adoração, mas para contemplação e memória dos antigos, e para mostrar a perícia dos artifices] – deixavam-no indiferente. Melhor teriam feito, aqueles prelados, se destinassem aos pobres o dinheiro empregado na compra de obras do gênero.” *Idem*, pp. 122-124.

¹²⁶ Entre esses livros, encontrava-se um tipo de publicação, bastante difundido entre o público culto europeu dos séculos XV, que circulou amplamente, independente das fronteiras nacionais, confessionais e linguísticas: os livros de emblemas. Normalmente, eram formados por coletâneas de lemas e provérbios acompanhados de imagens. O repertório de imagens derivava de uma complexa cultura visual e verbal, que revelava a panóplia dos interesses do período. As fontes que alimentavam esse repertório eram, como afirma John Manning, “maravilhosamente variadas e filosoficamente irreconciliáveis, embora alguns espíritos resistentes tentaram a façanha”: greco-romana, judaico-cristã, arqueológica, teológica, literária, histórica, heráldica, mitológica, científica, astrológica, militar, moral,

ela podia destruir monopólios tradicionais de conhecimento e autoria, vendendo e disseminando amplamente tanto informação quanto trabalhos de criação. Ela pôde, também, criar uma nova relação entre o autor e a audiência anônima. Mas a palavra impressa também tornou possível o estabelecimento de novas formas de controle sobre o pensamento popular.¹²⁷

A difusão da imprensa propiciou a um público bastante amplo¹²⁸ - “de contornos para nós ainda indefinidos, mas de qualquer maneira compreendendo as classes sociais subalternas¹²⁹ (artesão e até camponeses)”, o contato com inúmeros textos e, também, com as imagens que os acompanhavam. Como reitera Ginzburg, “a existência de livros a preço relativamente baixo, normalmente ilustrados, aumentou imediatamente, em sentido tanto quantitativo como qualitativo, o patrimônio de palavras e imagens das classes sociais”.¹³⁰

Para compreender o impacto desse fenômeno na representação das imagens eróticas e a apropriação por parte do público, Ginzburg dedicou-se à análise das pinturas mitológicas realizadas por Ticiano (c.1473/82-1576). Antes de continuar, gostaríamos de esclarecer que entendemos como “apropriação” a definição dada por Roger Chartier: “a apropriação tal como a

política, didática. Como qualquer outro gênero, esse tipo de livro não permaneceu estático. As diferenças nacionais desempenharam um papel determinante no desenvolvimento dos livros de emblemas, apesar do fato de que ter havido uma grande colaboração internacional em sua produção.

O emblema era composto de três partes, para os quais os nomes latinos parecem ser bem pertinentes: *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*. *Inscriptio* era um pequeno mote que apresentava o emblema. Normalmente impresso sobre a *pictura*, que podia representar um ou mais objetos, pessoas, eventos ou ações, podendo estar situados sobre um fundo real ou imaginário. Os objetos também podiam ser reais ou imaginários, o que não significa que eles eram, necessariamente, assim considerados nos séculos XVI e XVII. Abaixo da *pictura* estava uma prosa ou citação proveniente de alguma fonte erudita ou da própria emblemática, que funcionava como *subscriptio*. Na página oposta era comum encontrar um poema explanatório em língua vernácula.

Ver: DALY, Peter M. *Literature in the light of the Emblem*. 2ª edição. Toronto: University of Toronto Press, 1998; MANNING, John. *The Emblem*. Suffolk: Reaktion Books, 2004.

¹²⁷ DAVIS, Natalie Zemon. “O povo e a palavra impressa”. In: *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 184.

¹²⁸ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 138.

¹²⁹ Com relação à expressão “classes subalternas”, Ginzburg esclarece: “uso a expressão gramsciana *classes subalternas* por ser suficientemente ampla e despida das conotações paternalistas de que está imbuída *classes inferiores*”. In: *Os queijos e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 243. O grifo é do autor. Vale também citar que essa expressão também é utilizada por Peter Burke em sua obra *Cultura Popular na Idade Média. Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹³⁰ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 138.

entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os produzem.”¹³¹

Tornemos ao nosso debate. Podemos resumir a questão que moveu o estudo do historiador italiano à curiosidade em compreender por que bacanais, Vênus e Dianas, os amores entre Júpiter e Danae, entre tantos, passaram a fazer parte da demanda da clientela do pintor veneziano. Muitas foram as fontes inspiradoras de Ticiano: as obras de artistas contemporâneos, estátuas antigas, xilografuras, textos da Antiguidade, etc.

Ginzburg analisou alguns estudos de história da arte que se debruçaram sobre esse assunto; entre eles, a teoria elaborada por Erwin Panofsky, na qual afirmava que Ticiano teria se inspirado no texto original de Ovídio para a composição de suas obras.¹³² No entanto, para o historiador italiano, a teoria de Panofsky não se sustenta por um simples motivo: Ticiano não sabia o latim. O pintor veneziano só poderia ter lido as *Metamorfoses* nas edições *in volgare*, ou seja, nas traduções do latim para o italiano. Daí sua conclusão que “as inovações em relação à tradição iconográfica se remetem às vulgarizações e não ao texto ovidiano”.¹³³

É uma ilusão pensar que a aproximação entre Ticiano e Ovídio não tenha sido contaminada por intermediários. As vulgarizações do século XVI eram “tudo menos traduções fiéis”. Os vulgarizadores faziam, em certos casos, verdadeiras inserções nos textos originais. Da

¹³¹ CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002, p. 68.

¹³² “Segundo Panofsky, Ticiano ‘felt free to use all kinds of visual models, ancient or modern, while yet, on the whole, remaining independent of the specific tradition which flourished all around him in countless illustrated editions, translations and paraphrases of the *Metamorphoses*’ [sentia-se livre para empregar todos os tipos de modelos visuais, antigos ou modernos, embora ainda assim, no geral, mantendo-se independente da tradição específica que florescia à sua volta em incontáveis edições ilustradas, traduções e paráfrases das *Metamorfoses*]. Em vários casos, de fato, ele não teria hesitado em se afastar dessa tradição, para se remeter diretamente ao texto original de Ovídio”. GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 127.

¹³³ *Idem, ibidem*.

mesma forma, os editores realizavam inúmeras interferências nas ilustrações que acompanhavam a escrita.

Do longo percurso de análise de Ginzburg sobre as diversas vulgarizações de *Metamorfoses*, interessa-nos analisar um único caso: o de Perseu e Andrômeda, do livro IV. Mais especificamente, gostaríamos de abordar a reflexão sobre as modificações operadas nas imagens das diferentes edições. Veremos como o método indiciário forneceu pistas a partir das quais é possível apreender os macroprocessos sociais da história coletiva.

Como dizíamos, é impossível compreender a relação entre o pincel de Ticiano e a pena de Ovídio sem perceber a cadeia de intermediários entre ambos. Como deixar de levar em conta as mediações entre o texto original e as diversas imagens que dele “emanaram”? Para começar, basta citar *Ovidio Methamorphoseos vulgare* composto em prosa, vulgarizado e alegorizado – segundo o prefácio, datado de 1370 – por Giovanni Bonsignori di Città di Castelo. As alegorias e a vulgarização realizadas por Bonsignori teriam sido “largamente copiadas” das imagens e do texto de *Metamorfoses* de Giovanni del Virgilio¹³⁴, um contemporâneo de Dante Alighieri.¹³⁵

Em 1497, *Ovidio Methamorphoseos vulgare* foi impresso a pedido de Lucantonio Giunta, florentino que pertencia a uma famosa família de editores, livreiros e impressores. Vale notar que, juntamente com o texto, Giunta havia adquirido uma série de ilustrações, que acabariam por influenciar a iconografia dos mitos ovidianos.

¹³⁴ VIRGÍLIO, Giovanni del. *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos a magistro Johanne de Virgilio prosaice ac metricae compilatae*. Ed. Frausto Glisalberti. In: Giovanni del Virgilio espositore della Metamorfose” *Il giornale dantesco*, n.s. 4, n° 34, 1933, pp. 3-10.

¹³⁵ A partir de um “pormenor ínfimo” acrescentado por Virgílio em sua paráfrase ovidiana, Ginzburg traça as passagens de um texto a outro bem como as transformações a partir da inserção de elementos novos: “afastando-se da tradição precedente, Giovanni del Virgilio precisa que Júpiter '*cum videret unum foramen ib iconvetit se in aurum liquefacturrm et pluit in gremium Danaes*” [vendo aí uma abertura converte-se em outro líquido e chove sobre o regaço de Danae]. “Por uma abertura convertendo-se em outro distende-se e chove sobre o leito de Danae”, traduz Bonsignori. “Depois por uma fenda que no teto / viu, presto transformou-se em chuva de outro / e por ela sobre seu leito desceu ...” versifica Agostini”. GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 137. Os grifos são do autor.

Em 1522, as edições de Giovanni Bonsignori foram substituídas pela versão em vulgar de *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*¹³⁶, elaborada por Niccolò degli Agostini. Segundo Ginzburg, tal versão operava uma espécie articulação entre as vulgarizações medievais e as quinhentistas. Ao comparar os textos de Bonsignori e Agostini, o historiador italiano percebeu que ambos contêm várias alegorias “totalmente idênticas”; o mesmo acontecendo com algumas das ilustrações que os acompanham.¹³⁷ Em alguns casos, a alteração na composição das imagens era pouco significativa e não chegava a comprometer a apreensão por parte do público.

Vejamos as figuras 1 e 2, publicadas respectivamente nas obras de Giovanni Bonsignori (1501) e de Nicolò delgi Agostini (1538). Ambas trazem a representação simultânea de vários episódios: Perseu segura em suas mãos a cabeça decapitada da Medusa; Pégaso nasce do sangue da Górgona; Perseu voa de regresso à cidade para combater o mostro marinho e libertar Andrômeda.

¹³⁶ AGOSTINI, Niccolò degli. *Tutti li libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*. Per Nicolò Zoppino e Vincentio di Pollo, Venetia, 1522.

¹³⁷ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, pp. 135-136.



(figura.1)
Giovanni BONSIGNORI. *Ovidio Methamorphoseos vulgare*,
Veneza 1501, f. XXXIIIr.
Xilogravura



(figura 2)
Nicolò degli AGOSTINI. *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos*,
Venezia 1538, f. 34v.
xilogravura

Se estas são as similitudes entre as xilogravuras, passemos às distinções: na figura 1, Perseu luta contra o monstro na metade esquerda da ilustração, enquanto é observado por Andrômeda. A princesa, nua, está amarrada a um tronco de árvore. Já na figura 2, à direita, Perseu enfrenta o monstro com uma espada que é uma espécie de cimitarra. Andrômeda continua amarrada com os braços para trás, mas aqui um pano cobre sua genitália.

Este detalhe tem uma explicação. Para surpresa de Lucantonio Giunta, o Patriarca de Veneza Tommaso Donà decidiu não só censurar as figuras nuas, como ameaçou-o de excomunhão.¹³⁸ Para atender ao patriarca, Giunta inseriu o elemento que cobria a genitália de Andrômeda. Como se percebe, essa intervenção assegurou a continuidade das impressões.

Na figura 2, há um elemento que não condiz com o mito: logo atrás da princesa, vemos a figura de um padre dominicano.¹³⁹ Curioso notar como Carlo Ginzburg não dedica uma linha sequer ao detalhe. Seria uma admoestação cristã à figura do mito pagão? Teria sido lá inserida a pedido do Patriarca de Veneza ou por iniciativa do editor? Infelizmente, as fontes consultadas¹⁴⁰ não fornecem qualquer tipo de informação a respeito da inusitada inserção e, tampouco, sobre a apreensão de seu significado por parte do público.

¹³⁸ “*Ad operare una forte censura, pena la scomunica, sulle suddette rappresentazioni, che per la prima volta dopo il Medioevo riproponevano il contenuto del mito nel suo aspetto classico.*” ICONOS. Disponível em: <http://www.icons.it/index.php?id=2480>. Acesso em 12 de janeiro de 2010.

¹³⁹ De todas as imagens pesquisadas pelo projeto ICONOS sobre as *Metamorfoses*, esta é a única que apresenta o estranho personagem. O projeto ICONOS está locado na cátedra de Iconografia e Iconologia do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de Roma “La Sapienza”. O projeto surgiu de “*una esigenza di catalogazione iconografica dei soggetti profani - ed in particolare mitologici - nell'ambito degli studi storico-artistici. Riconoscere un determinato soggetto mitologico di un'opera figurativa presuppone una conoscenza non soltanto artistico-visiva, ma anche letteraria. I repertori esistenti forniscono però indicazioni soltanto parziali sulle origini, gli sviluppi e la diffusione di un tema mitografico e raramente collegano tra loro la tradizione iconografica e quella testuale. ICONOS è stato progettato per giungere alla costituzione di un nuovo repertorio mitologico relativo sia alle immagini - per l'arco temporale che va dall'antichità al XVIII secolo - che ai testi: classici, medioevali e rinascimentali. Tale repertorio non si limita però ad avere fini di catalogazione, ma costituisce piuttosto - ed in questo deve cogliersi il suo maggiore punto di forza - una base cognitiva volta a facilitare e stimolare la ricerca in diversi ambiti disciplinari: dall'archeologia alla filologia, dalla letteratura alla storia dell'arte.*” O projeto está disponível em: <http://www.icons.it/> e as imagens de Perseu e Andrômeda em: <http://www.icons.it/index.php?id=2457>. Acesso em 12 de janeiro de 2010.

¹⁴⁰ Ver também: WITCOMBE, Christopher L.C.E. *Copyright in the Renaissance: prints and privilege in the Sixteenth Century Venice and Rome*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2004.

Essa breve comparação entre as figuras 1 e 2 nos trouxe algumas pistas importantes para compreender as inovações apresentadas pela iconografia que acompanhava os textos das vulgarizações. As interferências nas imagens se deram por fatores “externos” – como foi o caso da censura à nudez da princesa – ou “internos”, como resultado de uma (re)elaboração no processo de composição da própria imagem.

Ticiano, como mencionado, não sabia o latim. Segundo Ginzburg, o pintor veneziano teria recorrido à vulgarização (textos e imagens) de Agostini para elaborar as pinturas com temas mitológicos:

que Ticiano se servisse dessa cômoda vulgarização em vez de, com a ajuda de algum humanista, examinar uma série de textos clássicos e medievais, é uma hipótese muito plausível, ainda que não demonstrada. Mas a hipótese torna-se certeza quando descobre-se que nas vulgarizações (e entre outras a de Nicolò degli Agostini) encontram-se não só aqueles desvios da tradição iconográfica corrente, que Panofksy remontara à leitura exata do texto de Ovídio, mas inclusive as deixas para algumas inovações em relação a este, até então atribuídas à liberdade inventiva de Ticiano.¹⁴¹

É o que se percebe na obra *Perseu e Andrômeda* (figura 3). O partido inicial da tela é similar ao da xilogravura. Nessa tela, Perseu desce do céu pelo lado direito para matar o monstro. À sua esquerda, Andrômeda o observa; mas, dessa vez, ela está acorrentada e suas mãos não estão amarradas para trás.

¹⁴¹ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 130.



(figura 3)
TICIANO
Perseu e Andrômeda, ca.1554-56
Óleo sobre tela
The Wallace Collection, Londres

Vejam os três elementos da obra de Ticiano que não tinham precedentes nas representações figurativas do mito de Andrômeda e que, por isso mesmo, podem ter sido incentivados pela vulgarização de Agostini. O primeiro deles é a posição de Perseu, que desce do céu de cabeça para baixo, em concordância com a descrição nos textos de Ovídio [*praeceps*] e de Agostini, “e dela partiu com a cabeça para baixo”.¹⁴² Na xilogravura da edição de Bonsignori (figura 1), Perseu está em posição vertical com a cabeça para cima; e, na ilustração da versão de Agostini (figura 2), o herói se encontra flutuando paralelo ao chão. Essa comparação leva-nos a

¹⁴² GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 133.

pensar que a gravura que acompanhava a vulgarização de Agostini pode ter sido o ponto de partida para composição do veneziano.

O segundo elemento é a arma de Perseu. Na tela de Ticiano, o herói segura uma espada curva em vez de reta, de acordo tanto com as palavras de Ovídio – “cinge-se de sua espada recurva” [*teloque accingitur unco*] –, quanto com a vulgarização de Agostini – “empunhou a sua foice” [*Impugno el suo falcion da sir ardito*]¹⁴³, “e com sua foice muitas vezes o feria” [*E col falcione spesso lo feriva*].

Nesse caso, percebe-se que a xilogravura impressa na edição de Bonsignori (figura 1) não estava de acordo com o texto de Ovídio. É muito provável que o artesão responsável pela elaboração da imagem não tivesse à mão o original em latim. E mesmo que o tivesse, assim como Ticiano, provavelmente não era uma pessoa que soubesse o latim ou pudesse ler da mesma forma que os doutos¹⁴⁴. Ou, quem sabe, fosse iletrado.

O terceiro elemento que chama a atenção reside na passagem sobre os ramos de coral. Em Ovídio, a referência a eles encontra-se no final do episódio. Contudo, na tradução, Agostini coloca-os em evidência, acrescentando deliberadamente um título a esse trecho: *De corallis*.¹⁴⁵

Retomemos a primeira questão colocada por Ginzburg: perceber o significado das figurações eróticas para o público e a circularidade entre os circuitos icônicos, no âmbito público e privado. Em outras palavras, como se deu a circulação entre a cultura popular e erudita. Como

¹⁴³ O texto da vulgarização de Agostini está disponível na página do projeto ICONOS: <http://www.iconos.it/index.php?id=2392>. Acesso em 14 de janeiro de 2010.

¹⁴⁴ Lembramos a passagem de Roger Chartier: “Os que podem ler os textos, não os leem de maneira semelhante, e a distância é grande entre os letrados de talento e os leitores menos hábeis, obrigados a oralizar o que leem para poder compreender, só se sentindo à vontade frente a determinadas formas textuais ou tipográficas”. In: O mundo como Representação. *Estudos Avançados* 11(5), 1991, p. 179.

¹⁴⁵ “*Le maritimee dee vedendo queste/ Venero a terra, e senza altri intervalli/ Le dette verge in man presero preste/ Cherano prima de colori gialli/ E sceminolle, e per far manifeste/ Tal mutation le nominor coralli/ I quai multiplicor del mar nel fondo/ Così ebbero i corai principio al mondo*”. Projeto ICONOS, *Op.Cit* e <http://www.iconos.it/index.php?id=2392>. Acesso em 14 de janeiro de 2010.

já apontamos, com a difusão da imprensa os contornos entre os dois circuitos ficaram mais difíceis de serem definidos. A circulação de livros, geralmente ilustrados e a preços acessíveis, proporcionou o aumento do patrimônio quantitativo e qualitativo “de palavras e imagens” entre aqueles que tinham dificuldade de acesso a esse universo.

Sendo assim, as gravuras de Andrômeda que ilustravam as vulgarizações do texto de Ovídio podem ter influenciado a imaginação dos leitores. Segundo o historiador italiano, a circularidade das imagens eróticas percorria um duplo sentido entre a cultura letrada e a popular na Itália do Renascimento. De um lado, estava o mundo “refinado e complexo” das divindades da Antiguidade recriadas por humanistas e os programas iconográficos de artistas, que eram traduzidos por ilustradores, gravadores e editores de livros de “forma humilde e rudimentar”¹⁴⁶. No fundo, essas imagens eram traduções de traduções. Por outro lado, havia o circuito inverso: os artistas se alimentavam das xilogravuras dos livros para, então, criar suas obras. Este, certamente, foi o caso de Ticiano.

Antes de finalizar, gostaríamos de fazer um comentário: é curioso notar como Ginzburg refere-se às xilogravuras como “imagens rudimentares”, “canhestras” e “humildes”.¹⁴⁷ Não seriam tais adjetivos reflexos de uma observação imbuída do cânone artístico “instituído” pela História da Arte? Estaria o historiador carregando para o passado e para aquela representação icônica valores que não existiam à época? Difícil aceitar que Ginzburg cometesse tal anacronismo.

Para fugir desse tipo de armadilha, é preciso levar em conta não só as formas de representação, como também de percepção. Ora, tais representações agradavam a um vasto público, que ia desde as classes subalternas, passando por artistas até chegar às mãos de monarcas

¹⁴⁶ GINZBURG (1986), *Op.Cit.*, p. 140.

¹⁴⁷ *Idem*, pp. 138 e 140.

como Felipe II, o comitente da obra. Sendo assim, podemos afirmar que as ilustrações se encontravam plenamente inseridas na cultura visual daquela sociedade e que sua apreciação não passava por qualquer tipo de atribuição de valor estético e artístico.

1.4. O quebra-cabeça: a análise dos elementos internos e externos

O uso dos documentos visuais por parte dos historiadores culturais instigou novas reflexões metodológicas e valiosas contribuições usando as gravuras e quadros, entre outros, de forma sofisticada e especificamente histórica. Aliás, como observou Roger Chartier em artigo sobre a “nova” história cultural, não existem fronteiras rígidas entre esta e as outras histórias, entre elas a da arte, das ciências, das ideias, da literatura.¹⁴⁸

“Insatisfação no tocante a separações disciplinares percebidas como artificiosas”, afirmava Carlo Ginzburg no prefácio à segunda edição italiana de seu livro *Indagações sobre Piero*.¹⁴⁹ Não havia dúvida de que, para alcançar uma compreensão mais aprofundada dos documentos figurativos, “historiadores e historiadores da arte tenham todos os motivos para trabalhar juntos, cada um com os próprios instrumentos e as próprias competências”.¹⁵⁰ Nesse livro, ele dava vazão ao método alimentado pelas análises interdisciplinares, que possibilitava o questionamento não só dos documentos escritos, mas que configurava a própria obra de arte como fonte para a história.

¹⁴⁸ CHARTIER, Roger. “A ‘nova’ história cultural existe?”. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *História e Linguagens. Texto, imagens, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006, pp. 29-43.

¹⁴⁹ *Indagações sobre Piero* foi publicado pela primeira vez na Itália em 1981, como número inaugural da coleção *Microstorie*. A edição brasileira surgiu anos depois: GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. Recentemente, outra edição saiu do prelo: GINZBURG, Carlo. *Investigando Piero*. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Para este estudo, utilizaremos a publicação de 1989.

¹⁵⁰ GINZBURG (1989), *Op.Cit.*, p. 25.

Em *Indagações sobre Piero*, Ginzburg seguiu, a princípio, o controle filológico¹⁵¹ e os procedimentos que buscavam o detalhe revelador. Contudo, como a empreitada se mostrava diversa, o próprio autor reconhecia a necessidade de uma mudança: “os métodos e fins desta pesquisa parecem-me diversos, e talvez mais ambiciosos”.¹⁵² Por isso, sua análise foi além do método indiciário aplicado aos testemunhos figurativos e da questão da percepção das permanências e rupturas.

Como historiador cultural, promoveu uma interrogação histórica (mesmo que utilizando instrumentos diversos dos “tradicionais”) em território “estranho” (diríamos não logocêntrico), optando por deixar em segundo plano um dos principais procedimentos da história da arte, ou seja, a crítica estilística:

Obrigado a me haver com os limites de minha formação, que me impediam de afrontar plenamente o estudo da pintura de Piero, procurei evitar, seja a recusa, seja a adesão à disciplina história da arte. Minha postura foi, antes, a de alguém que faz uma incursão em um território, não certamente inimigo, mas estranho. Se me tivesse servido das pinturas de Piero como de testemunhos da vida religiosa do *quattrocento*, ou se me limitasse a reconstruir os círculos dos comitentes aretinos, teria podido manter com a corporação dos historiadores da arte uma relação presumivelmente pacífica. Mas traçar uma imagem de Piero diversa da herdada – até na cronologia de algumas de suas obras maiores – soará provavelmente como uma provocação. Não faltará, aposto, algum Apeles a convidar-me a voltar aos sapatos que me competem.¹⁵³

As dificuldades que Ginzburg enfrentaria já se apresentavam de antemão: a escassez da documentação sobre a biografia de Piero della Francesca e as circunstâncias que envolveram o programa de execução das obras: *O Batismo de Cristo* (National Gallery em Londres), o *Ciclo de Arezzo* (capela maior da igreja de São Francisco, na cidade de Arezzo) e a *Flagelação de Cristo* (Galeria Nacional, em Urbino). Melhor dizendo, os problemas específicos se encontravam

¹⁵¹ LIMA, *Op.Cit.*, p. 346.

¹⁵² GINZBURG (1989), *Op.Cit.*, p. 25.

¹⁵³ *Idem, ibidem.*

justamente com relação à datação e a reconstrução dos programas de pintura. Aos seus olhos, o “caso Piero” tornara-se um campo muito fértil, apesar das poucas pistas.¹⁵⁴

Em relação à datação, um dos maiores desafios consistia em rebater¹⁵⁵ as análises realizadas pelos autores que já tinham se debruçado sobre o tema; entre eles, Roberto Longhi (1890-1970), um dos historiadores da arte mais importantes e influentes do século XX. “Que para Longhi a datação era um momento decisivo da análise de uma obra, é notório.”¹⁵⁶ Ora, datar uma obra implica na reflexão de seu lugar na trajetória de um artista, nas relações possíveis entre a produção artística anterior ou posterior a ela, assim como na relação do artista com a tradição e o contexto no qual está inserido.

Porém, o que mais intrigava a Ginzburg era uma incongruência no trabalho desse historiador da arte que datava uma obra sobre bases exclusivamente estilísticas, deixando de lado dados documentais externos. Assim, Ginzburg propôs lançar mão da análise iconográfica – sempre a partir de um denso exame dos testemunhos pictóricos –, como uma forma de experimentação e de construção de hipóteses explicativas que, por sua vez, deveriam ser confrontadas com outros testemunhos. No “caso Piero”, era indispensável multiplicar os pontos de apoio para enriquecer o “exíguo *dossier* da documentação externa”.¹⁵⁷

Contudo, frente ao perigo de uma reflexão baseada exclusivamente na análise de símbolos¹⁵⁸ – “para evitar os escorregões daquela que poderíamos definir como a iconologia

¹⁵⁴ “O trabalho se construía – como era sugerido pelo próprio título – como uma investigação policial (ou o seu equivalente narrativo, o romance policial). Mantendo a metáfora, conhecia-se o nome do ‘criminoso’, mas não muito sobre as circunstâncias do ‘crime’. De certo, apenas alguns dados não muito esparsos: pistas.” LIMA, *Op.Cit.*, p. 346.

¹⁵⁵ A publicação do livro suscitou inúmeras polêmicas; muitas delas previstas pelo próprio autor no prefácio à segunda edição italiana. As críticas levaram Ginzburg a reavaliar a pesquisa, cujas modificações foram relatadas no prefácio à terceira edição italiana Os dois prefácios podem ser encontrados na edição brasileira. GINZBURG (1989), *Op.Cit.*, pp. 17-28 e 29-35.

¹⁵⁶ GINZBURG (1989), *Op.Cit.*, p. 19.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 22.

¹⁵⁸ O que não deixa de ser uma crítica à iconografia “tradicional”.

selvagem”¹⁵⁹ – Ginzburg optou pela elaboração de instrumentos de controle adequados. Pois, afirmava, “como sucede em muitas pesquisas iconológicas, a obra acaba por se tornar um pretexto para uma série de livres associações, baseadas geralmente sobre uma pretendida decifração simbólica”.¹⁶⁰

O distanciamento dos excessos interpretativos da análise dos símbolos levou-o a perceber que a identificação dos elementos de uma obra, do ponto de vista iconográfico, não é um processo evidente. Corre-se, sempre, “o risco de selecionar elementos iconograficamente irrelevantes, construindo com eles uma interpretação porventura coerente, mas muito distante da intenção do pintor”.¹⁶¹ Além disso, não existe um único significado preciso, pois “cada elemento iconográfico é polivalente, e por conseguinte pode dar margem a uma série de significações divergentes”.¹⁶²

A saída para o problema estava em uma análise complementada por outros testemunhos de caráter extraiconográfico. Por isso, a investigação deveria se pautar não em um elemento ulterior: a pesquisa sobre a clientela. Resumindo: o historiador propunha um trabalho interdisciplinar e simultâneo, baseado em duas frentes: a iconografia e a clientela, sempre procurando integrar os dados dessas duas séries.¹⁶³

Em um primeiro momento, a reconstituição da clientela se configurava como instrumento que permitiria controlar tanto os dados iconográficos como estilísticos. No entanto, esse elemento

¹⁵⁹ “As indagações de Erich Gombrich, que tanto haviam fascinado Ginzburg, serviram para orientar corretamente as perguntas do livro, mas certamente não para delimitar os objetivos da análise nem suas conclusões. No prefácio à segunda edição italiana, Ginzburg explicita a filiação: muito oportuna a proposta, formulada por Gombrich, de partir da análise das instituições ou dos gêneros, ao invés dos símbolos, para evitar os escorregões daquela que poderíamos definir como a ‘iconologia selvagem’. Acatava-se a sugestão gombrichiana de retornar ao problema do estilo, aliada à análise iconográfica, incluindo ainda o novo elemento da clientela, incorporado à metodologia de análise proposta em ‘História da arte italiana’.” PITTA, *Op.Cit.*, pp. 139-140.

¹⁶⁰ GINZBURG (1989), *Op.Cit.*, p. 23.

¹⁶¹ *Idem*, p. 44.

¹⁶² *Idem, ibidem*.

¹⁶³ *Idem*, p. 23.

deveria ser abordado não só no âmbito iconológico da análise, mas também de modo relativamente independente da iconografia. Ou seja, como uma dimensão própria, investigada segundo os instrumentos da história social. O ponto de partida era um “quebra-cabeças iconográfico”, que deveria ser investigado segundo algumas discussões propostas pelo historiador da arte Salvatore Settis: a exaustividade – “todos os pedaços do ‘quebra-cabeças’ devem estar concatenados” – e a coerência – “esses pedaços devem formar um desenho coerente”. A estas duas regras, Ginzburg propôs uma terceira: “em condições iguais, a interpretação que implicar um menor número de hipóteses deve ser considerada, em geral, a mais provável (mas a verdade, não se pode esquecer, é às vezes improvável).”¹⁶⁴

Dessa forma, Ginzburg apresentava outro modo de ler os testemunhos existentes: a partir das relações microscópicas que cada obra estabelecia com os elementos que a tornavam possível. Em suas palavras,

muito mais difícil de afastar preconceitosamente (mas também muito mais difícil e laboriosa de se praticar) é a reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que cada produto artístico, mesmo o mais elementar pressupõe. Um exame combinado das escolhas artísticas, dos módulos iconográficos e das relações com a clientela são frequentemente necessários, como vimos, mesmo para aquela operação histórica preliminar que é a datação. A meta, infinitamente mais ambiciosa, de uma história social da expressão artística, só poderá ser atingida mediante a intensificação destas análises – não através de sumários paralelismos, mais ou menos forçados, entre séries de fenômenos artísticos e séries de fenômenos econômico-sociais.¹⁶⁵

Mas essa proposição metodológica não estava desprovida de inquietações em relação aos limites da interpretação. Por isso, ele se preocupou em “estabelecer se uma hipótese é ou não convincente em um terreno no qual as conjecturas andam ao lado de poucas certezas”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ GINZBURG (1989), *Op.Cit.*, p. 44.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 24.

¹⁶⁶ LIMA, *Op.Cit.*, p. 351.

Ginzburg percebeu que as inquietações se encontravam na própria elaboração dos instrumentos de controle: as peças iniciais que compunham o “quebra-cabeça” eram de natureza diversa e vinham da análise da iconografia e da pesquisa sobre a clientela. Uma vez colocadas na mesa, percebia-se a existência de uma lacuna. Como, então, adequar novas peças? A pertinência entre a nova peça e o conjunto devia ser decidida pelo contexto, como explica o historiador italiano:

como se faz para saber se num determinado quadro uma ovelha (suponhamos) representa Cristo, a doçura ou simplesmente uma ovelha? O que decide é, caso a caso, o contexto: e, indubitavelmente, cada interpretação (de um excerto literário, de um quadro, e assim por diante) pressupõe um ir e vir circular entre o particular e o conjunto. Mas, em certos casos é fácil escorregar no círculo hermenêutico sadio por um círculo hermenêutico vicioso. Disto provém a oportunidade de introduzir na decifração iconográfica elementos de controle de caráter externo, como a clientela – alargando a noção de contexto ao contexto social.¹⁶⁷

No entanto, como alerta o próprio Ginzburg, esse dado, longe de ser unívoco, acrescentava mais um elemento para o controle da hipótese:

nos casos de parcial ou total anomalia iconográfica, como os de que estamos tratando, a identificação do cliente contribui, no mínimo, para restringir drasticamente o número das hipóteses iconográficas em discussão. Se, posteriormente, o resultado das duas indagações (sobre a iconografia e a clientela) forem convergentes, as possibilidades de erro serão praticamente nulas.¹⁶⁸

Como percebemos, o problema do “controle” era central na análise de Ginzburg.

O mais importante a ressaltar é que suas proposições metodológicas procuravam constituir um caminho para se apreender uma realidade que não poderia ser acessada diretamente. Por isso, a interpretação proposta estava construída sobre a convergência de hipóteses, que poderiam ser

¹⁶⁷ GINZBURG (1989), *Op.Cit.*, p. 45.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem.*

ampliadas ou restringidas segundo a tensão provocada pela análise dos elementos internos (datação e decifração iconográfica) e externos (clientela, contexto social).¹⁶⁹

1.5. A constituição de séries

No que concerne a relação entre História Cultural e imagens, é preciso pensar que as imagens visuais fazem parte de uma realidade social com a qual estão ligadas por relações, sejam elas de qualquer natureza. A proximidade do historiador com as imagens deve ter como perspectiva a exploração dessas ligações. É preciso reconhecer que os vínculos entre uma obra e a realidade social são problemáticos e não se pode cair na armadilha de elaborar uma formulação simples, “de reflexo ou homologia direta”.¹⁷⁰

Situar as imagens em contextos situacionais nem sempre é uma tarefa fácil. Por isso, como afirma Jérôme Baschet, faz-se necessário reconhecer a existência de relações dinâmicas e multiformes.¹⁷¹ Por sua vez, em seu denso e difícil estudo, o historiador Jean-Claude Schmitt afirma que

a imagem não é uma expressão de um significado cultural, religioso ou ideológico, como se este lhe fosse anterior e pudesse existir independentemente dessa expressão. Pelo contrário, é a imagem que lhe faz ser como o percebemos, conferindo-lhe sua estrutura, sua forma e sua eficácia social. Dito de outro modo, a análise da obra, de sua forma e de sua estrutura é indissociável do estudo de suas funções.¹⁷²

É a sociedade que produziu uma imagem que, ao fim e ao cabo, estamos tentando compreender. Ora, uma imagem não é uma mera ilustração, mas um local para a construção e a

¹⁶⁹ Certamente, o leitor perceberá como as proposições metodológicas de Ginzburg influenciaram a análise das imagens e seus problemas discutidos neste trabalho, particularmente nos capítulos 2 e 3.

¹⁷⁰ BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e Année, No. 1 (Jan. - Feb., 1996), p. 95

¹⁷¹ *Idem*, p. 95

¹⁷² SCHMITT, *Op.Cit.*, p. 42.

figuração de um significado simbólico, uma representação. Essa representação é produzida e incorporada a uma sociedade, mas sua criação já existe antes mesmo de sua forma e estrutura.¹⁷³

A aproximação da História Cultural e das imagens precisa levar em conta que a investigação não pode se basear em um único objeto, pois nenhuma imagem se encontra totalmente isolada.¹⁷⁴ Há que se perceber a importância de um “conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage”.¹⁷⁵ A esse conjunto de imagens, Meneses denominou de “iconosfera”. Contudo, falar em iconosfera não significa aglutinar todas as imagens disponíveis, num processo de coleta indefinida, diversificada ou estilhaçada. O historiador deve estar atento para certos riscos, que se apresentam em consequência da facilidade do acesso à documentação, resultado dos novos sistemas de pesquisa e indexação disponíveis - principalmente os informatizados.

Por isso, é preciso enfatizar a necessidade de identificar as imagens que realmente servem como referência, que cumprem um papel catalisador ou identitário. Estamos falando de uma rede de imagens ou de uma cultura visual, que analisa a imagem visual como elemento dos processos de produção de sentido nos variados contextos culturais, tendo em mente a óptica da dinâmica e da transformação das sociedades.

Nesse sentido, é preciso constituir séries a partir das quais a análise será realizada. Se for verdade que as imagens pensam, elas devem pensar entre si, diz Baschet. Meneses endossa esse

¹⁷³ Ver: GINZBURG, Carlo. “Representação. A palavra, a ideia, a coisa”. In: *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 85-103.

¹⁷⁴ A nosso ver, há um reducionismo que deve ser evitado no estudo de uma história baseada em fontes visuais e que diz respeito à omissão de outros testemunhos. Claro que quando se está procurando compreender a dimensão visual de uma sociedade, os testemunhos figurativos têm um papel estratégico, mas não podemos nos esquecer da circularidade das três formas de comunicação: a escrita, a oralidade e o icônico-visual. Ver: BOUZA, Fernando. Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII. *Cultura* 14 (2002), pp. 105-171.

¹⁷⁵ MENESES (2003a), *Op.Cit.*, e (2003b), *Op.Cit.*, p. 35.

pensamento ao afirmar que “é com séries que se deve procurar trabalhar, ainda que se possam ter imagens que funcionem como pontos de condensação de séries ideais”.¹⁷⁶

A nosso ver, esse procedimento é ponto passivo para o trabalho do historiador cultural e tem como objetivo reunir um corpus o mais exaustivo possível: um estudo iconográfico que não repousa sobre um grande número de obras pertinentes “seria senão ilegítimo, ou frágil.”¹⁷⁷ O confronto das imagens de uma mesma série é indispensável para a análise do significado de cada uma delas; o sentido é dado a partir das diferenças, antes, da dialética entre as regularidades¹⁷⁸ e os desvios.¹⁷⁹ Segundo Michel Foucault, a regularidade não está em oposição ao desvio, mas designa o conjunto de condições nas quais a função enunciativa opera, garantindo e definindo, dessa forma, sua existência.

A abordagem serial permite perceber tanto a regularidade como as variações, mesmo que estas sejam muito discretas. Como explica Baschet, o estudo de uma série revela que, no interior de uma gama de variações, não “há padrões de ondulação, sem a possibilidade de transformação”. As regularidades estão ‘em alerta’; a inventividade vem aninhar-se em micro-deslocamentos, em espaços minúsculos.”¹⁸⁰

Cada imagem que integra a série é singular e se constitui como um caso particular dentro de uma série específica. A análise deve se desenrolar de duas maneiras, estrutural e em conjunto: “a análise estrutural e o estudo de série são totalmente e inextricavelmente interligados”. Como afirma Baschet,

¹⁷⁶ MENESES (2003a), *Op.Cit.*, pp. 27-28.

¹⁷⁷ BASCHET, *Op.Cit.*, p. 122.

¹⁷⁸ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

¹⁷⁹ Esse modelo de conhecimento foi inspirado pela linguística e não deixa de ser tributário a Claude Lévi-Strauss, ao afirmar que o objeto da etnologia está menos baseado na sociedade em si que nos desvios entre elas. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1954.

¹⁸⁰ BASCHET, *Op.Cit.*, p. 116.

cada série é complexa e não linear, é uma espécie de esfera de relacionamentos a ser desenhada em torno de cada imagem singular. O desafio e a dificuldade do estudo iconográfico são para manter unida a abordagem serial e o estudo estrutural das obras singulares.¹⁸¹

Que séries de séries devem ser estabelecidas? As premissas para se construir uma série são geradas por pontos distintos: de um lado, estão as imagens que pertencem a uma mesma obra; de outro, aquelas que formam um *corpus* construído pelo historiador a partir de critérios por ele determinados, que podem ser cronológicos, temáticos, formais, estruturais, iconográficos etc.

No primeiro caso, estamos falando de imagens que não se encontram completamente isoladas. Podemos citar, como exemplos, o conjunto de página inteira de um único manuscrito do Saltério ou, então, as letras historiadas que antecedem cada uma das vidas de santos da *Legenda Áurea*, escrita por Jacopo da Varazze. Como afirma Schmitt, “a obra verdadeiramente significativa era a série em sua totalidade: o isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto”.¹⁸² Nesse tipo de série, o sentido é construído a partir da análise das permanências e das singularidades, dos ecos entre as imagens e dos processos de transformação que possam acompanhar a leitura do livro.

No segundo caso, cabe ao historiador constituir as séries a partir de imagens de objetos diferentes, em lugares e tempos distintos. É o que lhe permitirá distinguir as regularidades e variações¹⁸³; perceber o momento em que surge um determinado tema ou elemento que o

¹⁸¹ No original: “Chaque série étant elle même complexe et non linéaire, c’est une sorte de sphère de relations qu’il faut dessiner autour de chaque image singulière. L’enjeu et la difficulté de l’étude iconographique consistent à faire tenir ensemble l’approche sérielle et l’étude structurale des oeuvres singulières.” BASCHET, *Op.Cit.*, p. 115.

¹⁸² SCHMITT, *Op.Cit.*, pp. 39-41.

¹⁸³ É neste caso, por exemplo, que podemos citar a análise de Carlo Ginzburg sobre o tema das figurações eróticas no século XVI.

compõe, seus ritmos de desenvolvimento ou declínio¹⁸⁴; assim como, vislumbrar as evoluções e diversidades geográficas no modo de representação do tema.

Há ainda outro procedimento a ser realizado que é localizar cada uma das imagens na intersecção de várias séries (tradições formais, séries temáticas, o contexto). Como demonstra Schmitt, a possibilidade de cruzar as séries entre si são infinitas:

pode-se estabelecer, por exemplo, a série cronológica dos tímpanos românticos esculpidos; depois cruzá-las com a das representações do Juízo Final, não apenas na escultura, mas na miniatura e na pintura mural; reconstruir da maneira mais exaustiva possível a série de figurações do Seio de Abraão, no ensejo de uma antropologia histórica do "parentesco divino"; interessar-se pela estrutura, procurando por exemplo todas as figurações de uma divisão entre a direita e a esquerda que remetem a um esquema ideológico essencial da sociedade medieval.¹⁸⁵

Não podemos deixar de mencionar as séries consideradas como hibridações iconográficas – que operam na intersecção de outras séries¹⁸⁶ – e as imagens que funcionam como pontos de condensação de séries ideais. Neste caso, é possível percebê-las como “imagens-limite”, qualificadas por Jérôme Baschet como obras excepcionais que se individualizam dentro de uma série por sua radicalidade. O problema está em articular satisfatoriamente as regularidades e os casos extremos, ou seja, o risco reside no fato de querer que uma imagem singular “fale” por todas as outras, criando uma homogeneidade que a própria série não possui.

Por outro lado, ao enfatizar que uma imagem está inscrita em um momento preciso e que por isso expressa as tensões de um contexto singular, pode levar a uma negação de seu caráter

¹⁸⁴ BASCHET, *Op.Cit.*, p. 115.

¹⁸⁵ SCHMITT, *Op.Cit.*, pp. 41-42.

¹⁸⁶ Como exemplo desse tipo de série, Baschet analisa a hibridação iconográfica de dois tipos de séries trinitárias: “Lorsque, dans une image du Trône-de-Grâce, le corps du crucifié disparaît à l'intérieur du manteau du Père, il s'opère un croisement entre deux types trinitaires, le Trône-de-Grâce et la Paternité divine, qui montre le Fils tenu *in sinu patris* (Jn 1, 18), entendu ici au sens de ‘dans le pli du Père’. Il s'agit là d'une solution exceptionnelle, qui relève de cette exploration systématique des possibles à laquelle l'étude sérielle nous fait assister.” BASCHET, *Op.Cit.*, p. 120.

mais geral. Para Baschet, somente a integração das obras excepcionais nas séries pode permitir a ultrapassagem das dificuldades:

dependendo do caso, elas parecerão como casos singulares, anomalias, ou melhor, como a radicalização das tendências presentes mais discretamente no resto da série. Revelando as contradições que as obras mais comuns normalmente levam escondidas, imagens extremas [imagens-limite] podem então ser consideradas como reveladoras das dinâmicas de trabalho (...) . Elas se constituem como um horizonte para todo o conjunto da série, contribuindo assim para a sua inteligibilidade.¹⁸⁷

Concluindo, a série se constitui como um campo de possibilidades que não é infinito – uma vez que é delimitado pelo próprio historiador –, mas cuja amplitude é surpreendente. Pois as regularidades e as variações são como um caleidoscópio que permite ao historiador explorar as muitas facetas de seu objeto de estudo.

1.6. O decálogo de Peter Burke

Convencido de que “as imagens podem falar aos historiadores quando os textos calam”¹⁸⁸, Peter Burke defende o desenvolvimento de um método de “crítica das fontes” para as imagens, “exatamente como o fizeram para os textos, interrogando estas ‘testemunhas oculares’ da mesma forma que os advogados interrogam as testemunhas durante um julgamento”.¹⁸⁹ Em *Cómo interrogar a los testimonios visuales*,¹⁹⁰ Burke traçou um “decálogo” que pode auxiliar o

¹⁸⁷ No original: “selon les cas, elles apparaîtront davantage comme des cas tout à fait singuliers, voire des anomalies, ou plutôt comme la radicalisation des tendances présentes plus discrètement dans le reste de la série. Dévoilant les contradictions que les oeuvres plus courantes tiennent généralement masquées, les images extrêmes peuvent être alors considérées comme révélatrices des dynamiques à l'oeuvre dans la gamme sérielle. Elles constituent comme un horizon pour l'ensemble de la série, contribuant ainsi à son intelligibilité”. BASCHET, *Op. Cit.*, p. 122.

¹⁸⁸ BURKE, Peter. “Cómo interrogar a los testimonios visuales”. In: PALOS, *Op. Cit.*, pp. 29-40.

¹⁸⁹ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004, p. ii.

¹⁹⁰ Em 2006, na ocasião, do encontro de estudiosos para a reflexão conjunta sobre a função e os usos das imagens na vida política da Idade Moderna (ver nota 2 deste capítulo), os organizadores Joan Lluís Palos e Diana Carrió-Invernizzi solicitaram aos participantes que identificassem os modos da utilização de imagens por parte dos

historiador a ponderar a crítica sobre esse tipo de fonte. Abaixo, apontaremos aquilo que o autor considera importante para esse debate. No fundo, trata-se de uma compilação de muitas reflexões sobre o uso das fontes visuais pelos historiadores, muitas delas já discutidas neste capítulo.

Primeiro. Descobrir se uma imagem procede da observação direta ou de outra imagem.

Esse procedimento precisa levar em conta três elementos distintos.¹⁹¹ Em primeiro lugar estão as imagens que se conhecem como “citações visuais”. São aquelas que pressupõem a familiaridade do observador com algumas precedentes e que dependem deste fato para que possam ser “lidas” e compreendidas. Assim como no caso das citações, as paródias dependem do prévio conhecimento dos observadores. Por outro lado, o artista também pode ter tido uma intenção oposta, acreditando que o observador fosse incapaz de identificar a fonte. Nesse sentido, Burke traz dois exemplos: o primeiro das imagens recicladas, normalmente de outras gravuras em madeira ou metal. Essa *bricolage* acabava se mostrando muito apropriada para o novo contexto em que a imagem estava sendo pensada.

O segundo elemento é o plágio em si. Neste caso, o historiador inglês cita a ironia de Michelangelo, relatada por Giorgio Vasari em *Vidas de Artistas*, ao se referir a uma obra que mostrava muitos detalhes copiados de outras pinturas.¹⁹²

governantes a partir de exames de situações concretas. A exceção foi feita a Peter Burke, a quem pediram que fizesse uma reflexão metodológica, que resultou em *Cómo interrogar a los testimonios visuales*. Como justificam Palos e Carrió-Invernizzi: “a él le pedimos una reflexión metodológica sobre las posibilidades documentales de las imágenes en la línea de lo que había escrito en su libro *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* [em português, traduzido como *Testemunha Ocular*]. Considerando que nuestro encuentro coincidía con el quinto aniversario de la primera edición inglesa del libro, pensó que ésa era una buena ocasión para hacer balance. Su conclusión es que ‘resulta estimulante, aunque también un poco alarmante, que desde entonces hayan ocurrido tantas cosas en este ámbito’.” PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. “Introducción. El estatuto de la imagen en la Edad Moderna” In: PALOS, *Op.Cit.*, 2008, p 8.

¹⁹¹ BURKE (2008), *Op.Cit.*, pp. 32-34.

¹⁹² “En el Día de Juicio, afirmó, cuando cada cuerpo recupere sus propios miembros no sé qué se hará de esta pintura, porque no le quedará nada”. *Apud* BURKE (2008), *Op.Cit.*, p. 33.

Por último, Burke aponta para a necessidade de se conhecer o uso de tópicos visuais ou *topoi*, que derivam da arte da Antiguidade Clássica - referindo-se textualmente a Aby Warburg e seus seguidores, mas sem utilizar o termo *Nachleben*. Neste caso, o exemplo pode ser tirado das cenas de batalha pintadas no período do Renascimento. Segundo Burke, é menos provável que elas tenham sido criadas a partir de uma observação direta do acontecimento ou batalha em questão, do que de uma representação grega ou romana.

Segundo. As imagens devem se situar em sua própria tradição cultural, com convenções e regras de representação.¹⁹³

Burke chama a atenção para o conceito de “alfabetismo visual”, que vem sendo utilizado nos Estudos Visuais.¹⁹⁴ Mas, segundo o autor, seria melhor falar de “alfabetismos”, no plural, tendo em vista que as convenções visuais também são diferentes no espaço e no tempo. Existem diferentes códigos ou discursos visuais, conforme o período estudado. Como exemplo, cita Michael Baxandall que, em seu livro *O Olhar Renascente*,¹⁹⁵ desenvolveu aquilo que chamou de “olhar da época”, que possibilita compreender como o homem organiza sua experiência visual a partir de alguns instrumentos mentais variáveis, como a cultura da sociedade. É a partir dessas variáveis, divididas por categorias, que o homem classifica os estímulos visuais:

o conhecimento que atingirá para integrar o resultado de sua percepção imediata, e a atitude que assumirá diante do tipo de objeto artificial que a ele se apresenta. O observador deve utilizar na fruição de uma pintura as capacidades visuais de

¹⁹³ BURKE (2008), *Op.Cit.*, pp. 34-35.

¹⁹⁴ Grosso modo, Estudos Visuais é uma disciplina que procura combinar história da arte, estudos culturais e teoria literária. Para uma introdução ao tema, ver: ELKINS, James. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. London: Routledge, 2003.

¹⁹⁵ BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in fifteenth-century Italy. A primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University Press, 1972. Para este trabalho, utilizaremos a tradução brasileira: BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. O título transmite uma ideia de amplitude maior do que a enfocada no livro: não se trata de toda Itália, mas Florença ou a região central da península.

que dispõe, e dado que, dentre essas, pouquíssimas são normalmente específicas à pintura, ele é levado a usar as capacidades que sua sociedade mais valoriza.¹⁹⁶

A diversidade de convenções visuais pode afetar a forma como os elementos icônicos estão dispostos, por exemplo, em uma pintura:

a presença ou ausência de perspectiva, o interesse ou desinteresse (...) pela semelhança entre os indivíduos representados e a realidade, as pautas narrativas como representação da mesma figura várias vezes na mesma cena para sugerir o passar do tempo ou ao critério de que figuras de status inferior devem ter um tamanho menos que o de seus superiores.¹⁹⁷

E como reconhece Burke, a existência de diferentes códigos e discursos visuais, se faz ver principalmente quando se dá o encontro de dois deles. Podemos citar, por exemplo, a obra de Guamán Poma de Ayala (1545/50 – 1616), indígena peruano que escreveu *La Nueva corónica y buen gobierno*¹⁹⁸ endereçada ao rei espanhol Felipe III. A obra, testemunho singular da história do Peru, foi ilustrada com desenhos à tinta, elaborados pelo próprio cronista.

As imagens, que em si já constituem um texto autossuficiente, revelam a mediação entre diferentes idiomas, visões de mundo e codificação cultural. O olhar atento mostra que Guamán Poma aliava em seus desenhos o conhecimento dos códigos artísticos europeus – como o recurso aos fundos arquitetônicos (figura 4) – com o sistema andino de simbolismo espacial – que dividia

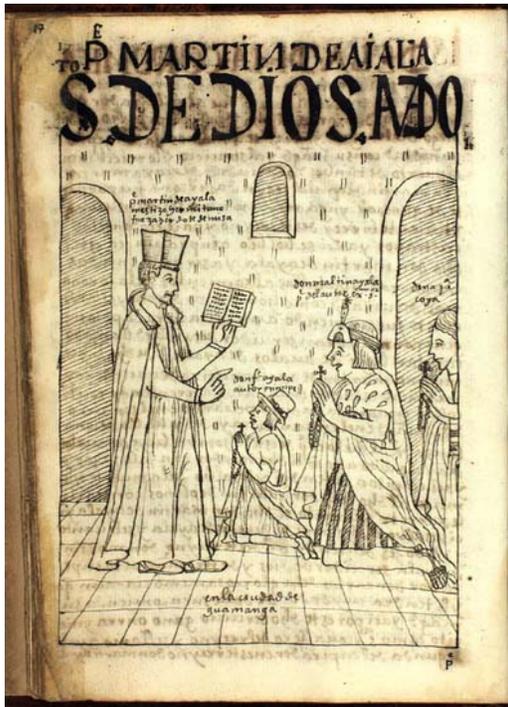
¹⁹⁶ BAXANDALL (1991), *Op.Cit.*, p. 48.

¹⁹⁷ No original: “*la presencia o ausencia de perspectiva, al interés o desinterés (...) por la semejanza entre los individuos representados y la realidad, a pautas narrativas como la representación de la misma figura varias veces en la misma escena para sugerir el paso del tiempo o al criterio de que las figuras de estatus inferior deben tener un tamaño menor que el de sus superiores.*” BURKE (2008), *Op.Cit.*, p. 35.

¹⁹⁸ POMA DE AYALA, Guamán. *La Nueva corónica y buen gobierno*. (1615-1616). København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°. Facsímil del manuscrito autógrafa, transcripción anotada, documentos y otros recursos digitales. Disponível em:

<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>. Acesso em: 19 de abril de 2010.

o mundo indígena em pares de opostos complementares (figura 5): direita / esquerda, acima / abaixo, masculino / feminino.¹⁹⁹



(figura 4)
P[adr]e Martín de Aiala, S[an]to de
Dios Amado [17]



(figura 5)
El Primer Mundo. Adan, Eva

Terceiro. “Como norma geral, o mais provável é que quanto mais profundo seja o nível de que forma parte um determinado detalhe, tanto mais confiável é a informação que proporciona, pois o artista não o está usando de forma consciente para provar nada.”²⁰⁰

¹⁹⁹ LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Icono y Conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988; FRITZ, Sabine. Guamán Poma de Ayala como traductor indígena de textos culturales: ‘La Nueva Corónica y Buen Gobierno’ (c. 1615). *Fronteras de La Historia*. Vol 10, Bogotá, 2005.

²⁰⁰ “Como norma general, lo más probable es que cuanto más profundo sea el nivel del que forma parte un detalle determinado, tanto más fiable sea la información que proporciona, pues el artista no lo está utilizando de forma consciente para probar nada”. BURKE (2008), *Op.Cit.*, p. 35.

Em relação a esse detalhe²⁰¹, Burke dá dois exemplos, uma gravura e uma aquarela, ambas sobre a história urbana de Londres. Na gravura, publicada em 1752 por Thomas Bowles, sobre o monumento ao Grande Incêndio de Londres, vemos pequenos postes separando a calçada da via carroçável, para proteger os pedestres das carruagens. Na aquarela realizada por Paul Sandby, *The Piazza, Covent Garden* (figura 6), esses mesmos postes servem como parada de taxi de carruagens.²⁰²



(figura 6)
Paul SANDBY. *The Piazza, Covent Garden*, ca. 1756
Aquarela e caneta e tinta sobre grafite
510 mm x 675 mm
British Museum, Londres

²⁰¹ Tendo em vista as páginas anteriores deste capítulo, diríamos que este detalhe é uma regularidade.

²⁰² BURKE (2008), *Op. Cit.*, p. 36.

Quarto. Convém estudar a recepção e a reutilização de imagens como uma forma de mostrar seus usos no passado.²⁰³ Para esta “lei”, nada melhor do que a leitura dos próximos capítulos.

Quinto. É preciso estar consciente da possibilidade de manipulação, incluída a digital. Neste caso são os pequenos detalhes que revelam a operação.²⁰⁴

Sexto. É preciso levar em conta o mediador ou os mediadores. Agora, as perguntas devem ser dirigidas aos realizadores, como pintores ou gravadores. No caso de uma guerra, o artista estava no campo de batalha? No caso de uma imagem visual realizada a partir de um texto, o artista teve acesso ao original? Vimos neste capítulo, a reflexão do historiador italiano Carlo Ginzburg a respeito das figurações eróticas do livro de Ovídio e a pintura realizada por Ticiano. As mediações se davam tanto no âmbito dos textos como das imagens.

Sétimo. Assim como acontece com os documentos escritos, é melhor trabalhar com duas ou mais imagens.²⁰⁵

Oitavo. É preciso levar em conta o contexto – ou melhor, os contextos – das imagens.

²⁰³ “En fechas recientes, el historiador francés Christian Delage ha analizado el famoso apretón de manos entre Hitler y Pétain tal como se vio en su momento en fotografías y grabaciones. Volvemos ahí a la ya citada ‘post-production’ de imágenes, que es aplicable no sólo a las fotografías, sino también a las pinturas y grabados.” BURKE (2008), *Op.Cit.*, p. 36.

²⁰⁴ “Algunos investigadores estaban convencidos de que las fotografías de iraquíes maltratados por soldados británicos que llegaron al Daily Mirror eran una falsificación. La prueba clave fue el tipo de camión que se veía en las imágenes y que al parecer ya no se utilizaba en Irak en esos momentos.” *Idem, ibidem.*

²⁰⁵ Já discutimos no item sobre a constituição de séries.

Um contexto é o material: precisamos vislumbrar as imagens que vemos hoje em museus ou bibliotecas nos lugares em que foram dispostas originalmente, como uma igreja, santa casa, palácio, folhas volantes etc. Os outros contextos são o cultural, o social e o político.

Nono. Não se pode perder de vista a interação entre a imagem e o mundo da qual procede.

Neste caso, um dos exemplos citados por Burke, bastante documentado²⁰⁶, é a relação entre a indústria de cinema de Hollywood e o general mexicano Pancho Villa. No ano de 1914, Villa assinou um contrato com a Mutual Film Company, para a realização de um filme sobre sua vida. Villa interpretou a si mesmo. O estúdio forneceu-lhe um uniforme que logo o mexicano adotou em sua vida real. Conta-se que Villa recriava batalhas para as câmeras: “um assalto durante a noite se repetiu à luz do dia para que se pudessem fazer imagens mais claras”.²⁰⁷

Décimo. “A última regra é que não há regras”.

Depois de escrever nove “leis”, Burke reconhece que a diversidade de imagens é tão grande quanto a de perguntas que um historiador pode fazer a elas. Por isso, existem problemas com a generalização, com consensos ou com princípios de abordagem. Para o autor, estes mandamentos ainda precisam ser “polidos e matizados”: “meu objetivo ao apresentá-los não é outro que estimular essas reações”.²⁰⁸

²⁰⁶ KATZ, F. *Pancho Villa*. Mexico, 1998, pp. 324-326, *apud* BURKE (2008), *Op.Cit.*, p. 38.

²⁰⁷ BURKE (2008), *Op.Cit.*, p. 38.

²⁰⁸ *Idem, ibidem.*

CAPÍTULO 2.

IMAGENS ENTRE TEXTOS

As primeiras imagens visuais da América foram impressas pouco tempo depois do retorno da primeira expedição de Cristóvão Colombo. Entremeadas à escrita, elas procuravam traduzir as descrições textuais. Por isso, faz-se necessário perceber o tipo de relação que pode ser estabelecida entre palavra/texto e imagem, ou seja, a interação entre ambas no momento da leitura da imagem pelo observador.

W.J.T Mitchell acredita que "palavras" e "imagens" são nomes dados a formas diferentes de tipos de representação; uma maneira de dividir, mapear e organizar os campos de representação: “é também o nome de uma espécie básica de metáfora cultural, repleta de conotações que vão além das diferenças meramente formais ou estruturais.”¹ Para esse autor, como nenhum tipo de mídia é puro, a leitura se dá somente a partir do entrelaçamento entre palavras e imagens. Ora, se não há um tipo puro de arte visual, tampouco verbal, a interação entre ambas é intrínseca à leitura da representação pictórica.

Norman Bryson analisa como o texto interfere na imagem, e vice versa; e como a textualidade (os pré-textos) pode determinar o efeito retórico. Bryson descreve duas formas de representação: discursiva e figural². Por discursiva³, compreende os textos que precedem as representações e dos quais estas dependem, ou seja, a palavra ou escrita que diz ao observador

¹ No original: “it is also the name of a kind of basic cultural trope, replete with connotations that go beyond merely formal or structural differences”: MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994, p. 3.

² No original, *discursive* e *figural*. *Figural* em português, pode ser interpretado no sentido etimológico da forma.

³ “I mean those features which show the influence over the image of language”. BRYSON, Norman. *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 6.

como perceber as imagens; e, por *figural*⁴, a forma de fruição da imagem pelos seus aspectos, sem a interferência dos textos.

Mieke Bal também discorre sobre a impossibilidade de se ler uma obra de arte sem evocar um texto e vice-versa. Segundo a autora, na vida cultural, palavra e imagem estão sempre entrelaçadas, não há uma oposição entre elas.⁵ Por outro lado, Bal reconhece que pode existir uma “dificuldade de falar sobre imagens em termos de palavra e imagem”, pois nem todas as obras de arte ilustram os textos com os quais estão entrelaçadas. Nesse sentido, muitas delas podem ser lidas sem referência alguma aos pré-textos, principalmente por aqueles observadores que não têm familiaridade alguma com esse tipo de tradição⁶. Nesse sentido, a imagem não seria outra forma de contar o texto, menos ainda uma ilustração deste, mas um novo texto.

O ponto de contato entre as teorias de Mitchell, Bryson e Bal com o objeto deste estudo está no fato de que, em um primeiro momento, a construção da imagem visual da América teve como textos (ou se quisermos chamar, de repertório): um quadro latino de referências – baseado no imaginário⁷ medieval cristão e na cultura humanista que buscava resgatar elementos da

⁴“*I mean those features which belong to the image as a visual experience independent of language – its ‘being-as-image’*”. BRYSON, *Op.Cit.*, p. 6.

⁵ Para Bal, se na vida cultural não há uma distinção, o mesmo não pode existir entre as ciências humanas. Sua análise força uma abertura nos campos das ciências humanas colocando de lado os limites que elas impõem: “*in order to assess what a work means for the culture in which it circulates, we therefore need to overcome the artificial boundaries that form the basis of academic disciplines.*” BAL, Mieke. *Reading “Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 31.

⁶ A própria autora afirma que não tem como saber como será esse tipo de observação por espectadores que não possuem uma base pré-textual. Para ela, seria uma leitura a-histórica.

⁷Gostaríamos de esclarecer o uso, neste trabalho, do termo “imaginário”. Entendemos que ele é formado pelas representações de uma sociedade e de uma época, formando um sistema, que por sua vez é articulado com outros - de poder, da sociedade, do tempo, da justiça, dos modos de comunicação. O imaginário sempre foi socialmente diversificado e deve ser pensando como o resultado de um deslizamento contínuo entre os vários sistemas que compõem uma sociedade.

A seguir, gostaríamos de fazer uma longa citação de Evelyne Patlagean, que escreveu sobre o imaginário como objeto histórico. Em suas palavras: “o domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, cada cultura, portanto cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário. Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto o território atravessado por esse limite permanece, ao contrário, sempre e por toda parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal: a curiosidade dos

Antiguidade –; a geografia e os lugares moldados pela memória; a experiência vivida por navegadores e conquistadores do Novo Mundo. Some-se a isso os relatos orais que circulavam pela Europa desde que Cristóvão Colombo pisou pela primeira vez no continente americano. Ou seja, a relação entre a imagem e o texto era uma característica das gravuras.

Se conquistadores e cronistas procuraram colocar em palavras a percepção e a comunicação do novo; por sua vez, os mestres gravadores procuraram colocar em imagens as sensações escritas. Essas gravuras não necessariamente pretendiam representar a realidade americana, mas traduzi-la em imagens compreensíveis ao público.

Ora, se o discurso individual – do cronista, do conquistador, do desenhista do gravador, do impressor – se via confrontado com algo que lhe era anterior, como era possível agir de forma diferente? Melhor dizendo, seria possível fugir à autoridade dos modelos? Como se dava a inventividade? Pelas informações etnográficas? Por novos modelos de sociabilidade? Como afirmou Ettore Finanzi-Agrò, os textos se encontravam “numa dialética entre citação e desvio, entre escrita e reescrita”; situação essa em que a originalidade se encontra “de viés”, e a invenção de forma “‘oblíqua’ em relação à linearidade da tradição, à ordem esquemática da memória”.⁸ E por que não estender essa concepção também às imagens e ao leitor? Sempre é um desafio

horizontes demasiado distantes do espaço e do tempo, terras desconhecíveis, origens dos homens e das nações; a angústia inspirada pelas incógnitas inquietantes do futuro e do presente; a consciência do coro vivido, a atenção dada aos movimentos involuntários da alma, aos sonhos, por exemplo; a interrogação sobre a morte; os harmônicos do desejo e de sua repressão; a imposição social, geradora de encenações de evasão ou de recusa, tanto pela narrativa utópica ouvida ou lida e pela imagem, quanto pelo jogo, pelas artes da festa e do espetáculo. Resulta daí que, se quisermos conhecer, através de todos esses temas, o imaginário das sociedades afastadas de nós no tempo, ou aliás no espaço, não evitaremos traçar o limite que o separa do real exatamente onde esse limite passa por nós mesmos, em nossa própria cultura.” PATLAGEAN, Evelyne. “A história do imaginário”. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. 3ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 292

Vale, também, citar o trabalho de Jacques Le Goff no qual se dedicou a essa dimensão da história. LE GOFF. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

⁸ FINANZI-AGRÒ, Ettore. “Sylvae. Os (des)caminhos da memória e os lugares da invenção na Idade Média”. In: CARDIM, Pedro. *A História: Entre memória e invenção*. Mem Martins: Europa-America, 1998.

analisar o que acontece no encontro entre as imagens e o leitor; aliás, um “um encontro que nunca é um verdadeiro encontro, e que sempre deixa restos, lacunas”.⁹

2.1. As primeiras imagens da América

A notícia da façanha de Cristóvão Colombo se difundiu rapidamente, desde que o genovês enviara uma carta de Portugal aos reis de Espanha, em 14 de março de 1493. O Almirante do Mar Oceano não “dava um novo mundo apenas a Castela e Aragão, mas à curiosidade da Europa”.¹⁰ Cinco dias depois, o duque de Medinaceli escreveu uma carta a amigos, na qual anunciava que Colombo “tinha encontrado o que buscava”.¹¹

À época das grandes navegações, a Península Ibérica contava com prósperas colônias de genoveses, florentinos e flamengos envolvidos de alguma maneira nas expedições náuticas. Todos esses estrangeiros circulavam de um lugar a outro, entre Sevilha e Lisboa, Portugal e Andaluzia, e da península à Europa do Renascimento e do Norte. Mercadores, navegantes, intelectuais, embaixadores, religiosos, peregrinos, impressores, artistas “anima[va]m as múltiplas redes que se sobrepunham ao tecido dos parentescos e comunidades”.¹²

Graças ao intercâmbio de notícias promovido por esses circuitos de informação, comerciantes italianos então estabelecidos nas cidades espanholas e portuguesas passaram a expedir cartas a amigos ou parentes mencionando o acontecido. Parte ativa e muitas vezes à frente das empresas marítimas nos reinos ibéricos, os italianos estavam

⁹ BAL, *Op.Cit.*, p. 14.

¹⁰ MORISON, Samuel Eliot. *Cristóvão Colombo. Almirante do Mar-Oceano*. Lisboa: Editorial Notícias, 1995, p. 163.

¹¹ Essa carta é a única escrita em espanhol que menciona a primeira viagem.

¹² BERNARD, Carmen e GRUZINSKI, Serge. *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea 1492-1550*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 160.

perfeitamente colocados para estabelecer o nexo entre as experiências náuticas, as práticas comerciais e os circuitos de informação. Estes deslocamentos e essas inserções sucessivas são facilitados por alianças que removem homens e culturas.¹³

A rede de relações estabelecidas pelos comerciantes permitiu uma rápida circulação das informações relativas às conquistas de ultramar. Cidadãos do mundo, alheios às rivalidades políticas e aos segredos impostos pelos governantes, podiam observar os acontecimentos de um ponto de vista privilegiado, livre de censuras; o que permitia divulgar as novidades tal como as recebiam ou interpretavam.

Na Itália, as notícias das descobertas chegavam rapidamente em virtude das estreitas relações estabelecidas entre as matrizes das casas bancárias e comerciais e suas filiais na Península Ibérica. Por seu lado, agentes comerciais que viajavam com os conquistadores também contribuíram para difundir, a partir de cartas a seus familiares, todo tipo de notícias. Em fins de março de 1493, segundo Tribaldo de Rossi,¹⁴ os priores da Senhoria de Florença receberam uma carta vinda da Espanha que informava a descoberta de uma ilha habitada “por gentes que apenas andam com folhas a cobrir-lhes as partes pudendas e mais nada”. O manuscrito também mencionava que havia sido encontrado ouro, algodão e especiarias.¹⁵

Em 9 de abril, dias antes da chegada de Colombo a Barcelona, o mercador italiano Annibale de Zennaro enviou uma correspondência de caráter familiar a seu irmão, embaixador em Milão, na qual escrevera:

Em Agosto último, os soberanos, a pedido dum certo *Colomba*, acederam a que o sobredito equipasse quatro caravelas para o que ele dizia querer atravessar o

¹³ No original: “*perfectamente colocados para establecer el nexo entre las experiencias náuticas, las prácticas comerciales y los circuitos de información. Esos desplazamientos y esas inserciones sucesivas son facilitados por alianzas que remueven hombres y culturas*”. BERNARD e GRUZINKI, *Op.Cit.*, p. 164.

¹⁴ Para Morison, Tribaldo de Rossi era um cronista da época. Por sua vez, Jacques Heers afirma que Rossi era um modesto artesão da seda. MORISON, *Op.Cit.*, p. 163; HEERS, Jacques. *Cristóbal Colón*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 247.

¹⁵ MORISON, *Op.Cit.*, pp. 163-164.

mar-oceano e vogar directamente para oeste a fim de chegar ao Oriente, pois que, sendo a terra redonda, seria levado a achar o Oriente. E assim ele o fez. As ditas caravelas foram equipadas adequadamente, e a rota de oeste foi tomada depois do estreito, conforme a carta que ele escreveu e eu vi. Em trinta e quatro dias chegou ele a uma grande ilha habitada por gentes nuas, de pele olivácea, muito pouco feitos à luta e muito timoratos. E tendo desembarcado alguns desses espanhóis, capturaram à força vários desses habitantes para melhor os conhecerem e lhes ensinarem a língua para melhor os entenderem. Tendo os indígenas perdido todo o receio, porque os espanhóis eram homens inteligentes, conformaram-se aos seus desígnios e por sinais e outros meios fizeram-lhes saber que estavam entre as ilhas das Índias. O sobredito *Colomba* deixou lá alguns dos seus homens. E antes de voltar a Espanha fez edificar uma fortaleza, que abasteceu de víveres e de artilharia, e depois trouxe consigo os seis índios que aprenderam a nossa língua. O sobredito *Colomba* voltou em seguida directamente, tocou em terra em Lisboa, e escreveu tudo isto a el-rei, nosso senhor, que logo o mandou vir para aqui.¹⁶

Zennaro havia *visto* (como ele mesmo afirma) uma cópia impressa em castelhano da carta que Colombo havia expedido a Luís de Santangel¹⁷. O testemunho de Colombo relatava o observado, fazia ler o que se vira. Zennaro, por sua vez, que tinha visto a carta do Almirante, ampliava o acontecido e passava a ser o ponto de contato entre a narrativa de Colombo e homens influentes do período. A carta de Zennaro foi replicada inúmeras vezes, espalhando a notícia em poucas semanas por Milão, Roma, Veneza, Florença, Mantova, Siena, Ferrara e Bolonha.¹⁸ Segundo Luzzana Caraci, a Itália se tornara uma “caixa de ressonâncias das façanhas exploratórias”: todas as cortes (entre elas Roma) “desempenharam um papel de primeira ordem na distribuição e difusão das correspondentes notícias”.¹⁹

Em seus estudos de história cultural da Europa dos séculos XVI e XVII, Fernando Bouza apontou para a persistência do manuscrito no circuito de comunicação escrita e sua circulação

¹⁶ *apud* MORISON, *Op. Cit.*, p. 164. O nome de Colombo e o itálico foram grafados aqui conforme a transcrição de Morison.

¹⁷ Santangel, que pertencia a uma família de conversos, havia ajudado Colombo a angariar dinheiro para financiar sua viagem. Segundo Stephen Greenblatt, uma cópia dessa carta havia sido enviada a Gabriel Sánchez, tesoureiro de Aragão e também pertencente a uma família de conversos. GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. São Paulo: EDUSP, 1996, nota 2, p. 75.

¹⁸ HEERS, *Op. Cit.*, p. 245. Ver também MORISON, *Op. Cit.*, pp. 164-165.

¹⁹ LUZZANA CARACI, Ilaria. *Navegantes italianos*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992, p. 287.

através de comunidades específicas de copistas e de leitores, o que permitia a rápida transmissão das notícias recém-produzidas.²⁰ Assim, era natural que as cópias mencionadas circulassem entre humanistas, comerciantes, mestres nas universidades e alguns dos homens mais poderosos do período – os Gonzaga; Ludovico, o Mouro; o arcebispo de Veneza; o Papa, entre outros.

Retornemos ao escrito de Colombo. A *Carta a Santangel* – como posteriormente ficou conhecida – tinha conteúdo semelhante ao relatório e aos Diários de Viagens²¹ enviados pelo genovês aos reis espanhóis logo após sua chegada a Lisboa. No entanto, existe uma mudança perceptível no discurso de ambas: as descrições entusiasmadas do *Diário* deram lugar a uma narração sumária na *Carta*. Para Wawor, essa mudança foi ocasionada pela transição de um “ponto de observação a um ponto de utilização”. Em suas palavras, “o que era reconhecível no *Diário* como reação espontânea e impressão sem reflexão, foi submetido na *Carta* a uma finalidade, que aponta para a missão oficial de Colombo e para os interesses de seus patrocinadores”.²²

A *Carta a Santangel* saltou das prensas de Barcelona em 1º de abril. Vale notar que o período de rápida expansão da carta impressa coincidiu com as inúmeras versões manuscritas que circularam no mesmo período. Segundo Fernando Bouza, impressos e manuscritos coexistiram durante muito tempo, chegando mesmo a se tornarem concorrentes. No caso destes, chegavam a atingir um público bastante variado e amplo, criando uma rede de sociabilidade acostumada à prática de cópias.²³

²⁰ BOUZA, Fernando. Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII. *Cultura* 14 (2002), pp. 105-171.

²¹ Os Diários de Bordo só foram conhecidos depois de publicados por Bartolomeu de las Casas e o filho de Colombo, Fernando.

²² WAWOR, Gerhard. “La visión del Nuevo Mundo: Cristóbal Colón, Giuliano Dati, Pedro Mártir”. In: KOHUT, Karl e ROSE, Sonia V. (Eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial. Textos y estudios coloniales y de la independencia*, vol. 4. Frankfurt Am Main: VervuertVerlag/ Madrid: Iberoamericana, 1997, p. 300.

²³ Para esse autor, “*el manuscrito era tan común y corría de mano en mano. En esto, lejos de reducirse a usos privados o bibliófilos, la escritura ad vivum se presenta como un eficaz complemento o, incluso, un competidor de lo*

Assim, antes mesmo do final da viagem de Colombo, a notícia se espalhou rapidamente, em manuscritos e impressos, o que demonstra o interesse que a novidade despertara. Porém, como diz Jacques Heers, “não temos nenhum dado sobre essa assombrosa operação jornalística da qual não sobreviveu nem uma só página impressa”.²⁴

Menos de um mês depois, a carta seria traduzida para o latim - “o que lhe dava uma audiência internacional”²⁵ – por um catalão ligado à corte do papa Alexandre VI, cuja origem era espanhola. Intitulada de *Epistola Christofori Colom: cui [a]etas nostra multu[m] debet: de Insulis Indi[a]e supra Gangem nuper inu[v]enti*, foi impressa em Roma por Stephan Planck na forma de panfleto e com apresentação modesta. Não se sabe o número de exemplares de cada edição²⁶, mas é evidente que a demanda crescia gradualmente: no ano de 1493, foram três edições em Roma; ao longo do biênio 1493-1494, seis edições diferentes surgiram em Paris, Basileia – na época a principal cidade da Confederação Suíça – e Antuérpia.

As primeiras imagens da América chegaram à Europa traduzidas em palavras. Não existem evidências de que Cristóvão Colombo ou qualquer tripulante que tenha servido em suas viagens tenha desenhado a fauna, a flora ou os habitantes do continente americano. A primeira edição da *Carta a Santangel* não possuía nenhum tipo de ilustração. Porém, em 1493, as impressões elaboradas em Basileia, Roma e Florença passaram a apresentar uma novidade: xilogravuras que procuravam fazer ver os atos narrados pelo Almirante.

tipográfico, ofreciendo un ágil sistema de copias o traslados que, como veremos, en buena medida llegó a estar profesionalizado”. BOUZA, Fernando. *Corre Manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001, pp. 16-17.

²⁴ HEERS, *Op.Cit.*, p. 246.

²⁵ MAHN-LOT, Marianne. *Retrato histórico de Cristóvão Colombo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p. 68.

²⁶ Muitos estudiosos se dedicaram à trajetória da carta de Colombo. Além das obras já indicadas, ver também: ALDEN, John e LANDIS, Dennis C. (eds.). *European Americana: a chronological guide to works printed in Europe relating to the Americas, 1493-1776*. vol 1. New York: Readex Books, 1980; HIRSCH, Rudolf. “Printed Reports in the Early Discoveries and Their Reception”. In: CHIAPPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 537-562; The Osher Map Library and Smith Center for Cartographic Education, da University of Southern Maine. Disponível em: <http://usm.maine.edu/maps/web-document/1/home/sub->

Não se sabe o nome dos mestres envolvidos na elaboração dessas matrizes, contudo podemos afirmar que “dominavam” a arte de realizá-las a partir de elementos icônicos muito conhecidos. O que não se configurava como novidade: a partir da metade do século XIV, principalmente após a difusão do uso de matrizes de madeira, as ilustrações passaram a ornar narrativas de viagens.²⁷ Segundo Paul Zumthor, essas imagens estavam destinadas a permitir ao leitor “efetuar a transferência do texto para a visão e, através delas, instruir em movimento”.²⁸

As primeiras imagens visuais da América surgiram em 1493, em edições distintas. Segundo Mercedes López-Baralt²⁹, as xilogravuras que acompanharam as edições latinas de *De insulis inventis*, publicadas em Basileia, são as representações gráficas mais antigas do indígena. Em nossa pesquisa encontramos exemplares diferentes que se encontram no acervo da Coleção Brasileira da Universidade de São Paulo³⁰ (figuras 7 e 9) e na obra sobre Cristóvão Colombo escrita por Felipe Fernández-Armesto³¹ (figuras 10 e 11).

²⁷ Os manuscritos de Marco Polo podem servir como um bom exemplo. *Dévisement du Monde*, mais conhecido sob o nome de *Livro das Maravilhas*, é a mais célebre narrativa de viagem da Idade Média. O manuscrito mais antigo compilava somente o texto do veneziano. Já em 1350, as cópias produzidas passaram a contar com algumas miniaturas. O número de ilustrações aumentava a cada nova cópia manuscrita ou impressa. O exemplar destinado ao Duque de Borgonha, que se encontra na Biblioteca Nacional de França é, provavelmente, o mais prestigioso entre os 143 manuscritos conhecidos: ricamente elaborado, contém 265 iluminuras. E a edição francesa publicada em Paris no início do século XVI, hoje na Biblioteca Arsenal – manuscrito 5219 – contém 200 imagens. Ver: ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris : Éditions du Seuil, 1993, p. 267. Para uma visualização da obra de Marco Polo, *Le Dévisement du Monde* está disponível em: <http://expositions.bnf.fr/livres/polo/index.htm>. Acesso em 11 de março de 2010.

²⁸ No original: “d’operer le transfér du texte à la vision et, par ce biais, à instruire en émouvant”. ZUMTHOR, *Op.Cit.*, p. 267.

²⁹ LÓPEZ-BARALT, Mercedes. “La cultura literaria de la imagen en el Siglo de Oro”. In: *Icono y Conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988, p. 132 e seguintes.

³⁰ O fac-símile da edição de 1493 de *De insulis inventis* pode ser visualizado no site da coleção Brasileira da Universidade de São Paulo. Esse exemplar contém quatro imagens, porém apenas duas serão analisadas: deixaremos de lado aquela cujo tema é uma caravela. Acesso em 10 de março de 2010. Disponível em:

http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/00623500/006235_COMPLETO.pdf

Uma cópia da edição de *De insulis inventis*, impressa em 1494 na cidade de Basileia, pode ser vista no site The Osher Map Library and Smith Center for Cartographic Education, da University of Southern Maine. Disponível em: <http://usm.maine.edu/maps/web-document/1/home/sub->. Acesso em 22 de março de 2010. A edição de 1494 reutilizou as matrizes de madeira utilizadas para a impressão do ano anterior da carta de Colombo.

³¹ FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Cristóvão Colombo*. Lisboa: Editorial Presença, 1992, pp. 145-147.



(figura 7)

Cristóvão COLOMBO. *De insulis inventis*. Basileia, 1493(a)

Xilogravura

Coleção Brasiliana da Universidade de São Paulo, São Paulo



(figura 8)

Cristóvão COLOMBO. *De insulis inventis*. Basileia, 1493(a)

Xilogravura

Coleção Brasiliana da Universidade de São Paulo, São Paulo

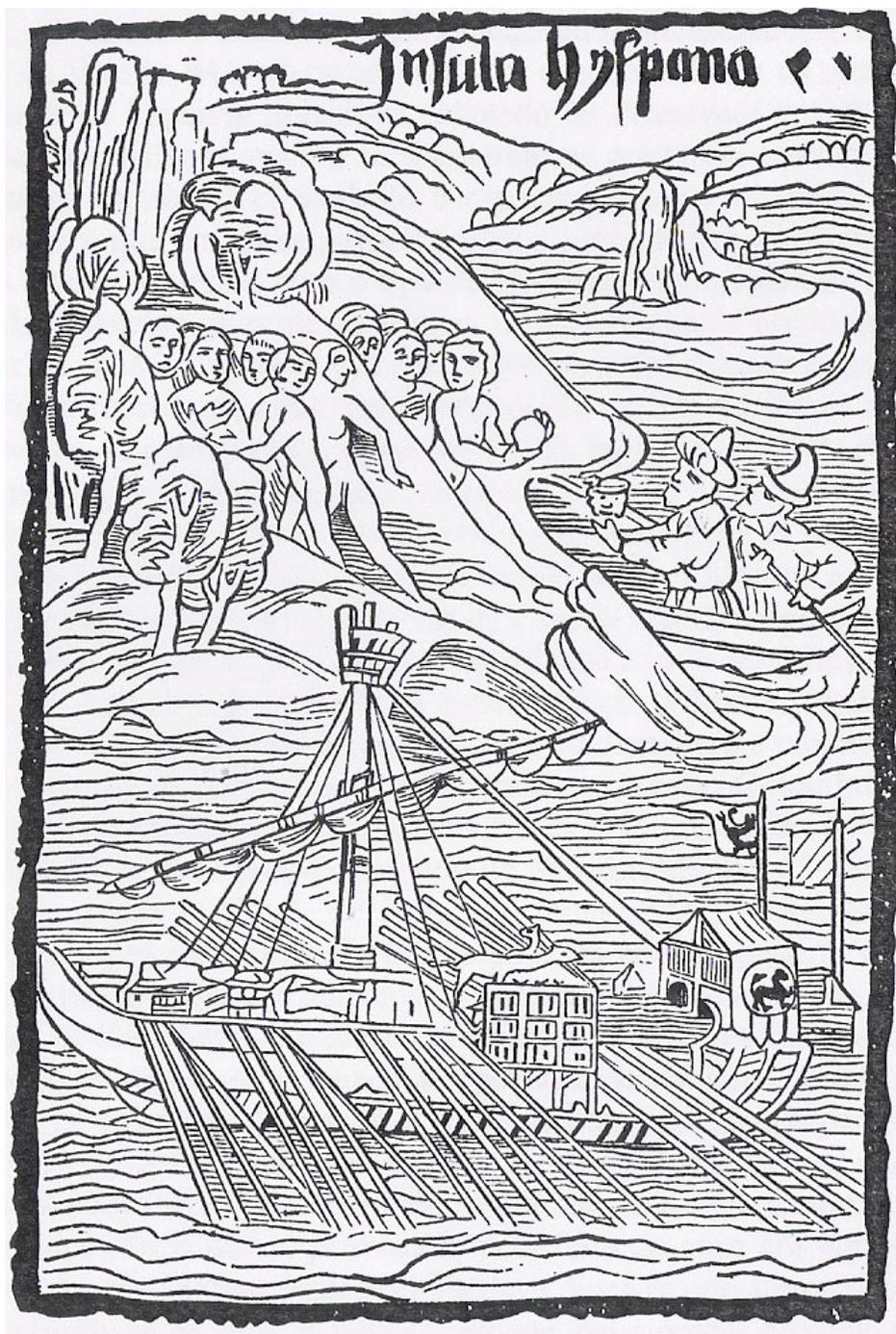


(figura 9)

Cristóvão COLOMBO. *De insulis inventis*. Basileia, 1493(a)

Xilogravura

Coleção Brasiliana da Universidade de São Paulo, São Paulo



(figura 10)
Cristóvão COLOMBO. *De insulis inventis*. Basileia, 1493 (b)
Xilogravura



(figura 11)
Cristóvão COLOMBO. *De insulis inventis*. Basileia, 1493 (b)
Xilogravura

Contudo, nem o site da coleção nem o historiador informam a data exata das xilogravuras. É provável que os exemplares não pertençam à mesma edição e que as gravuras tenham sido elaboradas por duas pessoas distintas. Chegamos a essa conclusão a partir de um recurso simples de análise, como se estivéssemos no estratagema bastante conhecido como “jogo dos sete erros”. Notamos que a composição é a mesma, mas os desenhos são ligeiramente diferentes: o exemplar que se encontra na coleção da Universidade de São Paulo demonstra uma maior dedicação à elaboração dos detalhes do que sua “similar”.

O que vale destacar é que as imagens como um todo contêm certo tom fantasista mesmo que, aparentemente, baseadas na leitura do texto. Se Colombo, a testemunha ocular, não estava presente para colaborar na elaboração das ilustrações, cabia ao *Formschneider*, que não vira com os próprios olhos, persuadir o observador da veracidade da representação. Nas figuras 7 e 10, vemos em primeiro plano uma galé. Ainda que não fosse possível atravessar o Atlântico com esse tipo de embarcação, o artista preferiu representá-la para sugerir o “grande comércio” e o “lucro” narrados por Colombo na carta.

Mais acima, à direita, em um pequeno barco dois homens com toucado oriental “representam presumivelmente mercadores de uma civilização asiática supostamente próxima, talvez súditos do próprio Grande Khan”.³² Curiosa inversão do gravador da imagem. A princípio, deveríamos pensar em uma relação dual entre espanhóis e indígenas. Mas o desenho aponta para uma inversão e um terceiro elemento é inserido. Temos, agora, três termos: os europeus, os indígenas e os mercadores asiáticos. As relações entre as personagens se tornam ainda mais complexas. Elas se estabelecem da seguinte forma: entre indígenas e europeus, entre indígenas e

³² FERNÁNDEZ-ARMESTO, *Op. Cit.*, p. 146.

asiáticos, entre europeus e asiáticos. Antes de prosseguir, é preciso fazer uma pequena digressão sobre a retórica da alteridade.

2.2. A fabricação do Outro

A leitura de François Hartog³³ sobre o texto de Heródoto é um ponto basilar nesta pesquisa. Em 425 a.C., Heródoto completava suas *Histórias*. Nos nove livros dessa obra, o historiador grego procurava sistematizar o conhecimento – baseado parte em suas próprias viagens, parte em informações de segunda mão – sobre os povos daquela época. A operação historiográfica de Heródoto, segundo Hartog, manifestava-se “como nomeação de um novo lugar e como sua circunscrição nas práticas discursivas e nos saberes em curso”.³⁴ A questão é como a narrativa enunciava esse novo lugar, como “traduz o outro e como faz com que o destinatário creia no outro que ela constrói”.³⁵ Ou seja, qual é a retórica da alteridade em ação no texto.

Para efetuar a tarefa, Hartog propõe “reunir as regras através das quais se opera a fabricação do outro”. Sua operação consiste em apontar seis figuras que são postas em movimento para enunciar o *outro* (os citas como opostos do povo grego civilizado) como diferente: diferença e inversão; comparação e analogia; a medida do *thôma*; traduzir, nomear, classificar; descrever: ver e fazer ver; o terceiro excluído³⁶. Vejamos rapidamente algumas dessas marcas de enunciação.

³³ Para as formas de dizer o Outro e enunciar-lo como diferente, ver: HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do Outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

³⁴ *Idem*, p. 17.

³⁵ *Idem*, p. 228.

³⁶ *Idem*, pp. 229-271.

Segundo Hartog, dizer o *outro* é enunciá-lo como diferente, é “enunciar que há dois termos, *a* e *b*, e que *a* não é *b*.”³⁷ Porém, essa distinção só começa a ser interessante quando *a* e *b* se encontram no mesmo sistema (no caso, gregos e bárbaros), permitindo dar início a um processo em que a afirmação da diferença pode ser assinalada e significativa. É quando ela passa a ser captada pelo leitor, nos sistemas da língua e da escrita. O que se torna um trabalho “incessante e indefinido como os das ondas quebrando na praia, que consiste em levar do outro ao próprio”.³⁸

Uma vez estabelecida a diferença entre *a* e *b*, desenvolve-se uma retórica da alteridade, própria das narrativas de viagem: o narrador, pertencente ao grupo *a*, contará aos seus sobre *b*. Tem-se, então, o mundo em que se conta e o mundo que se conta. É quando o narrador dá início a um novo processo: traduzir o outro para si próprio. O viajante pode operar essa tradução a partir da inversão, em que a alteridade é transcrita como um ‘antipróprio’. É o que ocorre frequentemente nas narrativas de viagem e nas utopias, já que tal modelo constrói uma alteridade ‘transparente’ para o leitor. Nesse tipo de enunciação, não existe mais *a* e *b*, mas simplesmente *a* e o inverso de *a*. A inversão é uma figura privilegiada do discurso utópico, “cujo projeto não é mais que falar do próprio”.³⁹

Nesse sentido, a narrativa estabelece uma universalidade que mascara o procedimento de inversão e apaga a marca de fabricação (nós e o inverso de nós). A inversão também pode

³⁷HARTOG, *Op.Cit.*, p. 229.

³⁸*Idem*, p. 229.

³⁹Hartog afirma que “as *Histórias* recorrem a essa figura em muitas ocasiões. Dois exemplos mostram a que ponto ela constitui uma tentação sempre presente para a narrativa que pretenda dizer o outro: num primeiro momento, levanta-se a diferença; num segundo momento ela é ‘traduzida’ ou ‘apreendida’ pondo-se em ação um esquema de inversão. Tomemos um primeiro exemplo, bem conhecido – o do Egito: os egípcios vivem num clima *outro* (*héteros*), às margens de um rio *diferente* (*állos*) de todos os outros rios, em ‘adotaram *também*, em quase todas as coisas, modos e costumes que são o *inverso* (*émpalin*) dos de todos os outros homens’. Quando se trata dos costumes, a diferença transforma-se em inversão. Além disso, o enunciado tem pretensões de universalidade: a inversão mede-se com relação ao resto do gênero humano. Ora, tão logo Heródoto começa a desfiar os exemplos de inversão, percebe-se que, com a expressão ‘todos os homens’ deve-se entender, de princípio e antes de tudo, os gregos (...)”. *Idem*, p. 230. Os grifos são do autor.

dissimular-se pela elisão do segundo termo da oposição. Tem-se, aqui, uma inversão que se dá a entender como diferença.⁴⁰ Daí o princípio da inversão se configurar como uma maneira de transcrever a alteridade, tornando-a assimilável no mundo em que se conta. Ao mesmo tempo, pode também funcionar como um princípio heurístico, permitindo compreender e dar sentido a uma alteridade que, de outra forma, seria totalmente opaca.

“A inversão é uma ficção que faz ‘ver’ e que faz compreender”. Para Hartog, é um dos modelos que contribuem para a elaboração de uma representação do mundo.⁴¹ Mas o historiador francês alerta para o fato de que essa figura não permeia totalmente as *Histórias*: basta observar as características dos citas que, na narrativa do historiador de Halicarnasso, excedem em muito o modelo da inversão sugerida.⁴²

Segundo Hartog, a inversão funciona como um interruptor e “dá sentido a tal prática ou a tal conduta – um sentido que pode ser explícito ou implícito”. Nas narrativas de viagens, a inversão é um dos meios para traduzir e tornar inteligíveis certas narrativas; procedimento que permite passar “do mundo em que se conta ao mundo que se conta”.⁴³

O viajante dispõe também de mais um modelo para dizer o outro: a comparação. Trata-se de uma maneira de “reunir o mundo em que se conta e o mundo que se conta, passando de um ao outro”. A comparação tem seu lugar na retórica de alteridade no momento em que interfere na qualidade de procedimento de tradução. É como um instrumento de conhecimento que permite representar algo desconhecido, como um objeto ou um fenômeno. Na narrativa de viagem, a

⁴⁰ “É o caso da descrição do clima cita em que, insensivelmente, o esquema de inversão confere inteligibilidade a um dado que, de princípio, não é apresentado senão como um excesso de inverno no curso do qual o mar se torna uma via de passagem para os carros.” HARTOG, *Op.Cit.*, pp. 230-231.

⁴¹ “Descrevendo o Egito, Heródoto passa, pois, ‘naturalmente’, da posição da diferença à afirmação da inversão. Jean de Léry, no século XVI, procede de outro modo, indo do dessemelhante ao novo”. *Idem, Op.Cit.*, p.231.

⁴² Na etnografia de Heródoto, a “inversão entre os *nómoi* gregos e os *nómoi* dos outros (...). De início, mesmo se há outros privilegiados, (egípcios, citas, persas), as *Histórias* põem em cena numerosos outros. Ora, se seus respectivos *nómoi* são o inverso dos adotados pelos gregos, no fim das contas todos teriam os mesmos *nómoi*, o que não é absolutamente o caso.” *Idem*, p. 231.

⁴³ *Idem*, p. 232.

comparação funciona como uma tradução e estabelece semelhanças e diferenças entre “além” e “aquém”, esboçando classificações. Mas, para que a comparação tenha efeito, é “preciso que o segundo termo pertença ao saber compartilhado pelas pessoas a quem se dirige o viajante”.⁴⁴

Tendo apresentado rapidamente duas das seis figuras que se coloca em movimento para enunciar o *outro*, voltamos para as gravuras das cartas de Colombo. Como dissemos, elas apontam para uma inversão e a inserção de um terceiro elemento, estabelecendo três termos: os europeus, os indígenas e os mercadores asiáticos. Se, como escreveu Hartog, a inversão é uma operação de tradução que permite passar do mundo que se conta ao mundo em que se conta, qual é o mundo que se conta? A América ou as Índias?

Ora, o Novo Mundo era familiar e estranho antes de ser novo. Até a época dos grandes descobrimentos, a Ásia era o espaço por excelência do estranho, do fictício. Por um longo período – do fim da Antiguidade ao século XIII – o contato entre Europa e Ásia praticamente cessou, mas o Oriente continuava a evocar maravilhas. Face oculta do mundo, propícia aos desdobramentos do imaginário, o que dela se sabia vinha do ouvir dizer ou de lendas compiladas. No imaginário europeu dos séculos XV-XVI, a América assumira o papel que a Índia representava nos séculos XIII ao XV. Como afirma Paul Zumthor, “em sua perfeita estranheza, a Índia é a terra das maravilhas”.⁴⁵ Posteriormente, o novo continente não passou a ser chamado de Índias Ocidentais, para distingui-lo das Índias Orientais?⁴⁶

Teria sido por isso que o *Formschneider* decidiu inserir o toucado oriental, um elemento diferente na figuração dos descobridores? O paralelo traçado pelo artesão entre europeus e

⁴⁴ “Por exemplo: referindo-se à região do rio Araxes, além do qual habitam os massagetas, Heródoto precisa que muitas ilhas que balizam seu curso são ‘comparáveis’ (*paraplesiái*), pela dimensão, com Lesbos; em outro ponto, descrevendo o Nilo, ele informa que, além da cidade de Elefantina, seu curso é tão sinuoso *quanto* (*katáper*) o do Meandro”. Para Hartog, o mecanismo dessas comparações é evidente. HARTOG, *Op.Cit.*, pp. 240-241.

⁴⁵ “*Dans sa parfaite étrangeté, l’Inde est la terre des merveilles*”. ZUMTHOR (1993), *Op.Cit.*, p. 266.

⁴⁶ Zumthor chama a atenção para o fato de que se falava “*d’Indiens et de Nouvelle-Espagne comme, au XIIIe siècle, on avait prononcé Magog le nom des Mongols*”. ZUMTHOR (1993), *Op.Cit.*, p. 274.

asiáticos remete ao já mencionado esquema de inversão. Se em um primeiro momento o esquema se dava a partir da tradução, agora ele se faz ver a partir da imitação.

Vejamos como isso se dá a partir da análise que François Hartog faz das relações entre amazonas, gregos e citas no texto das *Histórias*: para o historiador francês há um deslizamento entre os dois últimos⁴⁷. O mundo das amazonas estava fundado na caça e na pilhagem. Para enfrentá-las e, sobretudo vencê-las, os citas deveriam criar todo um programa de transformação, no qual deveriam imitar o modo de ser dos gregos. Deveriam “raciocinar” como os gregos: as mulheres não pertenciam ao mundo da guerra. Portanto, a forma de combate deveria ser outra.

Ao invés de matá-las, os citas decidiram enviar efebos⁴⁸ e promover o casamento destes com as mulheres guerreiras. Assim, para atingir o objetivo, esses jovens deveriam ter uma conduta ardilosa: afastar-se de um tipo de comportamento atribuído aos homens adultos – com o qual as guerreiras estariam acostumadas a lidar e a combater – e imitar o modo de vida das amazonas. Era uma maneira de fazê-las constatar que os efebos não lhes causariam nenhum mal. Para Hartog, a imitação era “a mola desse ardil”.⁴⁹

⁴⁷ HARTOG, *Op.Cit.*, pp. 234-237.

⁴⁸Hartog justifica assim o envio dos efebos para a realização desse programa: “(...) são despachados ‘os mais jovens’ dos citas que, no curso da narrativa, não serão designados senão como uma faixa etária (os jovens, os mais jovens). Por que, numa decisão estranha, os citas apelam para ‘os efebos’? Com efeito, existe claramente, na Grécia, uma separação entre casamento e efebria: um efebo não se casa, e, se se casa, é porque não é mais efebo; não se pode ser ao mesmo tempo efebo e casado, pois isso equivaleria a confundir dois acontecimentos que devem suceder-se, ou melhor, duas sequências, pois passa-se de uma à outra antes de se tornar plenamente adulto. (...) a efebria é uma fase transitória que deve desembocar no casamento. (...) Ora, os citas parecem conjugar casamento e efebria: os *neótatoi* recebem, por suas qualidades, a missão de desposar as amazonas”. *Idem*, p. 235.

⁴⁹“Com efeito, se se tratasse de homens, eles seriam combatidos; se se tratasse de mulheres, elas seriam raptadas; mas trata-se de mulheres guerreiras, um autêntico monstro lógico que é a um só tempo homem e mulher, de quem só se pode aproximar, segundo os citas mais velhos, através da imitação. Nesse sentido, escolhem-se os que se parecem mais com elas (ou como os quais elas se parecem mais), os ‘efebos’, aqueles que, em seu próprio estatuto, conjugam ainda, por pouco tempo, o masculino e o feminino. A ambiguidade de sua posição os torna, ao mesmo tempo, muito próximos e muito distante das amazonas. Para seduzir essas virgens guerreiras, enviam-se guerreiros virgens. Se o texto é trabalhado por ‘elementos da efebria’, organiza-o também não um simples esquema de inversão, mas elementos de inversão. Efebria e inversão articulam-se bem, já que a inversão constitui um dos operadores lógicos da própria efebria”. *Idem*, p. 236.

Podemos aplicar esse mesmo tipo análise à imagem dos europeus com toucado oriental. A introdução desse elemento no vestuário lhes conferia um aspecto muito difundido pelas ilustrações que acompanhavam diversas narrativas de viagens. Também instalava um processo de ambiguidade que tornaria os descobridores próximos e, ao mesmo tempo, distantes dos indígenas.

No primeiro caso, dá-se um duplo programa de transformação. Ora, a expectativa de Colombo era a de chegar à Ásia e estabelecer comércio com os súditos do Grande Khan, tal qual Marco Polo. Nesse sentido, a artimanha do tocado oriental sugere que Colombo estaria a ponto de realizar a mesma façanha do navegador veneziano. A aproximação é inevitável.

Tomemos como exemplos as imagens do manuscrito ilustrado do livro *Le Devisement du Monde* ou *Le Livres des Merveilles*, realizado Paris, ca. 1410-1412, que acompanhavam a descrição que Marco Polo fez do efervescente comércio de Curmos [Ormuz]⁵⁰ e a ilustração do momento em que Kublai-Khan recebe os presentes do papa (figura 13). Em *Mercadores chegam a Curmos* (figura 12), um barco carregado está atracado em um porto; os homens que nele viajavam procuram comercializar suas mercadorias com os habitantes da cidade.

⁵⁰“On arrive alors à la mer Océane. Sur ses rives, il y a la cité de Curmos, avec son port. Les bateaux y abordent chargés d'épices, de pierres précieuses, de perles, d'étoffes d'or et de soie, de dents d'éléphants et de bien d'autres marchandises. Les marchands les vendent à d'autres marchands qui eux-mêmes vont en faire commerce à travers le vaste monde. Curmos est une ville très commerçante. D'elle dépendent de nombreuses cités et châteaux. Elle est la capitale du royaume.”. In: POLO, Marco. “Mercadores chegam a Curmos [Ormuz]”. *Le Devisement du Monde* ou *Le Livres des Merveilles*. Manuscrito copiado em Paris, ca. 1410-1412. Iluminuras realizadas pelo Maître de la Mazarine e colaboradores. Biblioteca Nacional de França, Manuscrits, Français 2810 fol. 14v. Disponível em : <http://expositions.bnf.fr/livres/polo/index.htm>. Acesso em 19 de maio de 2010.



(figura 12)

Marco POLO. “Mercadores chegam a Curmos [Ormuz]”

Le Devisement du Monde ou Le Livres des Merveilles.

Manuscrito copiado em Paris, ca. 1410-1412.

Iluminuras realizadas pelo Maître de la Mazarine e colaboradores.

Biblioteca Nacional de França, Manuscrits, Français 2810 fol. 14v



(figura 13)

Marco POLO. “Kublai-Khan recebe os presentes do Papa”.

Le Devisement du Monde ou Le Livres des Merveilles.

Manuscrito copiado em Paris, ca. 1410-1412.

Iluminuras realizadas pelo Maître de la Mazarine e colaboradores.

Biblioteca Nacional de França, Manuscrits, Français 2810 fol. 5

Como se pode notar, a ilustração de *De Insulis Inventis...* (figuras 7 e 10) parte do mesmo princípio: um barco está atracado e seus habitantes tentam estabelecer relações comerciais com os nativos. Colombo “imita” Marco Polo e, ao mesmo tempo, os comerciantes asiáticos (“que vendiam as mercadorias uns aos outros e faziam comércio ao redor do mundo”⁵²). O mesmo se esperava do comportamento dos indígenas – leia-se, os habitantes das Índias Orientais, por quem são tomados. Daí a aproximação dos três elementos: indígenas, europeus e asiáticos.



É exatamente nesse ponto que o distanciamento se instala. O comércio deveria inseri-los em um mesmo sistema. Mas, não é o que acontece: os indígenas não oferecem qualquer tipo de relações comerciais como deles se esperava. Eles fogem. Cabe, então, a Colombo – agora despido da aura do navegador veneziano – procurar estabelecer um tipo de comércio pacífico com os desconhecidos habitantes das Índias.

A aproximação dos três elementos se desfez. A ilustração procura traduzir o momento mesmo em que Colombo oferece algo aos nativos, como o navegador descrevera em seu diário: “dei-lhes muitas coisas bonitas, para que se afeiçoassem a nós”. Era preciso conquistar a afeição

⁵² POLO, *Op. Cit.*

para depois estabelecer trocas comerciais. O que não era necessário entre comerciantes europeus e asiáticos.

Outro elemento os distancia ainda mais: o grupo de naturais da terra está nu, como descrevera o genovês nos *Diários* de sua primeira viagem:

todos que vi eram jovens, nenhum com mais de trinta anos de idade: muito bem-feitos, de corpos muito bonitos e cara muito boa; os cabelos grossos, quase como o pelo do rabo de cavalos, e curtos; caem por cima das sobrancelhas, menos uns fios na nuca que mantêm longos, sem nunca cortar.⁵³

Para o Almirante, os ameríndios eram de boa estatura e tinham gestos bonitos. Dias depois das primeiras anotações, ele escreveria:

é gente muito bonita: os cabelos não são crespos, mas lisos e grossos, como cerdas de cavalo, e todos de rosto e cabeça bem mais largos que qualquer geração que tenha visto até agora, com olhos muito bonitos e nada pequenos (...). Todos sem exceção, têm pernas bem torneadas, e nenhum tem barriga, a não ser muito bem-feita.⁵⁴

Já na *Carta*, a descrição dos indígenas está assim impressa:

andam todos nus, homem e mulheres, assim como suas madres os pariram, ainda que algumas mulheres se cobrem com uma folha de erva ou uma coisa de algodão, que para isso fazem. Eles não têm ferro nem armas, nem são para isso; não porque não sejam gente de bem e disposta e de bonita estatura (...)⁵⁵

E mais à frente: “não são mais disformes que os outros; simplesmente usam cabelos longos como as mulheres”.⁵⁶ Ora, a representação visual dos nativos procurou corresponder à

⁵³ No original: “*todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vi de edad de más de treinta años: muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras: los cabellos gruesos casi como sedas de cola de caballo, y cortos: los cabellos traen largos, que jamás cortan.*”. COLOMBO, Cristóvão. *Cristóbal Colón. Diário de a bordo*. Madrid: Grupo Anaya, 1985, p. 65. Introdução, apêndice e notas: Vicente Muñoz Puelles.

⁵⁴ No original: “*Gente muy hermosa: los cabellos no crespos, salvo corredíos y gruesos, como sedas de caballo, y todos de la frente y cabeza muy acgaás que otra generación que hasta aquí haya visto, y los ojos muy hermosos y no pequeños (...). Las piernas, muy derechas, todos a una mano, y no barriga, salvo muy bien hecha*”. *Idem*, p. 67.

⁵⁵ No original: “*andan todos desnudos, hombres y mujeres, así como sus madres los paren, aunque algunas mujeres se cobijan un solo lugar con una hoja de hierba o una cosa de algodón que para ello hacen. Ellos no tienen hierro ni acero ni armas, ni son para ello; no porque no sea gente bien dispuesta y de hermosa estatura (...)*”. *Idem*, p. 227.

⁵⁶ *Idem*, p. 235.

escrita de Colombo. A imagem ainda procura mostrar dois grupos de homens e mulheres em movimentos distintos: à direita, um homem segura um objeto [ofertado?] em suas mãos enquanto é observado por seus companheiros; e à esquerda, outro grupo temeroso está fugindo.

Na paisagem, as árvores marcam presença, tal como o deslumbramento de Colombo: “cheias de árvores de mil maneiras e altas, e parece que chegam ao céu, e tenho dito que jamais perdem a folha, segundo posso compreender, e as vi tão verdes e tão bonitas como são em maio na Espanha”.⁵⁷ Diga-se de passagem, esse trecho da carta de Colombo nos mostra os dois enunciados que permeavam a descrição do espaço habitado pelos nativos: em um primeiro momento, as maravilhas⁵⁸ e, no segundo, a comparação. Esta, circular: Colombo vai em direção à América (ao estabelecer para a paisagem tropical a mesma sazonalidade do clima europeu) e volta à Espanha (ao comparar a flora americana com a espanhola).

Além das árvores, a paisagem conta com algumas rochas, um elemento icônico presente nas ilustrações de muitas narrativas de viagens, como nos livros de Marco Polo e Jean de Mandeville. Para Fernandez-Armesto⁵⁹, as rochas dão “um estranho toque romântico, reminescente da pintura paisagística flamenga da época”.

As figuras 8 e 11 também fazem parte da edição suíça. Contudo, o tema é outro. Nelas vemos duas embarcações, sendo uma comandada por Colombo. Na metade superior da imagem, as quatro ilhas mencionadas pelo navegador genovês aparecem aqui estilizadas, com bosques e “cidades e vilas”. O cuidado em grafar os nomes das ilhas (“Fernanda” e “Ysabella”) revela um

⁵⁷ COLOMBO, *Op.Cit.*, p. 226.

⁵⁸ Entre os procedimentos da retórica da alteridade está o *thôma* (maravilhas, curiosidades). Hartog explica que o *thôma* é um critério de classificação (do menos ao mais extraordinário): “o manejo da escala do *thôma* compete apenas ao narrador, mas é em função do destinatário que ele processa suas escolhas: a escala se organiza de acordo como o que é visto implicitamente como extraordinário, ou como mais e menos extraordinário, do ponto de vista de um ‘nós’ (eu e vocês). Obedece-se portanto ao ouvido do público, entendendo-se que o *thôma* possa, se for o caso, tomar emprestada a figura de inversão”. Vale ressaltar também que o *thôma* pode também ser a singularidade de que não se consegue entender a razão. HARTOG, *Op.Cit.*, pp.247-248.

⁵⁹ FERNANDEZ-ARMESTO, *Op.Cit.*

dos primeiros atos do Almirante: a nomeação, e conseqüentemente, a declaração de que aquelas terras passariam a fazer parte do reino de Espanha. A cerimônia de nomeação também simbolizava a unidade do reino e o poder incontestável dos soberanos. Símbolos que acabavam ficando registrados visualmente para os leitores europeus. À esquerda, a paisagem urbana impressionante pode ter sido inspirada na descrição da conquista de uma grande cidade onde “se construiu um grande baluarte e fortaleza” (cuja construção provavelmente é a representada na figura 9).

Em 15 de junho de 1493, a pedido de Giovanni Filippo de Lignamine (ca. 1428-?)⁶⁰, Giovanni Dati traduziria para o italiano a carta de Colombo. Essa versão seria conhecida como *Storia della inventione delle nuove insule di Channaria indiane tracte duna pistola di Xpofano cholombo*. A comissão e a impressão de *Storia della inventione...* coincidiram com a chegada em Roma de uma embaixada espanhola, cuja missão era a de “conseguir a aprovação papal da tomada de posse das ilhas recém- descobertas”.⁶¹

Nascido em Florença, Giuliano Dati (1445-1524) era poeta, erudito, humanista e teólogo⁶² que se estabeleceu em Roma. Essa versão italiana foi escrita em *ottava rima*, um tipo de literatura de caráter popular, originário da tradição oral, que deveria ser recitada ao público pelos chamados *cantastorie*.⁶³ *Storia della inventione...* foi manejada livremente a partir do original. Como mencionado no capítulo 1, as vulgarizações do século XVI eram “tudo menos traduções fiéis”. No caso de “traduções” de manuscritos, verdadeiras interferências eram realizadas nos

⁶⁰Giovanni Filippo de Lignamine, nascido em Messina, foi um impressor ativo em Roma entre 1469 e 1481. Em 1493, Lignamine era um “*domestico familiare dell’illustrissimo Re di Spagna christianissimo*”, como aponta o colofão da carta.

⁶¹ WAWOR, *Op.Cit.*, p. 303.

⁶² “*Durante el pontificado de Alejandro VI, Dati desempeña el oficio de penitenciario de San Juan de Letrán y luego de decano de la basílica de San Pedro. Es, además, autor conocido de hagiografías, de Rappresentazioni (Misterios de la Pasión), y, entre otras obras, de una guía de Roma*”. *Idem*, pp. 302-303.

⁶³*Idem*, p. 303.

textos originais na medida em que eram copiados por diversas mãos e em momentos e lugares distintos.⁶⁴

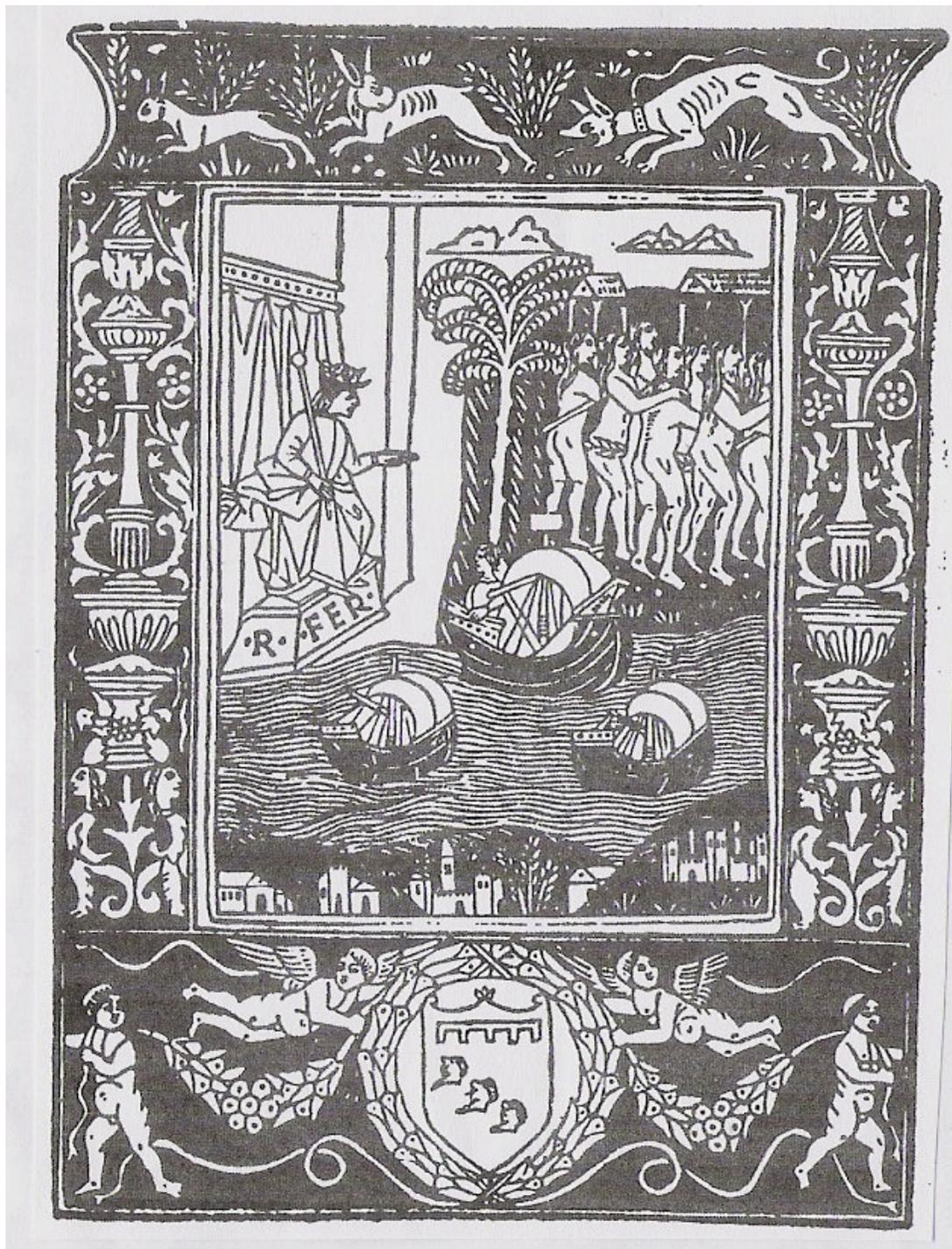
Em *Storia della inventione delle nuove insule*, Dati interferiu livremente no texto original, suprimindo passagens inteiras e inventando outras novas. Essa adaptação, mais detalhada do que a *Carta a Santangel*, era um poema “interminável” com 68 estrofes que somavam 544 versos. Segundo Heers, ao (re)escrever a empreitada do navegador genovês, Dati alcançara certo lirismo ao evocar epicamente as lendas da mitologia antiga.⁶⁵ A tradução em italiano é um indício de que a epopeia de Colombo havia interessado muita gente. Talvez tenha sido por isso que Tribaldo de Rossi tenha anotado em um livro destinado a informações de caráter familiar (que serviria “de memória coletiva de um grupo doméstico”)⁶⁶ várias linhas com dados da *Carta* de Colombo.

O frontispício de *Storia della inventione delle nuove insule* trazia uma ilustração (figura 14), que passamos a analisar neste momento. A xilogravura mostra um desenho branco sobre um fundo preto com ornamentação por todos os lados, uma característica das gravuras florentinas. No centro da borda inferior vemos o escudo de armas de Dati. A cena, como nas imagens que acompanhavam as edições de *De insulis inventis*, busca mostrar o desembarque de Colombo nas Índias. No primeiro plano, há uma cidade europeia. Acima, três caravelas no oceano indicam a travessia rumo ao continente. A maior das naus encontra-se frente ao rei e nela vemos a imagem de Cristóvão Colombo, que olha diretamente para o monarca. À esquerda, o rei Fernando de Aragão está sentado no trono - em cuja base vê-se as letras “R.FER” [Rex Ferdinandus].

⁶⁴ BOUZA (2001), *Op.Cit.*, p. 78.

⁶⁵ Para Jacques Heers, o lirismo é alcançado ao aproximar a jornada de Colombo aos trabalhos de Jasão, quando este saiu em busca do velocino de ouro. Nas estrofes de Dati: *Navegó dias y dias como si estuviera perdido; / sufrió mil penalidades, abrumando por la angustia y la fatiga, / pues quien se hace a la mar jamás reposa, / y se enfrenta siempre a las olas y a los vientos.*” *Apud* HEERS, *Op.Cit.*, p. 246.

⁶⁶ HEERS, *Op.Cit.*, p. 247.



(figura 14)

Cristóvão COLOMBO. [Vulgarização de Giuliano Dati]. *Storia della inventione delle nuove insule di Channariaindiane tracte duna pistola di Xpofano cholombo*. Roma: Eucharius Silber, 15 de junho de 1493.

Xilogravura

Biblioteca Colombina, Sevilha

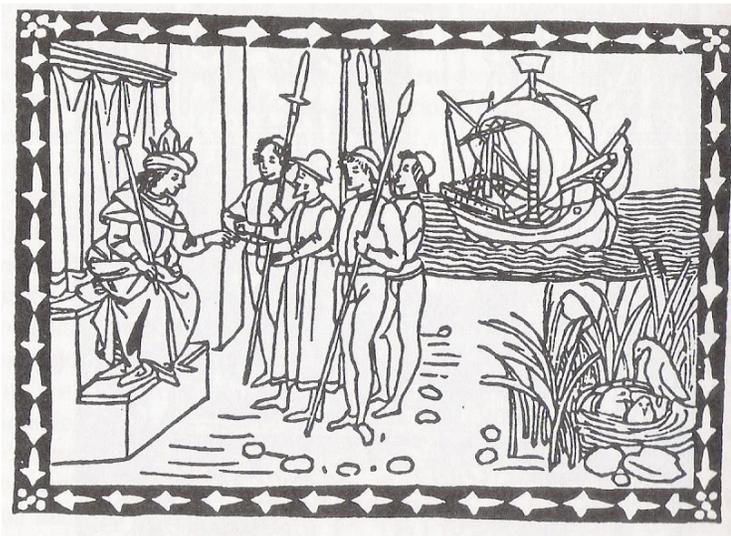
A figura do rei não existia nas edições analisadas até este momento. Ora, ela não está aí por acaso. Fernando tem na mão direita um cetro; com a esquerda indica o outro lado. Na tradição europeia das iluminuras, entre os signos corporais que podiam ilustrar ações políticas complexas, o índice apontado tinha um significado específico. Signo de uma vontade que se impõe, esse gesto procurava demonstrar que o rei “age e ordena”. Na gravura, a própria dimensão da imagem de Fernando lhe confere um papel diferente daquele atribuído ao genovês: é dele a decisão política e a *mise en oeuvre* da empreitada.

A nosso ver, há ainda outra consideração a ser feita. Em *De insulis inventis*, a posse das terras descobertas era conferida à coroa espanhola a partir do processo de nomeação das ilhas encontradas. Em *Storia della inventione delle nuove insule* essa atribuição vinha pela inserção de sua majestade na cena. A imagem estava, dessa forma, circunscrita ao momento mesmo de sua encomenda e publicação: a chegada da embaixada espanhola que procurava aprovar a posse das terras recém-descobertas.

Seguindo a indicação do gesto do rei aragonês, vemos do outro lado da xilgravura um grupo de indígenas escapando. O corte, feito à direita dos nativos, procura dar a ideia do movimento de fuga cuja representação está em concordância com o texto original de Colombo e com os versos de Giuliano Dati. Essa imagem do Novo Mundo é uma montagem realizada a partir de um repertório constantemente revisitado pelos artistas que criavam ilustrações para diversos tipos de livros.

É o caso da caravela de Colombo, que na edição da Basileia foi inspirada nas imagens do livro de Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, publicado em Mainz em

1486⁶⁷. Assim como a imagem do rei: claro empréstimo de xilogravuras como as ilustrações que acompanharam os romances renascentistas, entre eles *Fior di Virtu Historiale*, publicada em Florença em 1491. Destas, vale destacar “A misericórdia” (figura 15), na qual Alexandre Magno mostra um exemplo de virtude e misericórdia ao conceder anistia a um famoso pirata cativo.⁶⁸ Nunca é demais lembrar que ideia de originalidade não existia nessa época: a *bricolage* era natural.



(figura15)

“La misericórdia”. *Fior di Virtu Historiale*. Florença: Bartolommeo di Libri, 1491

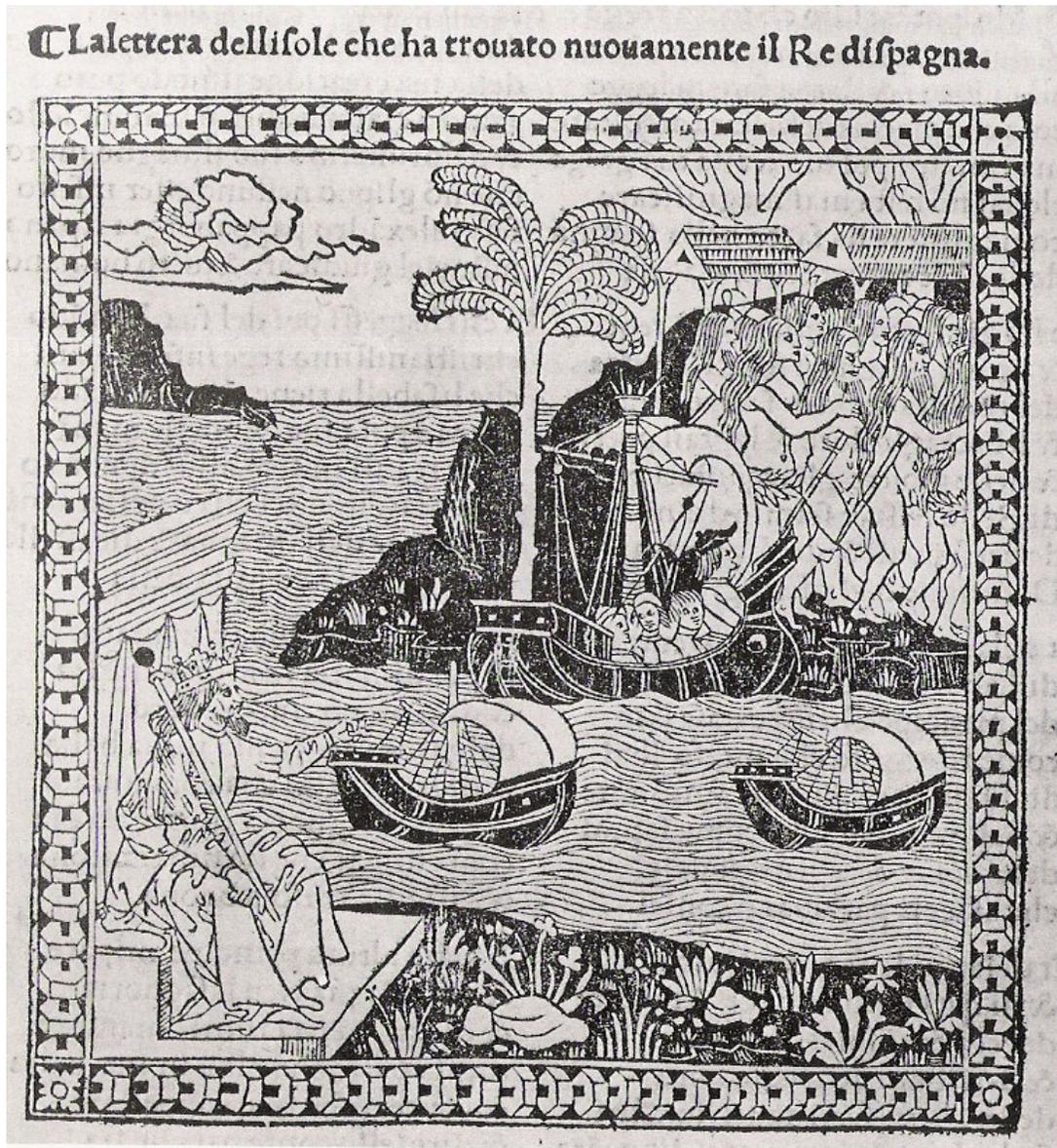
Uma edição posterior do poema de Giuliano Dati, *La lettera dellisole che ha trovato nuovamente il Re di Spagna*, impressa em Florença em 26 de outubro de 1493⁶⁹, contava com uma imagem ligeiramente diferente (figura 16). É provável que as duas ilustrações tenham sido

⁶⁷ Como sugerido no site The Osher Map Library and Smith Center for Cartographic Education, da University of Southern Maine, disponível em: <http://usm.maine.edu/maps/web-document/1/5/sub-/5-the-diffusion-of-columbuss-letter-through-europe-1493-1497>. Acesso em 22 de março de 2010.

⁶⁸ Como assinala Wawor, “el rey, el trono y este tipo de nave se encuentran casi sin alteraciones en la ilustración de la Carta de Colón, es decir que cualquier intento de identificar estos elementos que fuese más allá de su carácter tópico de ‘rey’, ‘nave’, ‘marinero’, sería mera especulación”. WAWOR, *Op.Cit.*, p. 306.

⁶⁹ Segundo Hugh Honour, somente duas cópias sobreviveram, uma datada de 25 de outubro e outra de 26 de outubro, ambas de 1493. Os exemplares encontram-se na British Library, Londres. HONOUR, Hugh. *The European Vision of America*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1975, p.24.

realizadas por diferentes artistas. Na edição florentina, o *Formschneider* suprimiu os contornos das bordas, da paisagem europeia e das letras abaixo do trono; e lançou mão de outros recursos como o uso da perspectiva para criar um aspecto mais harmônico -o que conferiu a esta versão uma dramaticidade diferente.



(figura 16)

Cristóvão COLOMBO. [Vulgarização de Giuliano Dati]. *La lettera dellisole che ha trouato nuouamente il Re di Spagna*. Florença: Johannes Petri, 26 de outubro de 1493.

Xilogravura

British Library, Londres

Em primeiro plano, vemos novamente o rei Fernando sentado no trono indicando o outro continente. Desta vez, as naus não mais apontam em direção ao monarca: Cristóvão Colombo e seus companheiros de viagem, agora, olham diretamente para o grupo indígena em fuga. Se na figura 3.8 Colombo está recebendo a ordem/permissão do rei para partir, agora ele já completou sua travessia. Essa modificação no processo de *bricolage* indica uma transformação na forma de apreensão do novo. Em *Storia della inventione*, a imagem de Colombo ainda está ligada a uma perspectiva autoral, enquanto que em *La lettera dellisole*, a perspectiva é eurocêntrica. Nesse sentido, Colombo se tornou parte de uma ficção – moral e hierárquica.

Agora, importa perceber como os nativos caribenhos estão representados em ambas as edições da versão de Dati. Desde o primeiro contato com os indígenas, Colombo enaltecera a fertilidade e a beleza da natureza. Ele insistira na nudez dos habitantes das terras - indício de uma total alteridade moral – e na elegância dos corpos, percebendo que “não são mais disformes que os outros”. Apesar de ter ouvido sobre a existência de uma ilha povoada por homens “muito ferozes, que comem carne humana”, o Almirante admite que não vira a monstruosidade que esperava encontrar. No entanto, essa passagem do relato assume outra conotação nas palavras de Giuliano Dati. Os rumores são convertidos em realidade: os indígenas “*fanno molto danno [...] / ma ispero che vostra signoria / saprà purgare una tal malattia*” [LX].⁷⁰

A fala de Colombo passa a ter uma nova qualidade: a impressão subjetiva do testemunho visual dá espaço a uma nova realidade que ora se configura de forma diferente para o leitor. Entre a percepção do descobridor e a comunicação do novo, a versão do poeta adicionou uma série de modificações que, segundo Wawor,

⁷⁰ Giuliano DATI. *La lettera dellisole che ha trovato nuovamente il re di Spagna*. Florentie: [s.n.], 1495. [8] p. Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58798d>. Acesso em: 07 de janeiro de 2010. Ver também WAWOR, *Op.Cit.*, p. 304.

marca a transição entre a percepção do descobridor, seguida da comunicação e sua recepção dominada por interesses e motivações próprias do poeta. É a transposição de uma relação, inicialmente com a intenção documental, para outro meio, um gênero literário com todas as suas implicações estéticas e carregado de expectativas por parte do leitor, o que provoca as alterações no conteúdo informativo.⁷¹

Em outras palavras, é possível dizer que o processo de apreensão da realidade americana se deu moldada por tropos literários.

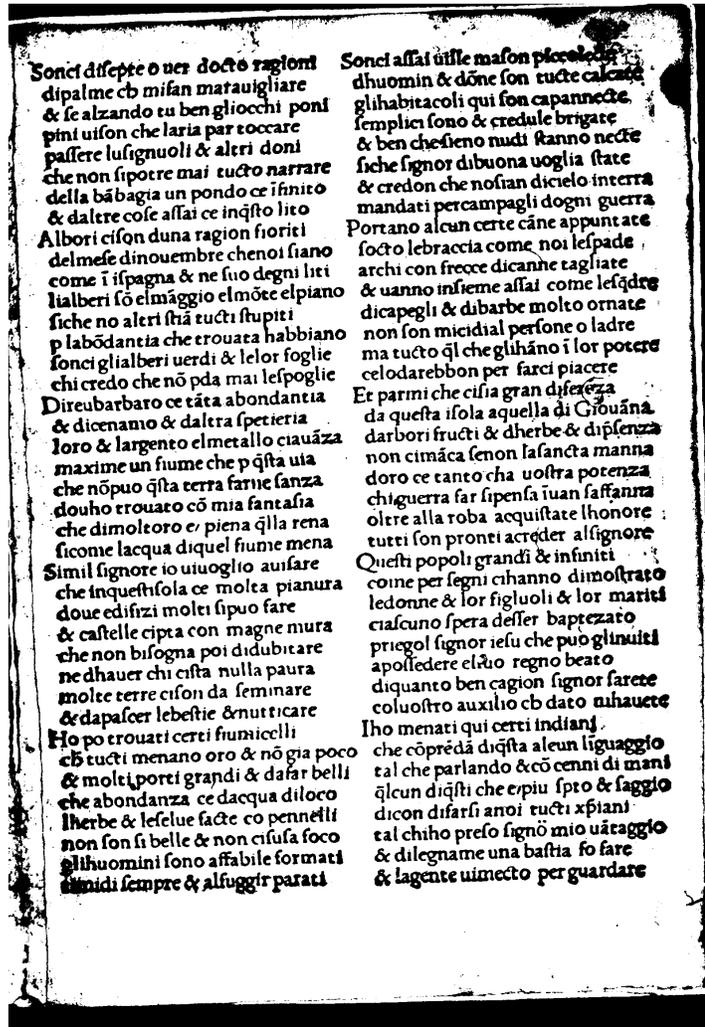
As modificações do conteúdo informativo operadas por Dati foram acompanhadas pelas modificações na composição da xilogravura. O indício pode ser percebido em um detalhe mínimo da edição de *La lettera dellisole che ha trovato...* de 26 de outubro (figura 16): na primeira fileira do grupo de indígenas, à direita, há um homem barbado.



Esse indício, que certamente não corresponde com a realidade etnográfica, foi percebido pelo próprio Colombo. Mas então, de onde surgiu a barba? A resposta está no poema de Dati

⁷¹ No original: “marca el paso entre la percepción del descubridor, seguida de la comunicación y su recepción dominada por intereses y motivaciones propios del poeta. Es la transposición de una relación, en un principio con intención documental, a otro medio, un género literario con todas sus implicaciones estéticas y cargado de expectativas por parte del lector, lo que provoca las modificaciones del contenido informativo”. WAWOR, *Op.Cit.*, p. 308.

(figura 17): “com cabelos e barbas muito ornadas”.⁷² As modificações do conteúdo informativo foram acompanhadas pelas modificações na xilogravura: o gravador desta edição procurou compor seguindo à risca as descrições do poeta, pois não tinha à mão o original escrito por Colombo. Imagem e escrita, assim imbricadas, procuravam cumprir uma mesma função expressiva e comunicativa.



(figura 17)

Giuliano DATI. *La lettera dellisole che ha trovato nuovamente il re di Spagna*

Florentie : [s.n.], 1495. [8] p.

Bibliothèque Nationale de France

⁷² “portano alcun certe cane appuntate / sotto lebraccia come noi lespade /archi con frecce dicanne tagliate / e vanno insieme assai comme [...] / di capegli e di barbe molto ornate.” DATI, *Op.Cit.*, [XXXVII]. O grifo é nosso.

Quando se fala sobre a intenção documental e a passagem desse texto para o gênero literário, é preciso considerar que tanto os relatos de Colombo, como de outros viajantes, não necessariamente levavam em conta a autópsia de uma nova realidade. Recorriam a repertórios mentais, literários e iconográficos que os vinculavam com sua cultura e o próprio passado.⁷³

Mesmo que peregrinos, missionários e mercadores tenham viajado pelos continentes europeu, asiático e africano e tenham relatado suas impressões a respeito dos hábitos e costumes de outros povos, “o legendário era preferido ao fatural”.⁷⁴ O estranho era sempre visto pelo filtro do “conhecido”. Para classificar e assimilar o desconhecido, a Europa se baseava em uma tradição perpetuada pela Idade Média, na qual o saber oriundo das fontes indiscutíveis não deixava espaço para quase nenhuma autonomia. Os saberes se inscreviam e se reescreviam uns nos outros.

Os relatos do almirante genovês, como muitos de seu período, referiam-se de uma maneira ou outra, às terras desconhecidas do oeste. O novo mundo havia se diluído em outros textos antigos. As descrições de terras e povos não-europeus, que circulavam na Europa no tempo das descobertas, na forma de narrativas de viagens, crônicas e outros tipos de relatos, foram modeladas a partir de um repertório, no qual se percebem diferentes estratégias colocadas em ação por viajantes e observadores. Platão havia descrito a Atlântida, os Cartagineses tinham colonizado as terras a oeste e Sêneca profetizara a descoberta de novas terras em *Medea*; Marco Polo realizara uma viagem até o Extremo Oriente e a compilação de Sir John de Mandeville descrevia, de forma estimulante, inúmeras terras distantes. Assim era a força de operação dos processos tradicionais de fabricação do Outro.

⁷³Como afirma Margaret Hodgen, até o século XVI quase nenhum esforço foi realizado “*to take long, fresh look at the way of life on any people, or to report results free of the misapprehensions attending an unswerving fidelity to tradition*”. HODGEN, Margaret. “The Classical Heritage”. In: *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964, p. 33.

⁷⁴*Idem*, p. 33.

Assim, a imagem do Outro começou a ser formada não por uma observação etnológica, mas por uma projeção que lhe era exterior. As primeiras ilustrações que acompanhavam os relatos de Colombo bem que procuraram acomodar o novo. No momento em que os *Formschneiders* se encontraram frente à tarefa de visualizar pessoas que nunca tinham visto ou ouvido falar, não havia um vocabulário iconográfico disponível que suprisse essa demanda. O desafio, então, se instalou. Por isso, foi necessário recorrer ao conhecido, apropriar-se e retomar algumas das fórmulas tradicionais. A princípio, essas representações deveriam seguir os parâmetros já estabelecidos⁷⁵.

Uma das hipóteses seria a de resgatar os estereótipos das raças monstruosas, ou raças de Plínio, “exemplos de percepção distorcida e estereotipada das sociedades remotas”.⁷⁶ Quase sempre “localizadas” no Oriente, ou seja, em um espaço longínquo, era necessário se deslocar para descobri-las. Na medida em que as grandes navegações avançavam ao longo das costas africana e asiática, o sentimento de estranheza diminuía e o contato com os espaços distantes tornava-os um pouco mais familiares. Como diria Duarte Pacheco Pereira, no início do século XVI, a experiência “é madre das coisas, nos desengana e de toda dúvida nos tira”. A atmosfera mágica das novas terras descobertas se fazia cada vez mais rarefeita.⁷⁷

Porém, mesmo depois de décadas de viagens de exploração ao Novo Mundo e contato com povos de outras partes do globo, monstros e criaturas semihumanas ainda marcavam presença em relatos e trabalhos científicos. É o caso de François Desprez que, em 1562, publicou

⁷⁵ Autores gregos e romanos, como Plínio, o Velho; padres da Igreja e filósofos cristãos, tal qual Santo Agostinho e Isidoro de Sevilha; e tantos outros como Pierre d’Ailly, Jean de Mandeville etc.

⁷⁶ BURKE, Peter. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004, pp. 157-158.

⁷⁷ E esta postura parece ser a ruptura epistemológica da modernidade. Colombo ainda aparece ligado a uma zona de fronteira.

*Recueil de la diversité des habits...*⁷⁸. Nessa obra, teoricamente elaborada *d'après le naturel*⁷⁹, indígenas Tupinambás estão presentes, assim como vários monstros (figura 18).



(figura 18)

François DESPREZ. *Recueil de la diversité des habits qui font de present en voyage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles Sauvages ; le tou fait après le naturel*. A Paris : De l'imprimerie de Richard Breton, 1564. Xilogravura

À esquerda, *L'evesque de mer* [f. D4 v°]; à direita, *Le moyne de la mer* [f. D5]

Se, até a descoberta da América, a tradição do velho continente localizava seus mitos no Oriente, agora, eles eram transferidos para o Novo Mundo. A Europa integrou suas fantasias, medos e desejos à percepção e descrição dos habitantes das Índias Ocidentais - ainda que alguns

⁷⁸ DESPREZ, François *Recueil de la diversité des habits qui font de present en voyage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles Sauvages ; le tou fait après le naturel*, A Paris: De l'imprimerie de Richard Breton 1564. Disponível em :

<http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372616101%5F3540%5F1&numfiche=65&mode=3&ecran=0&offset=0>.

Acesso em 18 de agosto de 2010.

⁷⁹ É o que adverte o autor logo no início: “*Sy tu veux voir de Femmes, Filles, d'Hommes, / Plusieurs pourtraits, le geste, & vestement, / Au naturel, en ce temps ou nous sommes (...).*” *Idem*, f. A1 v°.

experimentassem curiosas metamorfoses.⁸² Durante os primeiros contatos com os nativos caribenhos, Colombo já percebera a elegância dos corpos dos habitantes das terras; não vira a monstruosidade que esperava encontrar, pois eram “bem-feitos, de corpos muito bonitos e cara muito boa”.⁸³ Se estes não eram “mais disformes que outros”, o que ele e seus contemporâneos deveriam assimilar? E como?

Neste momento, cabe ampliar os caminhos possíveis para compreender a fabricação do Outro. Convencidos de que “Deus está no particular” e de que a imagem é um elemento histórico e dinâmico, procuraremos nos detalhes os indícios de uma realidade mais profunda. Nossa porta de entrada será a “barba” do indígena.

2.3. Homens e Mulheres Selvagens

Começamos com a intuição original de Aby Warburg, cuja prática estava baseada na perseguição da continuidade das formas em épocas e culturas muito diversas⁸⁴. Transmitidas através de várias gerações, a *Pathosformeln* atravessava etapas distintas, “de latência, recuperação, apropriações entusiastas e metamorfoses”.⁸⁵

Seguindo por esse caminho, é possível perceber parte do repertório que se encontra na trama que constitui as primeiras representações da América. Por isso, gostaríamos de discutir um

⁸² Ver, entre outros autores: GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso*. O Novo Mundo. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007; MAGASICH-AIROLA, Jorge e BEER, Jean-Marc. *América Mágica*. Quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁸³ COLOMBO, *Op.Cit.*, p. 227.

⁸⁴ Ver capítulo 1.

⁸⁵ BURUCÚA, José Emílio. “Las *Pathosformeln* de lo cómico y el grabado europeo a comienzos de la modernidad”. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos e VILELA, Ana Lucia (orgs.). *Encantos da Imagem*. Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010, pp. 19-79.

tipo de *Pathosformeln* que, na primeira modernidade europeia⁸⁶, logrou concentrar os esquemas geradores de sistemas de classificação e de percepção de uma maneira própria de ser no mundo. Trata-se de um conjunto de instrumentos culturalmente auto-legitimadores que tinha na representação⁸⁷ do Homem e da Mulher Selvagens o seu mote.

Existem duas vias que podem ser percorridas para perceber sua formação: o caminho da assimilação do outro que se encontra fora da Europa⁸⁸ e a descoberta do outro em si mesmo. É este que vamos seguir. Quando defrontada a descrever e a apreender os habitantes das terras antes desconhecidas, a Europa⁸⁹ lançou mão de um repertório bastante conhecido para acomodar o novo. O Velho Mundo tinha seu próprio outro interno – bruxas, loucos, camponeses grotescos, mendigos, Homens e Mulheres Selvagens –, que acabou por projetar para além de suas fronteiras.

⁸⁶ Interessa-nos a definição de algumas noções e categorias usuais do mito do Homem Selvagem no final da Idade Média e no princípio da Era Moderna. Não nos deteremos na modificação desse conceito, ao longo dos séculos XVII e XVIII, quando o Homem Selvagem, ou o *Bom Selvagem*, serviu de modelo para tudo o que era admirável e não-corrompido na natureza humana. Sobre a ‘fetichização’ deste, ver WHITE, Hayden. “The Noble Savage. Theme as Fetish”. In: CHIAPPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 121-135.

⁸⁷ Gostaríamos de esclarecer que o uso do conceito de representação aqui utilizado segue os termos apresentados por Roger Chartier, para quem a representação tem dupla dimensão: de um lado, um instrumento de conhecimento mediato que faz ver um ser ou um objeto ausente; tipo de operação que faz ver uma “ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado”. Por outro, a “apresentação de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou pessoa”. No primeiro caso, faz as vezes da realidade representada, evocando a ausência; no segundo, torna visível a realidade representada, sugerindo uma presença. CHARTIER, Roger. O mundo como Representação. *Estudos Avançados* 11(5), 1991, pp. 184 e seguintes.

⁸⁸ É o caso de Tzvetan Todorov, que escolheu abordar a descoberta da América a partir de uma problemática do outro exterior, “a descoberta que o *eu* faz do *outro*”. Para ele, a percepção que os espanhóis tiveram dos indígenas partia de um ponto de vista de uma sociedade externa: “pode-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido em uma sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os ‘normais’. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie.” In: TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 3. Os grifos são do autor.

⁸⁹ Com as viagens de navegação e as descobertas de novos mundos, a Europa começava a tomar consciência de ser uma entidade cultural e geográfica distinta do resto do mundo. Como tantos autores abordaram esse tema, não cabe aqui se estender detalhadamente sobre o assunto. Citemos alguns: BURKE, Peter. “A Europa terá existido antes de 1700?”. In: *O mundo como teatro*. Estudos de Antropologia Histórica. Lisboa: DIFEL, 1992; FONTANA, Josep. *A Europa diante do espelho*. Bauru: EDUSC, 2005; WOLFF, Francis. “Quem é bárbaro?”. In: NOVAES, Aduauto (org). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Como afirma Peter Mason, esse processo de exclusão geralmente ressaltava os “*aspects of the European self that self cannot tolerate.*”⁹⁰

O *Pathosformel* dos Homens e Mulheres selvagens teve sua origem na produção estética (literária e figurativa) do mundo antigo. A noção de "estado selvagem" ou de "bárbaro" é um termo instável passível de ser aplicado a diferentes grupos. Enquanto categoria de descrição pode ter características diferenciadas de uma cultura à outra. Para Hayden White,

a noção de "estado selvagem" (*wilderness*), ou, na sua forma latinizada, "selvageria", faz parte de um conjunto de instrumentos culturalmente autolegitimadores que inclui, entre muitas outras, também as ideias de "loucura" e de "heresia". Estes termos são utilizados para designar uma condição ou estado de ser específico, mas também para confirmar o valor de suas antíteses dialéticas, "civilização", "sanidade" e "ortodoxia", respectivamente.⁹¹

Segundo Roger Bartra, a emergência da noção e da práxis da civilização esteve totalmente ligada a uma identidade cultural do Ocidente: o homem civilizado sempre teve consigo a sombra do Homem Selvagem.⁹² Para esse autor, o Homem Selvagem e o europeu “são um e o mesmo, ea noção de barbárie foi aplicada aos povos não europeus como a transposição de um mito perfeitamente estruturado com um personagem que só pode ser compreendido dentro do contexto da evolução cultural do Ocidente”.⁹³

Criaturas imaginárias, Homens e Mulheres selvagens marcaram presença em textos e imagens desde tempos imemoriais, migrando de um território a outro, ou de época em época, entre tradições regionais ou “nacionais”. Nos primeiros séculos da era cristã, essas criaturas eram assunto de lendas populares e de gêneros diversos de literatura. A partir do século XIII, uma

⁹⁰ MASON, Peter. *Deconstructing America. Representations of the other*. London: Routledge, 1990, p.41.

⁹¹ WHITE, Hayden. “As formas do estado selvagem. Arqueologia de uma ideia”. In: *Trópicos do Discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 170.

⁹² “*The man we recognize as civilized has been unable to take a single step without the shadow of the wild man at his heel*”. BARTRA, Roger. *Wild Men in the Looking Glass*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994., p.3.

⁹³ No original: “*are one and the same, and the notion of barbarism was applied to non-European peoples as the transposition of a perfectly structured myth with a character that can only be understood within the context of Western cultural evolution.*” *Idem*, pp.4-5.

imensa iconografia se encarregou de difundir sua imagem: em pinturas, gravuras, tapeçarias, utensílios de cavalarias, candelabros, canecas, cartas de baralho (figuras 19 e 20) etc. Na arquitetura das casas, podia estar presente em seu interior, enfeitando uma chaminé ou nos brasões de armas (figuras 21 e 22). Sua imagem também invadiu o espaço do sagrado: em missais e Livros de Horas, como motivo de iluminuras ou letras capitais; nas igrejas, em pinturas ou baixo-relevos decoravam coros, pias batismais, gárgulas etc.

Vemos nas imagens abaixo uma Mulher Selvagem que amamenta seu filho enquanto olha por cima do brasão de arma de uma família nobre. Na outra figura, um Homem Selvagem também segura um brasão. Homem e Mulheres Selvagens acabaram por se transformar em símbolos heráldicos: a masculinidade do Homem conferia força e virilidade ao dono do brasão; a feminilidade da Mulher, nestes casos, era uma forma de invocar fertilidade e fecundidade.



(figura19)
MASTER OF THE POWER OF WOMEN
Nine of Wildmen (Le neuf), sem data
Kupfertisch-kartenspiel, 137 x 97 mm (papel)
Österreichische Nationalbibliothek



(figura20)
MASTER OF THE POWER OF WOMEN.
Under-Knave of Wildmen (Le valet)
Kupfertisch-kartenspiel, sem data
142 x 99 mm (papel)
Österreichische Nationalbibliothek



(figura 21)
Martin SCHONGAUER
Wapenschild met leewekop,
vastgehouden door een Wildemansvrou
Colmar, Alemanha, ca. 1480-90.
Gravura, diâmetro 78mm.
Museum Boymans-van Beuningen,
Rotterdam
(inv. 1933-44).



(figura 22)
Martin SCHONGAUER
Wild Man Holding a Shield with a Greyhound
[Alemanha], ca. 1480-90.
Gravura.
National Gallery of Art, Washington, D.C,
Rosenwald Collection, (1943.3.85, B-2640)

Neste trabalho, interessa-nos perceber como tal mito se fazia presente no final da Idade Média e início da era moderna. Por isso, gostaríamos de fazer uma pequena apresentação.¹⁸⁰ O imaginário judaico-cristão constituiu o "estado selvagem" a partir de uma conotação espacial e moral¹⁸¹. Ele se configurava no "deserto". É nele que ocorre o julgamento e a tentação, o perigo e o êxtase, a perdição e a redenção. A noção de deserto não era exatamente equivalente à de natureza, uma vez que esta não necessariamente se configurava como selvagem.¹⁸²

¹⁸⁰ Não é nossa intenção promover um balanço historiográfico do que já foi produzido sobre esse assunto por historiadores e antropólogos. Entre outros, ver: BARTRA, *Op.Cit.*; BERNHEIMER, Richard. *Wild Men in the Middle Ages. A study in art, sentiment and demonology*. New York: Octagon Book, 1979; PAGDEN, Anthony. *The fall of natural man. The American Indian and the origins of comparative ethnology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989; WHITE (1976), *Op.Cit.* e WHITE (1994), *Op.Cit.*, pp.169-202.

¹⁸¹ BARTRA *Op.Cit.*, p. 43.

¹⁸² No estado edênico, o universo, criado por um Deus justo e todo-poderoso, é perfeitamente ordenado e harmonioso. A confusão e o pecado são introduzidos mediante a tentação de Adão e Eva, quando ambos são expulsos do Éden e enviados a um mundo que, repentinamente, havia se tornado hostil e cruel. Nesse sentido, a natureza assumia "o aspecto de um inimigo caótico e violento contra o qual o homem tem de lutar para recuperar sua humanidade própria ou sua natureza divina." WHITE (1994), *Op.Cit.*, p. 178.

A ideia de deserto ou "estado selvagem" tinha conotação moral: a natureza, privada de significados, era o local de punição, espaço para o grandioso espetáculo da ira de deus.¹⁸³ Face a face com uma natureza estéril, o homem não é só punido fisicamente, mas sofre de terríveis torturas morais.¹⁸⁴

Na tradição greco-romana, o habitat natural do homem selvagem era a floresta, a montanha ou mesmo uma ilha (espaços que representavam a hostilidade do mundo natural frente ao homem civilizado). Já o pensamento judaico criara um estado selvagem no deserto, onde a natureza deixava espaço para o pecado ou a fé. Assim, o deserto é local de julgamento, tentação, pecado e punição; como também, e ao mesmo tempo, local de contemplação, refúgio e redenção.

No início da Era Cristã, tal noção dual foi associada ao nascimento do monasticismo.¹⁸⁵ Os primeiros monges escapavam para o deserto em busca do paraíso, assim como para testar sua força frente aos demônios.¹⁸⁶ No coração do antigo monasticismo surgiu a figura de um novo homem: o monge solitário. Este eremita era, em sua essência, a internalização do deserto como um estado de espírito¹⁸⁷ que deveria ser enfrentado para alcançar a união com deus.

Mitos diversos sobre anacoretas passaram a povoar as lendas dos primeiros cristãos: viviam sós no deserto; estavam sempre nus e tinham longas cabeleiras cobrindo todo seu corpo. Histórias de "santos selvagens" foram muito difundidas durante a Idade Média. É o caso de Santo

¹⁸³ Para os antigos hebreus, a Queda explicava como os homens haviam chegado à sua condição no mundo e por que alguns haviam sido escolhidos e outros não – o fato de ter sido escolhido não eximia do trabalho árduo para receber a recompensa. A Queda não se tornara um problema ontológico no seio da humanidade (como mais tarde seria concebida pelos cristãos), assim como não transformara todos os homens e mulheres em "selvagens", nem mesmo os gentios. Esse pensamento deu origem a uma noção abstrata de "estado selvagem": uma condição particularmente moral, na qual se manifesta uma relação específica com Deus.

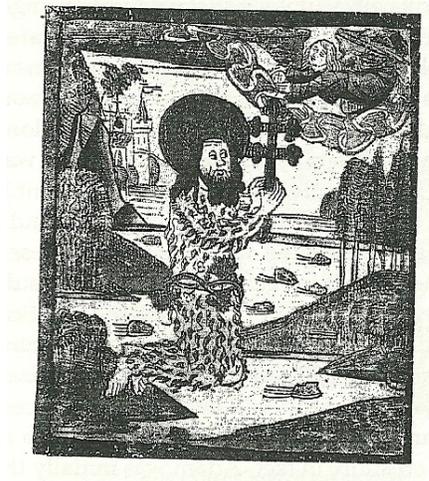
¹⁸⁴ No Velho Testamento, Jô, Caim, Ismael e Esaú são enviados ao deserto por razões distintas e lá sofrem diversas punições morais.

¹⁸⁵ O monastério era uma simulação do Éden: “no coração do deserto não só encontrava a beatitude contemplativa do estado original do homem, mas também tentação e pecado.” BARTRA, *Op.Cit.*, pp.43-48. Ver também WHITE (1994), *Op.Cit.*, pp. 178-179.

¹⁸⁶ BARTRA, *Op.Cit.*, p. 49.

¹⁸⁷ “*An internal desert arose in the monk, before which civilization as well as nature receded: a space wax created for faith, sanctity, and miracles, but the vacuity also attracted sin and madness, and the peril of the ‘noonday demon,’ sloth ar acedia*”. *Idem*, p. 52

Onofre (figura 23), um monge asceta do IV século d.C, que viveu por setenta anos como eremita em cavernas, próximo a Tebas.



(figura 23)
ANÔNIMO, *Santo Onofre*
Folha volante, xilogravura, ca. 1480-1500
Metropolitan Museum of Art, Nova York
Rogers Fund, 1918, 18.23.1

Outras lendas particularmente interessantes sobre eremitas nus apresentavam Maria Madalena¹⁸⁸ (figura 24) e Santa Maria Egípcíaca¹⁸⁹ (figura 25) como protagonistas¹⁹⁰. No quarto século da Era Cristã, contava-se a história de um homem santo da igreja que, procurando escapar da corrupção do mundo, tinha se refugiado na floresta: São João Crisóstomo.¹⁹¹ Ele se tornara asceta e seguira a vida de um eremita por anos até que, certo dia, uma bela princesa nua chegou à caverna onde morava. Crisóstomo lhe deu abrigo, mas com a convivência não resistiu à luxúria e

¹⁸⁸ Após ser jogada ao mar, ela alcançou a costa de Marselha sã e salva. Lá viveu por trinta anos em uma gruta próxima às montanhas. Longos cabelos cobriam seu corpo e era alimentada diariamente por cantos de anjos.

¹⁸⁹ Depois de viver por décadas no deserto, Santa Maria Egípcíaca morreu com o corpo nu coberto por seus cabelos.

¹⁹⁰ É interessante notar nas figuras 23 e 25 como a paisagem que cerca os anacoretas procurava demonstrar a vivência no deserto. Os santos estão situados em locais áridos, mesmo que ao seu redor existissem florestas e cidades. A mensagem que importava era clara: solitários, porém em estado de redenção e comunhão com Deus.

¹⁹¹ A história de São João Crisóstomo tem várias versões: São Jehan Paulus, na França; São Giovanni Boccadoro, na Itália; Joan Garí, na Catalunha; Johannes Chrysostomo, na Alemanha. Nos séculos XV- XVI, esse tema seria gravado tanto por artistas anônimos como por alguns dos mais ilustres, a exemplo de Albrecht Dürer, Hans Sebald Beham e Lucas Cranach, o Velho.

caiu em tentação. Desesperado, puniu a si mesmo, passando a viver e a comer como um animal de quatro, nu e exposto às intempéries da natureza.



(figura 24)
Jörg SCHWIGER.
The ecstasy of Saint Mary Magdalene.
Basileia, 1533-1534.

Desenho

Öffentlichen Kunstmmlung Basel, Kupferstischkabinett, Inv U.XVI.28



(figura 25)
Anton KOBERGER. *Leben der Heiligen*
Nurember, 1480.
Xilogravura,
Metropolitan Museum of Art, Nova York
Harris Brisbane Dick Fund, 28.94.18

Com o passar do tempo, uma camada de pelo começara a crescer, cobrindo todo o seu corpo. Em todas as versões, o fato de ter vivido como um homem selvagem rendera novamente ao santo a graça divina. Uma vez perdoado, recuperou a aparência humana e foi conduzido ao cargo de bispo como recompensa por uma vida santa devotada à expiação dos pecados.¹⁹²

As lendas revelam a crença na possibilidade de se alcançar a sabedoria ou a santidade, a partir de uma existência selvagem na floresta, local em que se manifestavam as leis do Cosmos ou de Deus. Ora, e não foi em uma floresta que Dante Alighieri começou sua longa jornada em direção ao paraíso? Assim ele escreveu:

“A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha vida perdida.
Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura”[1:1-6].¹⁹³

Para o imaginário medieval, as florestas forneciam uma ampla gama de histórias e crenças que levavam a pensar esse espaço como um lugar de maravilhas incríveis. Formavam uma espécie de fronteira interna, que limitava as áreas das comunidades ao mesmo tempo em que criavam uma linha imaginária de proteção contra ameaças diversas.

Bernheimer lembra que nem sempre a floresta era um local deserto ou inabitado. Por ela passavam caçadores, lunáticos, criminosos que procuravam fugir da justiça, pessoas ameaçadas pelas perseguições religiosas, bandos de ladrões etc.¹⁹⁴ Assim, nada mais natural do que encontrar o Homem Selvagem do imaginário medieval cristão vivendo em florestas, dormindo

¹⁹² Bartra adverte que essa lenda se apropria de fatos da vida real de João Crisóstomo, Arcebispo de Constantinopla, que vivera no quarto século da era cristã. BARTRA, *Op.Cit.*, p. 77.

¹⁹³ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia. Inferno*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 25.

¹⁹⁴ BERNHEIMER, *Op.Cit.*, p. 16.

em grotas ou debaixo de árvores gigantes, ou ainda em cavernas de animais selvagens. Sempre longe da vista dos homens, mas nos limites imediatos da comunidade.

O imaginário medieval concebia o Homem Selvagem como um ser de aspecto definitivamente humano e com características similares aos europeus. Só um pequeno detalhe físico o distinguia: a longa cabeleira que cobria todo seu corpo, exceto o rosto, mãos, cotovelos, joelhos e, nas mulheres, os seios¹⁹⁵. Dotados de uma força descomunal, ele quase sempre carregava uma maçã ou tronco de árvore. Sua altura podia ser como a de um homem "normal", um gigante ou anão.¹⁹⁶

A relação com os homens dificilmente era tranquila: ele podia ser um raptor de crianças ou mulheres indefesas, um agressor. Também podia ser matreiro e roubar aos camponeses suas ovelhas e galinhas, ou então procurava pregar partidas ao pastor e embriagar o guarda-caça.¹⁹⁷

Na lenda de São João Crisóstomo, percebe-se uma característica importante da personalidade do Homem Selvagem: a paixão erótica ao extremo. A busca pelo prazer sexual levava a frequentes raptos de belas donzelas (figura 26), que eram mantidas em cativeiro até que um cavaleiro surgisse para libertá-las. Esse incontrolável apetite sexual também era encontrado entre as Mulheres Selvagens, que possuíam o dom de se transformar para seduzir todos os

¹⁹⁵ Muitas das lendas e canções descreviam os seios das Mulheres Selvagens como extremamente grandes, muitas vezes sendo carregados por sobre seus ombros quando corriam. Esse estereótipo, segundo Bernadette Bucher, acabou por influenciar a iconografia da indígena americana. No livro *Icon and Conquest* (versão inglesa do original *La sauvage aux seines pendants*), essa autora traça uma análise estrutural desse tema, tendo como fonte a coleção monumental das *Grandes Viagens*, publicadas por Theodor de Bry e sua família nos anos 1590-1634. BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest. A structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.

¹⁹⁶ Segundo Bartra, os diversos tamanhos que lhe eram destinados obedeciam a convenções plásticas associadas aos diferentes meios nos quais seria figurado: escultura, escudos, vitrais, baixo-relevo, gravuras, iluminuras etc.. A altura também dependia do contexto da narrativa da qual era personagem. BARTRA, *Op.Cit.*, p. 88.

¹⁹⁷ WHITE (1994), *Op.Cit.*, p. 187.

homens que cruzassem seu caminho.¹⁹⁸ Apesar de conseguir manter uma encantadora aparência por longo tempo, sua monstruosidade sempre acabava por se fazer ver durante o ato sexual.¹⁹⁹



(figura 26)

Atelier de Jean de MONTLUÇON. *Vanderbilt Hours*
Bourges, França, último quartel do século XV

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven
Collection of Early Books and Manuscripts, MS 436, folio 86 recto

Homens e mulheres selvagens também tinham um apetite incontrolável. Glutões, suas necessidades alimentares eram supridas de forma espontânea: raízes, frutos, comida crua – hábitos normalmente associados à bestialidade²⁰⁰ - ou cozida. Comiam o tempo todo, de dia e à noite. Quando surgia a oportunidade, ingeriam carne humana com grande satisfação, se bem que a preferência recaía sobre crianças que ainda não tinham sido batizadas.²⁰¹

Destituído de faculdades racionais, vivendo ao relento, possuidor de uma força descomunal e sem freio para os desejos, era a própria imagem de um homem liberto do controle social, aquele em quem todos os impulsos libidinosos conseguiram ter uma total predominância.

Homens e Mulheres Selvagens não gozavam do sexo “civilizado”, de uma existência social

¹⁹⁸ A ideia de uma mulher selvagem sedutora fundia-se também com as noções medievais de feiticeira, demônio e diabo. BARTRA, *Op.Cit.*, BERNHEIMER, *Op.Cit.*, WHITE (1994), *Op.Cit.*

¹⁹⁹ BERNHEIMER, *Op.Cit.*, p. 34 e seguintes.

²⁰⁰ LEVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.

²⁰¹ BERNHEIMER, *Op.Cit.*, p. 23.

regularizada por qualquer tipo de instância, tampouco usufruíam da graça divina. Todos esses três aspectos eram tidos como garantias “supostamente fornecidas pelas instituições especificamente cristãs da vida civilizada: as garantias do *sexo* (na forma organizada pela instituição da família), do *sustento* (proporcionado pelas instituições políticas, sociais e econômicas) e da *salvação* (proporcionada pela Igreja).”²⁰²

Mas, se na consciência do homem medieval, o Homem Selvagem era a personificação de todos os impulsos libidinosos – pecando constantemente contra Deus –, nem por isso ele sofria qualquer restrição imposta pelo fato de não pertencer a nenhuma das instituições que constituíam a base da vida do homem comum.²⁰³ Havia um aspecto positivo a ser considerado: o homem selvagem podia se tornar um ser civilizado em uma vida idílica de liberdade e de felicidade.

Por isso a iconografia da Idade Média tardia frequentemente apresenta Homens e Mulheres Selvagens realizando afazeres diários como qualquer outro ser considerado "normal" (figuras 27, 28 e 29). Inúmeras são as imagens em que aparece caçando, pescando, preparando alimentos; treinando para a luta ou se envolvendo em guerras, enfrentando animais selvagens; fiando tecidos (apesar de estarem sempre nus) (figura 19) tocando instrumentos musicais (figura 20); praticando gestos teatrais; convivendo em família de forma idílica (figura 30) etc.

²⁰² WHITE (1994), *Op.Cit.*, p. 187. Os grifos são do autor.

²⁰³ Segundo Hayden White, o Homem Selvagem, enquanto “quintessência da possível degradação humana, em geral não era tido como exemplo de corrupção *espiritual*. Esta posição era reservada a Satã e aos anjos decaídos. Apesar de tudo, o Homem Selvagem era alguém que perdera a razão e que, na sua loucura, pecava ininterruptamente contra Deus. Diferentemente dos anjos rebeldes, o Homem Selvagem não *sabia* que vivia em estado de pecado, nem mesmo *que* pecava ou nem mesmo o que poderia ser um ‘pecado’. Isto quer dizer que ele possuía juntamente com a degradação, um tipo de inocência – não a neutralidade moral da fera, certamente, mas antes uma posição ‘além do bem e do mal’. Ele pecava, mas pecava por ignorância e não propositadamente (...).” WHITE (1994), *Op.Cit.*, p. 188. Os grifos são do autor.



(figura 27)
 Atelier de Jean de MONTLUÇON. *Idem*, folio 72 verso



(figura 28)
 Atelier de Jean de MONTLUÇON. *Idem*, folio 14 verso-15 verso



(figura 29)
 Atelier de Jean de MONTLUÇON. *Idem*, folio 10 recto



(figura 30)
MASTER bxg (Alemanha, ativo ca. 1470-90).
Wildemansfamilie, ca. 1480.
Gravura, 147 x 90mm.
Musée du Louvre, Paris.
Coleção Ed. De Rothschild (inv. 288LR)

Por longo tempo, desde as primeiras evidências literárias datadas a partir do século XII, o Homem Selvagem foi objeto de medo, aversão, ansiedade religiosa e inveja velada. Mas, a partir dos séculos XIV e XV passou, pouco a pouco, a ser objeto de inveja declarada e até de admiração. A redenção da imagem do Homem Selvagem teve início com a recuperação da cultura clássica e a improvisação de uma nova concepção da natureza, de inspiração mais clássica que judaico-cristã.

Na transição da Idade Média para a época moderna, o mito do Homem Selvagem começou a ter outra característica: não só representava as ligações entre natureza e civilização,

mas também se tornara uma testemunha dos males que a humanidade enfrentaria com a modernidade.

A ideia de vida primitiva do homem era uma abstração mental da vida civilizada. Erwin Panofsky²⁰⁴ diferenciou dois tipos de primitivismos: o “idealista” e o “tosco”. O primeiro tipo aponta para uma vida inserida na condição inicial do mundo, na qual o homem viveria em perfeita harmonia tanto com a natureza quanto em relação às interpretações religiosas da vida e do destino dos humanos, especialmente no que se referia às diversas doutrinas do Pecado Original.

O segundo, o “tosco”, configura uma vida desprovida de todas as comunidades. Em Vitruvius e Plínio, este tipo de primitivismo se voltava para a reconstrução do estado inicial do mundo. Tratava-se de um tipo de filosofia que pensava o avanço da humanidade como um processo completamente natural, realizado a partir dos dons da natureza. O “desenvolvimento” teria tido início com o descobrimento do fogo, seguido pela invenção da linguagem, a construção de moradias permanentes, a vida em família, a domesticação de animais, o desenvolvimento das artes e ofícios e a instituição da ordem natural.

O Homem Selvagem se transformaria em um modelo de humanidade livre, no qual seus atributos lhe confeririam a essência de uma humanidade perdida. Essa imagem idealizada seria, então, utilizada para justificar a revolta contra a própria civilização.²⁰⁵ Em 1516, Thomas Morus (1478-1535) publicava *Libellus vere aureus Nec minus salutaris quam festivus, Utopia*, o

²⁰⁴ PANOFKY, Erwin. “La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo”. In: *Estudios sobre iconologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 45-92.

²⁰⁵ Para Peter Mason: “He could serve as a symbol of an idillic life of freedom and happiness, unconstrained by the bonds of civilisation. In this respect the Wild Man could appeal to the nobility which was still suupporting tradicional rural values against those of the new urban civilisation, and the combination of savagery, hunting and the exotic was exalted in contrast to the domesticated, familiar life of peasants and pastoralists. His association with the beasts of the forest could have positive as well as negative connotations, for he was also a master of beastas, able to hunt them and to utilise the various fauna and flora of the forest for his own ends (...)”. MASON, *Op.Cit.*, pp. 46-47.

primeiro de muitos ideais de uma sociedade idealizada. Na verdade, Morus imaginava uma Inglaterra situada nas novas terras a Oeste onde não haveria propriedade privada.

Por sua vez, Michel de Montaigne(1533-1592) recuperou o mito do homem selvagem para construir um modelo imaginário e irônico que apresentava os males causados pelos artificios da civilização. *Os Canibais* teve por base a *História das Índias*, de Girolamo Benzoni (publicada em 1579) e os relatos da expedição de Villegagnon e seus companheiros – André Thevet e Jean de Léry –, realizada em 1557, na França Antártica. Embora, os canibais aos quais Montaigne se referiu fossem os nativos da América, a imagem que elaborou é completamente derivada da tradição mítica europeia:

é um povo, diria eu a Platão, no qual não há a menor espécie de comércio; nenhum conhecimento das letras; nenhuma ciência dos números; nenhum título de magistrado nem de autoridade política; nenhum uso de servidão, de riqueza ou de pobreza; nem contratos; nem sucessões; nem partilhas; nem ocupações, exceto as ociosas; nem consideração de parentesco exceto o comum; nem vestimentas; nem agricultura; nem metal; nem uso de vinho ou de trigo. Mesmo as palavras que designam a mentira, a traição, a dissimulação, a avareza, a inveja, a maledicência, o perdão são inauditas. A república que ele imaginou, como a consideraria distante dessa perfeição: [C] “*virī a diis recentes*”²⁰⁶!²⁰⁷

Também Shakespeare se debruçaria sobre o tema. Vejamos como esse pensamento está presente na fala de Gonçalo, em *A Tempestade*:

Gonçalo – ... e fosse eu o rei desta Ilha, o que eu faria?

(...)

Em minha nação eu executaria (ao contrário do que é costumeiro) tudo e todos: nenhuma espécie de comércio eu admitiria; nenhum tipo de magistratura; não haveria homens letrados, nenhuma riqueza, nenhuma pobreza, bem o uso de criadagem: nada de mãos, nada de serviços, nada. Contratos, sucessão por hereditariedade, demarcação de terras, fronteiras, lavouras, vinhedos, ... nada! Não se usava nem metal, nem cereais, nem vinho, nem azeite. Ninguém teria uma ocupação. Ócio para todos! ... inclusive as mulheres..., e todos seriam inocentes e puros. Uma nação e nenhuma soberania.

(...)

²⁰⁶ “Veria ‘Homens recém-saídos da mão de Deus.’ (Sêneca, Ep, xc.). Nota 14 à página 309, MONTAIGNE, Michel de. “Os Canibais”. Livro 1, capítulo 31. In: *Ensaios*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 302-325.

²⁰⁷ *Idem.*, p. 309.

Sem necessidade de suor ou esforço, encarrega-se a Natureza de produzir todas as coisas do uso de todos. Traição, crime, espada, lança, punhal, arma de fogo, a necessidade de artefatos de guerra, eu não admitiria, porque a Natureza, por sua própria natureza, ofereceria toda a farta colheita, toda a abundância que alimentasse o meu povo inocente.

(...)

Com tal perfeição eu governaria, meu senhor, a ponto de superar a Idade de Ouro” [Ato II, Cena I].²⁰⁸

Ao mesmo tempo em que idealizava uma Idade do Ouro, Shakespeare adotava uma posição ambígua quanto ao valor desse mundo natural. Por isso, contrapõe Calibã (a encarnação da libido, homem de desejo insaciável de liberdade) a Próspero, que é a própria quintessência do homem civilizado.

Ao final da história, cada um deles consegue o que tanto almejou. Shakespeare não facilitou para nenhum personagem: eles precisaram abrir mão de algo que valorizavam demais ao início da peça, além de ter de assumir certos atributos um do outro. Calibã é restaurado em seu estado primeiro, antes da chegada de Próspero e Miranda: ele se torna novamente o dono da ilha, mas para isso precisou abrir mão de sua inocência selvagem. Próspero, volta a viver entre os homens, agora sem sua vantagem sobre-humana e sem qualquer tipo de ilusão.

2.4. O Outro, a América: quem és?

Como vimos, a definição do Homem Selvagem é etnocêntrica: sua figura se articula na relação entre uma sociedade específica e a visão que esta tem dos outros. Assim, o espaço habitado pelo homem selvagem segue o mesmo conceito: pode ser extramuros da pólis, no deserto, nas montanhas, em ilhas, em florestas ou na selva. Difícil negar que a descrição dos indígenas americanos nos relatos de Colombo remetia a algumas características do Homem Selvagem, tão disseminadas pela literatura europeia e pela tradição iconográfica.

²⁰⁸ SHAKESPERE, William. *A Tempestade*. Porto Alegre: L&PM, 2002, pp. 43-44.

A relação entre os habitantes das ilhas paradisíacas do Atlântico e o homem selvagem das florestas da Europa foi sendo construída já nos escritos da primeira viagem do Almirante. A enunciação do novo, a princípio, se deu por comparação e analogia. Comparar significava familiarizar. A variedade e a novidade da natureza americana que, em um primeiro momento, causaram tanto impacto no genovês e em seus marinheiros, pouco a pouco se tornariam “familiares”. Como escreveu Gerbi, “a natureza antilhana não é já radicalmente distinta da Espanha. Agora é semelhante, agora é quase igual, e mais bonita”.²⁰⁹

Neste ponto, podemos retomar a discussão da modificação – o detalhe de homens barbados entre os indígenas – do conteúdo informativo dos relatos de Colombo operada por Dati e acompanhada pela composição das xilogravuras (figuras 14 e 16). Dati procurava traduzir o Outro tanto para si próprio como para o leitor da carta. Se nas primeiras imagens analisadas (figuras 7 e 10) a inversão se dava a partir do tocado oriental, já nas figuras 3.8 e 3.10 é a analogia com o Outro interno europeu que estabelece as semelhanças e as diferenças. A questão toda girava em torno de como seria possível enunciar a alteridade e fazer com que o destinatário acreditasse no Outro que a narrativa construiu.

Desde o primeiro momento em que Colombo viu os habitantes das Índias, sua reação imediata foi a de compreender que não se tratava de homens monstruosos ou aberrações – referências permanentes daqueles que viviam em um mundo permeado pelas narrativas fantásticas. Tampouco, os nativos eram negros ou mouros, “raças melhor conhecidas pela cristandade medieval.”²¹⁰ O que os olhos haviam visto, a mão registrara. Bem, não foi isso que Dati escreveu e o *Formschneider* imprimiu.

²⁰⁹ GERBI, Antonello. *La naturaleza de las Indias Nuevas*. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 31-32.

²¹⁰ ELLIOT, John H. *El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 44.

Quando a *Epistola* de Colombo foi reelaborada, as transformações operadas por Dati geraram nova forma de leitura dos próprios processos de fabricação do Outro. Dati não podia lançar mão das raças monstruosas²¹¹ ou daquelas tão conhecidas pela cristandade medieval. Assim, restava-lhe obedecer aos códigos retóricos baseados no mito do Homem Selvagem. Este é um filtro analítico que se deve aplicar. O esforço de interpretação/tradução de Dati levou-o a reproduzir uma imagem mental acessível que se refletiu tanto na imagem literária como iconográfica. Os pré-conceitos vieram a reboque.

O programa de transformação não estava mais na analogia entre europeus e comerciantes asiáticos frente aos nativos, mas nos ameríndios/homens selvagens frente aos europeus. Não só o poeta, mas também os ilustradores estavam mergulhados nesse universo mental. Mesmo que o *Formschneider* desenhasse uma cena com novos elementos, que poderiam ter alargado os horizontes mentais do Velho Mundo, não havia nenhuma garantia de que seu trabalho alcançasse o público.

Um dos problemas existentes na disseminação das informações sobre a América era o gosto dos leitores, impregnado que estava das imagens acumuladas ao longo de séculos por elementos oriundos do fantástico e do maravilhoso. Se a inversão é uma operação de tradução que permite passar do mundo que se conta ao mundo em que se conta, essas imagens remetiam a um único mundo. Em Colombo, o mundo que se contava ainda era a Índia.

Impossível, neste ponto, não pensar na obra de Edmundo O’Gorman, *A invenção da América*. No livro, o historiador mexicano examina a história e a crítica da ideia de América, que

²¹¹ No primeiro século da era cristã, Plínio, o Velho (23 d.C-79 d.C.) escreveu *História Natural* na qual, a exemplo do que Heródoto já havia realizado, procurou fazer um compêndio de todos os grupos étnicos dos quais conseguiu levantar informações. Essa obra contribuiu enormemente para uma já rica mitologia sobre homens e mulheres selvagens: as "raças de Plínio" ou "raças monstruosas", como se convencionou chamar, descreviam diferentes tipos de homens e mulheres. Tratava-se de Raças de homens com um olho no meio da testa ou pés voltados para trás, sem boca, sem cabeça com olhos nos ombros ou com cabeças de cão que ladram ao invés de falar, de duplo sexo, amazonas e pigmeus. Na Idade Média, pensava-se que esses seres imaginários viviam na Índia, na Etiópia, no deserto da Líbia ou em Catai.

tem menos a ver com seu descobrimento por parte do Almirante do que com as interpretações desse fato. O projeto pessoal de Colombo era chegar ao extremo oriental do *orbis terrarum*²¹²: não só ele pensou que assim fizera como também acreditava firmemente nisso. A carta é um reflexo de suas convicções: as terras por ele “descobertas” faziam parte de um mesmo e único mundo de sempre. Dessa forma, a concepção de um mundo novo não era possível. A América ainda não existia.²¹³

Até este momento, estivemos falando do programa de tradução da alteridade. Podemos dizer que, na análise de Hartog, há um jogo que nos leva a concluir que tudo é um: o Nós. Nesse sentido, a alteridade é uma invenção para descrever o que existe ou não no “nosso” código. No limite, essa forma de pensamento nos remete à ideia da existência de uma homogeneidade, ou seja, um esvaziamento das variações dentro dos próprios grupos. Mas, como veremos, não há uma padronização, nem para o Nós – aqui, o europeu –, nem para o Outro.

Ao longo da história, a Europa percorreu um longo caminho em busca de sua própria identidade. Para isso, fez uso de uma série de espelhos deformantes definidos a partir do contraste gerado por imagens enganosas do Outro que, desde a Antiguidade, vêm sendo sistematicamente substituídas. Dito de outra forma: a concepção do Outro que melhor se ajustava ao momento.

Para Fontana,

todos os homens se definem a si mesmos olhando-se no espelho dos "outros" para diferenciar-se deles. Mas isto, que parece simples para comunidades que falam uma mesma língua e compartilham as formas de vida e os costumes, não devia ser assim para os europeus, em especial a partir do século 16, quando se rompeu a unidade religiosa e se potencializou o uso literário das diversas línguas vulgares. (...) Este povo plural teve que se ver a partir de então num jogo de espelhos mais complexo para distinguir aquilo que o identificava, dentro de sua diversidade, e o tornava distinto dos demais.²¹⁴

²¹² *Orbis terrarum* era a porção do globo que compreendia a Europa, a Ásia e a África.

²¹³ O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. 4ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 118.

²¹⁴ FONTANA, Josep. *A Europa diante do espelho*. Bauru: EDUSC, 2005, p.106.

Assim, a construção do Nós/europeu de um povo plural não podia ser realizada sem seu contraponto: o Outro. Se a América ainda não existia, a alteridade só podia se dar a partir de um Outro conhecido – ou que se pressupunha conhecer. Observemos novamente os detalhes das gravuras impressas nas cartas de Colombo. Os desvios apontados são fundamentais para vislumbrarmos que a percepção do Outro tampouco era homogênea, já que esse grupo era formado por tantos e tão diversos elementos: ora externos, como no caso dos negociantes asiáticos; ora internos, como no caso do Homem Selvagem.

De fato, o impacto dessas gravuras é inegável. Ainda que atreladas a referências anteriores, elas estabeleceram um primeiro programa visual para as representações da América. Não é à toa que, xilogravura da *La Lettera dellisole che ha trovato nuovamente il Re di Spagna* seria, posteriormente, utilizada como referência para o frontispício de uma edição da *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi* de Américo Vespúcio (que veremos mais à frente).

Em maio de 1499²¹⁵, Américo Vespúcio (1451-1512) juntara-se a uma expedição transatlântica. Sob o comando de Alonso de Ojedo (1466-ca.1516), aportou no continente sul-americano, mais precisamente nas costas da Venezuela. Dois anos depois, reuniu-se a uma expedição enviada pelo rei de Portugal D. Manuel I (1469-1521), o Venturoso. Dessa vez sob o comando de Gonçalo Coelho, partiu em viagem cujo objetivo era investigar e tomar posse das terras que Pedro Alvarez Cabral havia descoberto.

Vespúcio teria escrito três cartas a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503)²¹⁶, seu antigo empregador: a primeira teria sido ditada em Sevilha[*Carta de Sevilha*], a 18 de julho

²¹⁵ Nos últimos oito anos, esse navegador florentino vinha trabalhando em Sevilha como responsável por uma casa bancária afiliada aos Médici de Florença.

²¹⁶ Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, membro do poderoso clã da cidade de Florença era banqueiro, financista e possuía diversos negócios, entre eles a importação de produtos do Oriente e construção de navios. A casa bancária

de 1500; a segunda em Cabo Verde [*Carta de Cabo Verde*], a 4 de julho de 1501; a terceira em Lisboa [*Carta de Lisboa*], no ano seguinte. A *Carta de Sevilha*²¹⁷ relatava as viagens feitas por conta do rei de Espanha; a *Carta de Cabo Verde*²¹⁸ e *Carta de Lisboa*²¹⁹, as viagens realizadas a mando de D. Manuel.

Outras duas correspondências são atribuídas a Vespúcio: *Mundus Novus e Quatro Navegações*. A *Carta de Sevilha*, a *Carta de Cabo Verde* e a *Carta de Lisboa* são autênticas. Lidas por seus destinatários, só foram publicadas respectivamente em 1745, 1827 e 1789.²²⁰ Já *Mundus Novus* e *Quatro Navegações* são apócrifas, não se sabe que as escreveu.²²¹ Ambas foram publicadas no século XVI e tiveram grande difusão.

De volta a Lisboa, em setembro de 1502, Vespúcio redigiu uma carta em italiano a Lorenzo que, naquele momento, exercia a função de embaixador florentino em Paris. Não se sabe se o próprio Vespúcio teria feito outro manuscrito a partir da *Carta de Lisboa* ou se foi compilado por um terceiro²²². O original desse manuscrito – que posteriormente ficou conhecida

que ele gerenciava tinha filiais em várias cidades europeias. Importante não confundir-lo com seu tio: Lorenzo, o Magnífico (1449-1492).

²¹⁷ Existem duas cópias manuscritas anteriores a 1513 dessa carta, cujo original se perdeu; ambas se encontram na Biblioteca Riccardiana de Florença. A primeira está no *Códice Riccardiano 2112 bis* e a segunda no *Códice Riccardiano 1910*, mais conhecido como *Códice Vaglianti*. Este último foi transcrito por Pietro Vagliente, membro de uma família de consagrados ourives e um copista de cartas de viagens e explorações enviadas de Portugal. VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo*. As cartas que batizaram a América. Tradução das cartas: Janaína Amado, Luiz Carlos Figueiredo e João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003, pp.124-125.

²¹⁸ Da mesma forma como a *Carta de Sevilha*, o original não existe mais. Porém, uma cópia manuscrita em italiano da *Carta de Cabo Verde*, anterior a 1514, está arquivada na Biblioteca Riccardiana, no mesmo *Códice Vagliente* em que se encontram a *Carta de Sevilha* e a *Carta de Lisboa*.

²¹⁹ Além do manuscrito mencionado acima, existe outra cópia da *Carta de Lisboa*, no *Códice Strozzi*, na Biblioteca Nacional de Florença. Publicada em 1865 por Francisco Bartolozzi, foi chamada de *Carta Bartolozzi*. VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 151.

²²⁰ GERBI, *Op.Cit.*, p. 51; VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, pp. 125, 151 e 178.

²²¹ A questão da veracidade dessas cartas ultrapassa os objetivos deste trabalho. Como anunciamos na introdução, a proposta desta pesquisa é a de discutir dois pontos: 1) como as informações etnográficas coletadas pelos viajantes foram incorporadas por ilustradores e leitores; 2) perceber como se deu uma operação de mediação entre os textos do navegador florentino (ou a ele atribuídos) e as imagens que os acompanharam.

²²² No final da carta, Vespúcio assim escreve: “o intérprete Giocondo verteu esta carta do italiano para o latim para que todos os latinos entendam quantas muitas coisas admiráveis são encontradas a cada dia”. VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 53

como *Mundus Novus* – se perdeu²²³; mas se acredita que tenha servido de base para uma publicação em latim, que surgiu na capital do reino francês no final de 1503 ou início de 1504. Logo em seguida, as edições se multiplicaram incrivelmente.

A primeira impressão a trazer uma data estampada foi elaborada em 1504 em Augsburg. Provavelmente, foi a partir desta que Jehan Lambert elaborou outra, em francês, que seduziria toda a Europa.²²⁴ A carta não tinha um título específico; o texto iniciava com uma saudação ao suposto destinatário: *Albericus Vespuccius laureutio petri francisci de medicis Salutem plurimam dicit* [“máximas saudações de Américo Vespúcio a Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici]. Ainda em 1504, surgiu em Veneza outra edição, agora com título: *Mundus Novus*. A carta relatava a viagem do florentino às novas regiões, que achava “lícito chamar de Novo Mundo”.

Mundus Novus apresentava um mundo de novidades sem fim: o fabuloso andava de mãos dadas com o feroz; riquezas sedutoras vinham acompanhadas por monstros; paisagens exóticas alternavam-se com o edênico. Sua audiência fantástica resultou em mais de trinta edições em latim e cinco línguas modernas antes de 1515.²²⁵ Vendida em praças e feiras, foi um dos primeiros *best sellers*²²⁶ da era da imprensa. A descrição que Vespúcio realizou sobre os nativos do continente americano tomou a forma de uma fantástica etnografia.²²⁷

²²³ Hugh Honour afirma que a comparação entre as edições de *Mundus Novus* e um manuscrito do início do século XVI (que aparenta ser uma cópia do original, pertencente à Biblioteca Nazionale de Florença), deixa perceber as “consideráveis liberdades” que o compilador teve em relação ao texto de Vespúcio. HONOUR (1975), *Op. Cit.*, p. 25.

²²⁴ VESPÚCIO (2003), *Op. Cit.*, p. 30.

²²⁵ HONOUR (1975), *Op. Cit.*, p. 25.

²²⁶ Em detalhado artigo sobre o impacto das Descobertas, Rudolf Hirsch afirma que as edições dos relatos de Colombo (22 diferentes edições entre 1493 e 1522), Hernán Cortés (18 entre 1522 e 1532) e Vespúcio tiveram uma grande circulação, o que permite perceber a resposta de vastos segmentos da população em vários países. Os leitores eram atraídos pelo exótico, o sensacional ou o dramático e os impressores estavam bem cientes disso. Como a frequência e a duração da publicação é o melhor indicador para o interesse e o gosto do público, não é à toa que as cartas atribuídas a Vespúcio contaram com 23 edições em latim e 37 em línguas vernáculas até o ano de 1529. HIRSCH, *Op. Cit.*, pp. 537-552.

²²⁷ GRAFTON, Anthony. *New World, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 2000, p. 83.

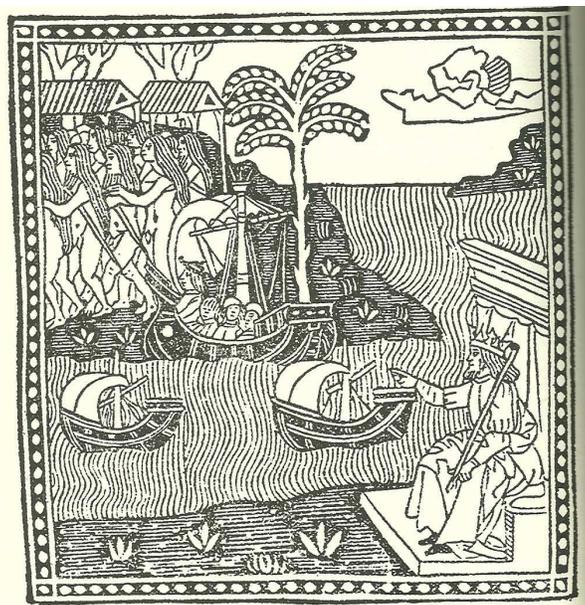
Colombo havia escrito seus textos para tornar o novo familiar, para localizar. Vespúcio – como Heródoto – fez o contrário: enfatizou tanto seu encontro com os “bárbaros” que os costumes dos nativos, variado e diverso, não deixava espaço para o familiar ser aplicado.

O sucesso editorial de *Mundus Novus* atçou muitos livreiros e impressores. Da mesma forma que a primeira carta, nova versão surgiu no mercado sem que se possa efetivamente atribuir o texto a Américo Vespúcio. Escrita em italiano, recebeu o título de *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi* [Carta de Américo Vespúcio sobre as ilhas recentemente encontradas em quatro viagens suas].

Mais tarde conhecida como *Lettera a Soderini*, teria sido, teoricamente, escrita para Piero Soderini, o Gonfaloniere de Florença entre 1502 e 1512. Tipografada pelo impressor Gian Stefano di Carlo di Pavia a pedido do livreiro Piero Paccini de Pescia, a carta se transformou em folheto de 32 páginas, in 4º e publicada originalmente em Florença, entre final de 1505 e em meados de 1506. Ao contrário de *Mundus Novus*, essa edição não foi um sucesso comercial.

Stefano di Pavia tentou lançá-la novamente no mercado. Dessa vez, anexou-a a um opúsculo com orações de São Basílio²²⁸ e inseriu uma imagem: a cópia invertida (figura 31) do frontispício da *La lettera dellisole che ha trovato nuovamente il Re di Spagna* (figura 16), de Cristóvão Colombo, traduzida por Giuliano Dati treze anos antes.

²²⁸ No século XIX, restavam cinco exemplares dessa carta: um fazia parte da biblioteca do marquês Gino Caponni, outro teria sido adquirido pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen em 1863. Ambas se perderam. Os últimos três exemplares pertencem ao Museu Britânico, à Universidade de Princeton e à Biblioteca Platina em Florença. VESPÚCIO (2003), *Op. Cit.*, p 57.



(figura 31)

Américo VESPÚCIO. *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*. Florença: Gian Stefano di Carlo di Pavia, ca. 1505-6.

Rei, indígenas em fuga, caravelas, casas, árvore e nuvens estão todos repetidos. A diferença está na posição invertida da cena: agora, o rei e seu trono encontram-se à direita.

Além da gravura, o impressor também se aproveitou do título da carta do Almirante do Mar Oceano, alterando-o ligeiramente para se adaptar ao texto. *Bricolage* do título e *bricolage* da xilogravura. Neste caso, os leitores substituiriam automaticamente Rei Fernando, de Espanha, por Dom Manuel, de Portugal; Colombo por Vespúcio. Jogo de substituições bastante praticado pelos leitores.

Aparentemente, essa edição também não se tornou um estrondoso sucesso. Uma cópia em francês da *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi* teria chegado ao mosteiro de Saint-Dié, no ducado de Lorena. Lá, foi traduzida para o latim, rebatizada de *Quatuor Americi Vesputti Navigationes* e publicada, em abril de 1507, juntamente

com *Cosmographie Introductio*, um livro do professor de cosmografia da Universidade de Saint-Dié chamado Martin Waldseemüller, que propôs dar ao Novo Mundo o nome de América.

Segundo Antonello Gerbi, *Mundus Novus e Lettera a Soderini* teriam sido escritas sobre a base das poucas cartas originais, “para explorar editorialmente a sede momentânea de notícias relativas ao Novo Mundo e a ânsia eterna de narrações maravilhosas e fantásticas”.²²⁹ Para o historiador italiano, o autor das cartas talvez “quisesse também exaltar Florença e as *quatro* viagens de Américo, frente à Genova e as *quatro* viagens de Colombo”.²³⁰ *Mundus Novus e Lettera a Soderini* foram lidos avidamente e correram por toda Europa.

Não se pode atribuir o sucesso somente ao texto. As ilustrações que acompanharam as impressões ajudaram a introjetar os relatos das novas descobertas e suas narrativas fantásticas no imaginário europeu. Além disso, foram responsáveis pela construção e perpetuação de uma imagem visual da América na mente daqueles que as viram ou delas ouviram falar. Vamos a elas.

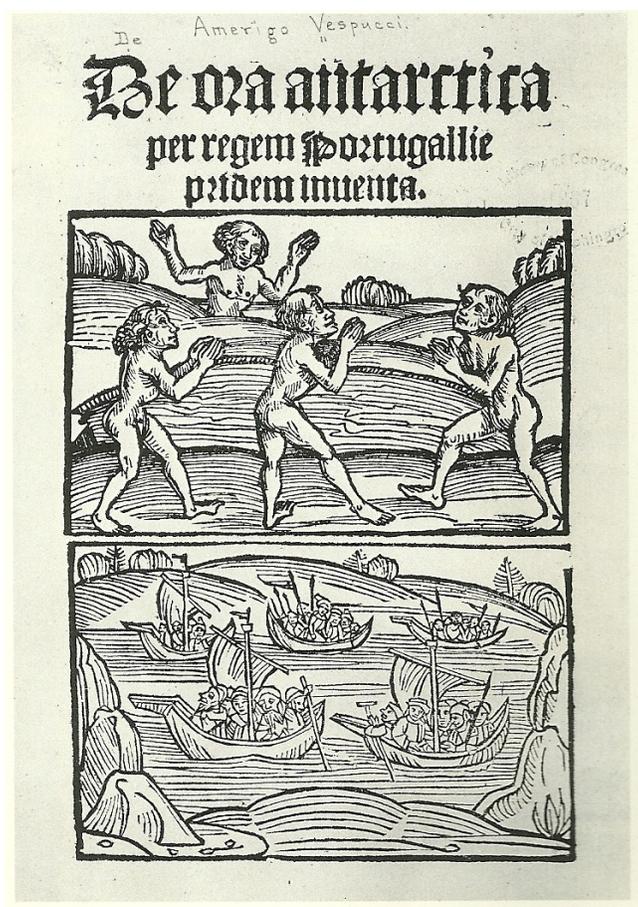
Em 1505, Matthias Hupfuff imprimiu a sexta edição de *Mundus Novus* na cidade de Estrasburgo (figura 32). O texto foi tomado de uma publicação elaborada por Euchario Silber em Roma, em 1504, que contava com um poema de Matthias Ringman.²³¹ A edição romana trazia, ao final, a confirmação de autenticidade da carta assinada por um notário apostólico que esteve presente na audiência pública realizada no Vaticano, quando o embaixador português informou o Papa Júlio II sobre as descobertas das novas terras.²³²

²²⁹ GERBI, *Op.Cit.*, p. 61.

²³⁰ *Idem, ibidem*. Grifo do autor.

²³¹ Matthias Ringmann, poeta humanista, teria ido a Saint-Dié logo depois de 1505. Segundo Honour, pode ter sido ele quem levou um exemplar da carta de Vespúcio para Martin Waldseemüller. HONOUR (1975), *Op.Cit.*, p. 26; ver também VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, pp. 57-58.

²³² HONOUR (1975), *Op.Cit.*, pp. 25-26.



(figura 32)

Américo VESPÚCIO. *Be ora antactica per regem Portugallie pridem inventa*. Estrasburg: Matthias Hupfuff, 1505
Xilogravura, 18,5 x 13,5 cm
Library of Congress, Washington, D.C.
Rare Book Division

Euchario Silber havia sido o editor de *Storia della inventione delle nuove insule....* de Cristóvão Colombo, publicada em junho de 1493 (figura 14). O que nos permite supor que as duas publicações levadas a cabo por Silber vinham ao encontro das ansiedades das monarquias envolvidas nos projetos das grandes navegações. As cartas e suas respectivas ilustrações teriam como objetivo confirmar a descoberta e a posse das novas terras.

Hupfuff, como todos os editores do período, gozava da liberdade de interferir nos títulos dos textos e de inserir nas publicações as ilustrações que bem lhe agradasse – vale lembrar que a questão dos direitos autorais só foi regulamentada séculos depois. Assim, mudou o título de *Mundus Novus* para *Be [De] Ora Antarctica per regem Portugallie pridem inventa* [“sobre a costa Antarctica descoberta tempos atrás para o rei de Portugal] e imprimiu no frontispício uma imagem composta por duas xilogravuras, de autoria anônima. Na parte inferior estão cinco embarcações; na superior, quatro nativos como delineado na carta:

(...) todos, de ambos os sexos, andam nus, sem cobrir nenhuma parte do corpo; como saem do ventre materno, assim vão até a morte. Com efeito, têm os corpos grandes, quadrados, bem dispostos e proporcionais, com cor tendendo para o vermelho, o que lhes acontece, julgo, porque, andando nus, são bronzeados pelo sol. Têm o cabelo amplo e negro; são ágeis no andar e nos jogos, de rosto afável e bonito (...).²³³

Os nativos eram sempre belos. Não havia, na descrição de seus corpos, indícios que remetesse ao estereótipo físico do homem selvagem. Em *Quatro Navegações*, lia-se: “no corpo não há outro pêlo senão os cabelos, que os têm compridos e negros, sobretudo as mulheres, a quem faz belas a cabeleira assim longa e negra.” Mais à frente, ressaltaria que “não deixam crescer nenhuma pilosidade nos supercílios, nas pálpebras e em todo o corpo, com exceção da cabeça, porque ter pêlos consideram coisa de animais”.²³⁴

O mesmo acontecia com as indígenas, cuja descrição é digna de nota. Em *Mundus Novus*, elas tinham “corpos formosos e limpos, não são tão torpes”; a beleza física se mantinha naquelas que já haviam parido, pois em “nada se distinguiam das virgens na forma e contratura do ventre, pareciam iguais nas partes restantes dos corpos”.²³⁵ Por sua vez, *Quatro navegações* reiterava a carta anterior: “tem o corpo belo, elegante e bem proporcionado, e não se lhes pode ver nenhum

²³³ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 40.

²³⁴ *Idem*, p. 70.

²³⁵ *Idem*, p. 44.

defeito”, “após o parto sempre se mostram inteiras e firmes, como se nunca tivessem parido”.²³⁶ Os textos de Vespúcio procuravam se configurar como uma prova sensível daquilo que seus próprios olhos observaram.

No frontispício de *Be [De] Ora Antarctica...*, percebe-se que o *Formschneider* procurou representar os nativos seguindo parte da descrição de Vespúcio. Os homens que ali se vê têm cabeleiras fartas (porém curtas) e andam nus.²³⁷ Fosse somente por essa gravura, os leitores europeus não teriam mais como associar fisicamente os habitantes do novo continente ao velho estereótipo físico do Homem Selvagem. Isto porque seus habituais atributos não foram incorporados. A intenção do gravador talvez tivesse sido outra; basta observar a disposição dos personagens na cena. Para Hugh Honour, os indígenas parecem estar praticando algum tipo de brincadeira infantil.²³⁸

Já Peter Mason traz à tona uma explicação diferente. Segundo ele, essa imagem teria sido reciclada de outra obra impressa por Hupfuff, em 1499, sobre as viagens de São Brandão. *Die wunderbare Meerfahrt des heiligen Brandan* contava com a ilustração de uma ilha onde o santo irlandês havia visto formas humanas andando sobre o mar enquanto eram atormentadas, alternadamente, por ondas de frio e calor²³⁹. Tratava-se de uma visão do purgatório.²⁴⁰ Hupfuff utilizara uma xilogravura idêntica para ilustrar as versões latina e alemã de *Be [De] Ora Antarctica ...*. Como vimos, a transposição de imagens de um contexto a outro era uma prática comum entre impressores e gravadores.

²³⁶ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 75.

²³⁷ Curioso o fato de não haver nenhuma mulher. Essa ausência mereceria uma atenção maior do que uma simples menção...

²³⁸ HONOUR, Hugh. *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. USA: Pantheon Books; Canada: Random House of Canada Limited, 1975b, p. 11.

²³⁹ O santo irlandês percebera que se tratava das almas de pessoas que tinham guardado para si alimentos destinados aos pobres.

²⁴⁰ MASON, *Op.Cit.*, p. 51.

Embora estranha aos olhos de hoje, para os leitores do início da Era Moderna essa operação podia levar a outros significados. Propositamente ou não, Hupfuff introduzira um elemento novo à descrição do Novo Mundo:

independente de qualquer intenção que o impressor possa ter tido na reciclagem de uma xilogravura em um contexto diferente, era significativa que se esperava que os leitores de seu texto não tivessem qualquer dificuldade em supor que os habitantes do recém-descoberto continente da América se assemelhassem aos pecadores, que agora estavam localizados em um lugar parecido com a visão europeia de como era o purgatório.²⁴¹

Curiosa afirmação. A princípio estranha, mas não de todo impossível. Aos olhos dos europeus, a América era o resultado de uma imagem de riqueza e de exuberância, associadas à inocência ou à maldade.²⁴² Nesse sentido, seria plausível inserir aí, também, a ideia de um Purgatório. Mais ainda, a de um Paraíso. Inúmeros relatos de viagens se desenvolveram a partir do *Pathosformeln* da busca do Paraíso.

Modelos edênicos provindos às pencas por diversos esquemas²⁴³ literários serviram para exaltar a Idade de Ouro. Tais escritos apontavam para uma região de harmonia terrestre passível de ser encontrada em algum espaço longínquo - ao qual um “fascínio irresistível atribui o valor nostálgico de um bem perdido que deve ser recuperado”.²⁴⁴ Presente na imaginação de navegadores, exploradores e povoadores do hemisfério ocidental, e também naqueles que nunca

²⁴¹ No original: “whatever the intentions of the printer may have been in recycling a woodcut in a different context, it is significant that readers of his text were expected to have no difficulty in supposing that the inhabitants of the newly discovered continent of America bore a resemblance to the sinners who were now located in a place which closely resembles the European view of what purgatory was like”. MASON, *Op.Cit.*, p. 51.

²⁴² Como afirma Laura de Mello e Souza, tratava-se da “tensão entre o racional e o maravilhoso, entre o pensamento laico e o religioso, entre o poder de Deus e do Diabo, embate, enfim, entre o Bem e o Mal marcaram desta forma concepções diversas acerca do Novo Mundo”. In: *Inferno Atlântico. Demonologia e Colonização séculos XVI-XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 22.

²⁴³ Assim como os textos, inúmeras pinturas, esculturas, relevos, tapeçarias etc, se encarregaram de criar imagens visuais do Éden e da Queda. Com o advento da xilogravura, cenas do Paraíso, Purgatório e Inferno passaram a circular livremente, instigando ainda mais o imaginário e facilitando a transposição de um contexto a outro.

²⁴⁴ LANCIANI, Giulia. O maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais. *Revista Brasileira de História*, vol. 11, nº 21, setembro 1990 - fevereiro 1991, p. 22.

deixaram a terra firme, a ideia de um paraíso terrestre ganhava corpo no hemisfério ainda não explorado.²⁴⁵

Para Sérgio Buarque de Holanda, nessa fase mítica da história da conquista havia a forte tendência em dar ao mundo recém-descoberto um colorido irreal e fantástico.²⁴⁶ Uma “psicose do maravilhoso” se impusera: “do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal²⁴⁷, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia, com pequenas diferenças, a todos os espíritos”.²⁴⁸

Daí os escritos de Colombo e Vespúcio, assim como de tantos outros, se esmerarem em descrever as maravilhas e as maldades das terras recém-encontradas. Este era um dos motivos pelos quais as cartas de Vespúcio eram particularmente populares na Europa do Norte, principalmente nos Países Baixos e na Alemanha de então.

A próxima edição ilustrada de *Mundus Novus* saiu das prensas de Hermann Barkhusen, em 1505 na cidade de Rostock. Barkhusen inseriu um frontispício (figura 33) em que se vê um casal nu de longas cabeleiras e sem pelos no corpo, como descrito por Vespúcio. É um indício de que o gravador pode ter lido o original e recebido do impressor a permissão para gravar uma nova matriz de madeira.

²⁴⁵ “Presos como se achavam aqueles homens, em sua generalidade, a concepções nitidamente medievais, pode supor-se que, em face das terras recém-descobertas, cuidassem reconhecer, como os próprios olhos, o que em sua memória se estampara das paisagens de sonhos descritas em tantos livros e que, pela constante reiteração dos mesmos pormenores, já deveriam pertencer a uma fantasia coletiva (...).” HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007, p. 176.

²⁴⁶ *Idem*, p. 299.

²⁴⁷ É preciso distinguir entre o Paraíso Terreal e o Celestial. O Paraíso Celestial surgiu na tradição hebraica como lugar de redenção e está situado no Empíreo, para além dos céus. O Paraíso Terreal, ou Éden, é o lugar onde Adão e Eva foram criados e onde se cometeu o Pecado original.

²⁴⁸ HOLANDA, *Op.Cit.*, p. 184.



(figura 33)

Américo VESPÚCIO. *Mundus Novus* Rostock: Hermann Barkhusen, 1505.
Xilogravura
British Museum, Londres

Antes de prosseguir, é preciso abrir um parêntesis: até a edição de Hupfuff, as ilustrações das cartas de Colombo e Vespúcio mostravam os europeus e suas embarcações, reis, homens e mulheres nativos. Não conferiam nenhuma característica particular às terras descobertas; não as situavam fisicamente em parte alguma do globo terrestre.

Barkhusen eliminou a presença dos conquistadores e suas naus; afastou totalmente a figura de um monarca incentivador das navegações (mais importante do que isso: desvinculou a ideia de poder e posse das terras descobertas); situou no centro da imagem apenas os habitantes

desconhecidos. Hupfuff trouxera à tona parte do *Pathosformeln* mais significativo de uma Europa cristã. Barkhusen seguiu por esse caminho, ampliou-o, atrelou-o ao mito do Homem Selvagem e abriu espaço para outras apropriações e distintos níveis de leituras.

Em sentido inverso daquele apontado por muitos especialistas, acreditamos que todas essas operações não podem ser vistas como meros projetos de transformações tipográficas operadas por questões editoriais, pois autores, impressores, gravadores e leitores estavam todos, sem exceção, inscritos em práticas e códigos compartilhados. A nosso ver, as xilogravuras das cartas de Vespúcio ofereciam aos numerosos leitores (incluímos aí não só os que as liam e viam, mas aqueles que as elaboravam, pois se configuravam também como tal²⁴⁹) a possibilidade de combinar vários temas de uma forma desconcertante. Todos eles convergindo para uma fabricação do Outro.

Retomemos a discussão anterior sobre a ilustração de *Mundus Novus* impressa por Hermann Barkhusen. A imagem nos mostra um casal totalmente nu. À esquerda, o homem de cabelos compridos e barba - encaracolada ao estilo de Dürer!²⁵⁰ - segura com a mão direita um arco e com a outra duas flechas. Ao seu lado direito, está uma mulher, cujos longos cabelos descem até o meio das coxas. Os corpos são bem delineados e sensuais: linhas paralelas modelam as figuras, em uma clara técnica do Renascimento que procurava focar a atenção no corpo humano.²⁵¹

Eles trocam olhares. A forma como o homem segura suas armas e o detalhe da mão da nativa que quase toca o seio direito dá a impressão de que ele está mostrando sua virilidade,

²⁴⁹ Temos em mente que o artista exercia, ao mesmo tempo, dois papéis: o de agente, que produz sua obra para criar uma experiência na mente do espectador, e o de espectador, pois ele é o primeiro a observar o resultado dessa operação.

²⁵⁰ HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, p. 11.

²⁵¹ DE SIMONE, Daniel (ed.). *A heavenly craft: the woodcut in early printed books. Illustrated books purchased by Lessing J. Rosenwald at the sale of the library of C.W. Dyson Perrins*. Nova York/ Washington, DC: George Braziller: Library of Congress, 2004, p. 126.

enquanto ela, sua feminilidade.²⁵² Na paisagem que os rodeia, há uma árvore no centro, ao fundo, outra menor à esquerda e algumas pedras pequenas pelo chão.

A xilogravura, assim como o texto da carta, oscilava entre o ideal do edênico e uma humanidade selvagem. Vespúcio descrevera a “fertilidade da terra, a salubridade do ar”²⁵³, as maravilhas da natureza e dos “corpos formosos e limpos” dos ameríndios. Sem dúvida alguma, tal concepção originava-se em uma imagem do Paraíso Terreal fixada na memória.

Em *A Arte da Memória*, Frances A. Yates²⁵⁴ analisou a tradição da mnemotécnica e sua transformação ao longo dos séculos, desde a antiga Grécia até o século XVII. A historiadora britânica pesquisou a história dessa técnica e sua importância para o pensamento dos intelectuais da Antiguidade, Idade Média e Renascimento, procurando demonstrar que a mnemotécnica era muito mais do que um conjunto de regras empregadas para lembrar. Tratava-se de um complexo sistema de armazenamento de informações e associações de fatos e de ideias, de investigação e descobrimentos.

Preocupada em explicar o prolongado uso de imagens com fins doutrinadores (políticos ou religiosos), Yates estabeleceu uma relação de reciprocidade entre as palavras e as imagens para uma melhor fixação na memória. Daí a criação de “signos da memória” que nos guiam nas trilhas da lembrança, as chamadas *imagines agentes* [sic]²⁵⁵. Para ela,

podemos imaginar leigos exercitando, por meio da memória artificial, a memorização desses dois tratados de ética, escritos em italiano [*Rosaio* e os *Ammaestramenti degli antichi*]. Possivelmente as pessoas faziam grandes esforços em sua imaginação e memória para a formação de um sistema de imagens. A memória artificial começa a aparecer como uma disciplina de devoção laica (...). Quantas coleções repletas de similitudes incomuns e impressionantes – correspondentes a virtudes e vícios novos e não habituais, e

²⁵² Um dos cânones de beleza vigente na Idade Média e no Renascimento, o abaulamento do ventre era um atributo de feminilidade. HAGEN, Rose-Marie & Rainer. *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*. Tomo I. Singapura: Taschen, 2005, p. 311.

²⁵³ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 40.

²⁵⁴ Frances Yates foi membro do Instituto Warburg.

²⁵⁵ YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 103.

também àqueles já conhecidos – devem ter permanecido invisíveis para sempre na memória de pessoas devotas e, talvez, artisticamente dotadas! A arte da memória era um criador de sistemas de imagens que, certamente, devem ter brotado e desaguado em obras criativas de arte e literatura.²⁵⁶

O início da Era Moderna ainda se configurava como uma época herdeira do uso desse sistema de imagens. Segundo Lina Bolzoni, houve um “equilíbrio paradoxal entre a arte da memória e a imprensa, quer dizer uma das formas em que se realizou uma colaboração entre uma experiência antiga e a tecnologia moderna que iria, pouco a pouco, esvaziá-la de seu sentido”.²⁵⁷ Daí o fato das vorazes prensas europeias imprimirem milhares de gravuras cuja temática girava em torno da Queda, do Purgatório e, principalmente, do Paraíso.

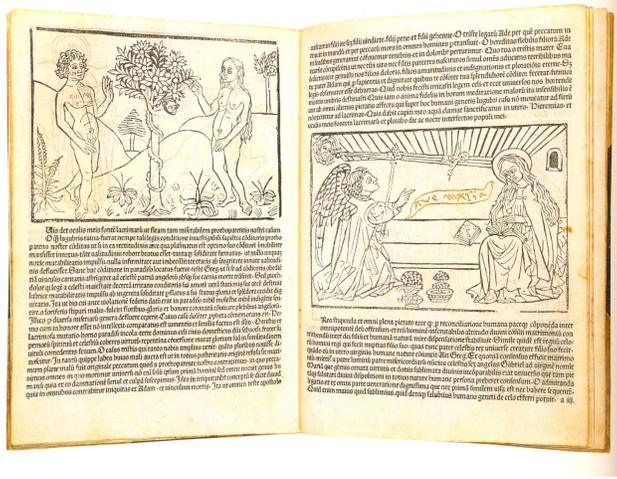
Vejamos algumas delas, particularmente as inseridas nas edições de Stephan Planck para Juan de Torquemada, Hartmann Schedel²⁵⁸, [atribuído a] Methodius e Dürer (figuras 34 a 37). Quase todas têm as mesmas características, com ligeiras particularidades: Adão e Eva estão frente a frente; entre ambos a Árvore do Conhecimento. Eva tem, invariavelmente, uma maçã nas mãos; mas a regra muda para Adão: ele pode estar de mãos vazias, segurando uma maçã ou um galho de árvore. As linhas que definem o abdômen e as ancas de Eva imprimem um estilo sensual à cena, assim como a definição do torso de Adão (figura 34).²⁵⁹

²⁵⁶ YATES, *Op. Cit.*, p. 121.

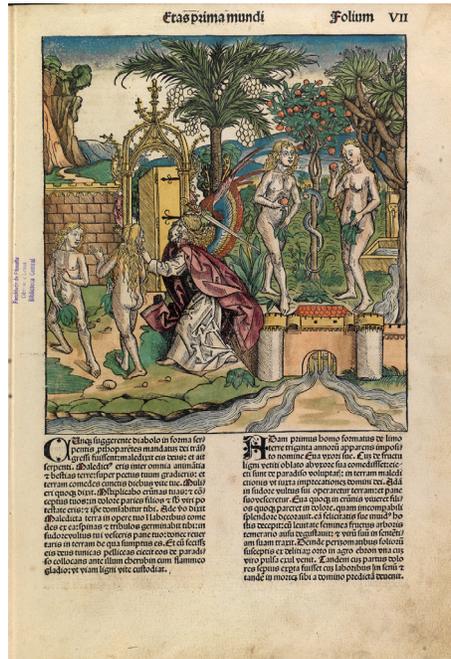
²⁵⁷ BOLZONI, Lina. “Comment traduire les mots en images: mémoire et invention.”. In: *La Chambre de la Mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l’âge de l’imprimerie*. Genebra : Librairie Droz S.A., 2005, p. 337.

²⁵⁸ Em 1493, Hartmann Schedel publicou *Liber Chronicarum*, um tipo de obra muito difundido em final da Idade Média e Renascimento, que tratava em prosa e verso os acontecimentos mundiais. Os assuntos abordados relatavam a criação do mundo, os acontecimentos históricos da Bíblia; fenômenos da natureza como terremotos, cometas; animais; anomalias (as raças de Plínio, por exemplo). *Liber Chronicarum* possui 1809 ilustrações, das quais 1.150 são gravuras. Os artesãos que elaboraram as matrizes de madeira foram Michael Wohlgemuth e Wilhelm Pleydenwurf (seu enteado), ambos os mestres de Dürer. A obra de Schedel foi um estrondoso sucesso desde sua primeira publicação. Não só pelos temas abordados, mas também pelo fato de ter sido impressa por um dos tipógrafos mais famosos do século XV, Anton Koberger. Ver: DE SIMONE, *Op. Cit.*; LANDAU, David e PARSHALL, Peter. *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven: Yale University, 1994. A Universidade de São Paulo possui uma cópia, disponível em <http://www.obrasraras.usp.br/obras/000192/>. Acesso em 15 de setembro de 2010.

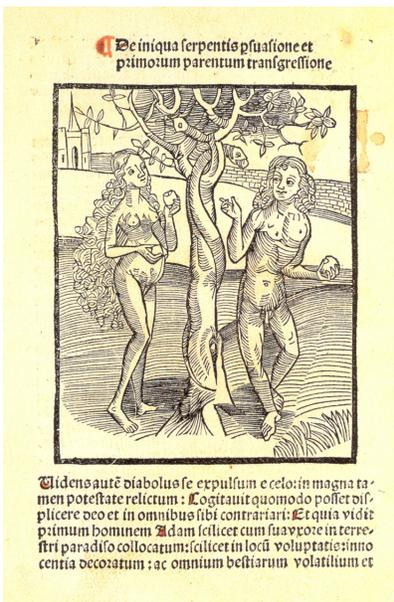
²⁵⁹ DE SIMONE, *Op. Cit.*, p. 126.



(figura 34)
 Juan de TORQUEMADA, *Meditationes*. Roma, Stephan Plannck, 13 de março de 1484.
 Xilogravura
 Library of Congress, Washington D.C.



(figura 35)
 Hartmann SCHEDEL. *Liber Chronicarum*. Nuremberg: Anton Koberger, 1493.
 Xilogravura colorida à mão
 Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo
 Coleção Lamego



(figura 36)

[METHODIUS?]. *Revelationes divinae a sanctis angelis factae*. Basel: Michael Furter, 1498.

Xilogravura

Library of Congress, Washington D.C.



(figura 37)

Albrecht DÜRER.

Adam and Eve, 1504

Gravura, 25,1 X 20 cm

The Metropolitan Museum of Art, Nova York

Fletcher Fund, 1919 (19.73.1)

Como dissemos, tanto o texto da *Mundus Novus* quanto a xilogravura impressa em Rostock oscilavam entre o ideal do edênico e uma humanidade selvagem. Do primeiro *Pathosformeln*, podemos ver alguns dos princípios acima descritos: o casal está de frente um para o outro, entre eles há uma árvore; a paisagem é indistinta. Do segundo, o detalhe da barba e a postura do homem, segurando as armas, diz tudo.



(figura 38)

Américo VESPÚCIO. *Van den nyge Insulenn und landen so erfundt hoztliken befunden sindt dosch den Koningk van Portugal*. Magdeburg: Jacob Winter, 1506.

Xilogravura

Braunschweig Stadtbibliothek C 57 4°

Barkhusen não foi o único a lançar mão dessas "imagens agentes". É o caso da versão alemã de Jacob Winter, impressa na cidade de Magdeburg, em 1506. O frontispício (figura 38) combinava dois segmentos de matrizes anteriormente utilizadas por Martin Brandis em *Van der clage on ansprake de Belyal*.²⁶⁰ O desenho do casal que pretende representar os indígenas era

²⁶⁰ COLIN, Susi. "The Wild Man and the Indian in Early 16th Century Book Illustration". In: FEEST, Christian(ed.). *Indians & Europe*. An interdisciplinary collection of essays. Alano Verlag, 1989, p. 25.

totalmente tributário à imagem de Adão e Eva sendo expulsos do Paraíso. Winter utilizara essa imagem emblemática para também convencer seus leitores que as terras recém-descobertas poderiam ser o tão sonhado Paraíso Terrestre. Quanto à imagem do rei português, que recebe em suas mãos uma carta, foi reaproveitada de uma xilogravura do rei Salomão.

Se prestarmos bem a atenção na imagem de Barkhusen, percebemos que ela aponta para aspectos que não se enquadram totalmente nas descrições do mundo edênico, e sim para uma (re)inserção no mito do selvagem. Como? O primeiro indício está na representação dos corpos. Ao mesmo tempo em que descrevera corpos “formosos e limpos”, o relato de Vespúcio deixava transparecer os preconceitos que procura evitar. De que outra forma é possível compreender seu espanto: “extraordinária visão para nós é que, entre elas, nenhuma parecia que tivesse as mamas caídas”²⁶¹, clara alusão a um dos atributos da mulher selvagem.

Como observou Susi Colin²⁶², alguns artistas do Renascimento representaram homens e mulheres selvagens sem pelos no corpo ou, no caso das mulheres, sem seios caídos. É o que caso da gravura do mestre Israel van Meckenem²⁶³, elaborada entre 1500 e 1503. Nela oito homens selvagens lutam entre si, em meio a ornamentos florais. As armas utilizadas dividem-se entre arcos e flechas ou pedaços de madeira. Seus corpos estão nus, sem qualquer tipo de proteção para enfrentar a luta. E, acima de tudo, vale notar que não têm pelos nos corpos, sequer são cabeludos.

O jogo do caráter duplo edênico/selvagem continuava a ser operado com a representação da sensualidade explícita entre o casal. Nas cenas de Adão e Eva, a maçã era o símbolo da sedução e perdição. Na gravura de Rostock, o fruto do pecado desapareceu; a mulher, agora, segura a ponta do mamilo com uma das mãos - gesto comum nas representações de cenas

²⁶¹ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.* p. 44.

²⁶² COLIN, *Op.Cit.*, pp. 5-35.

²⁶³ *Idem*, p. 10.

eróticas. Vespúcio acreditava que as mulheres do Novo Mundo eram “libidinosas”, mais ainda, “libidinosíssimas”.²⁶⁴ Eram responsáveis por práticas que causavam repulsão:

outro costume deles bastante enorme e além da humana credibilidade: na realidade, as mulheres deles, como são libidinosas, fazem intumescer as virilhas dos maridos com tanta crassidão que parecem disformes e torpes; isto por algum artifício e mordedura de alguns animais venenosos. Por causa disso, muitos deles perdem as virilhas – que apodrecem por falta de cuidado – e se tornam eunucos.²⁶⁵

A luxúria não era um privilégio feminino, pois aos olhos de uma sociedade controlada rigidamente por dogmas religiosos, os homens copulavam com quem queriam, ignorando laços de parentesco ou outras convenções sociais:

cada um é senhor de si mesmo. *Tomam quantas mulheres quantas querem: o filho copula com a mãe, o irmão, com a irmã; e o primo, com a prima, o transeunte e os que cruzam com ele. Quantas vezes querem, desfazem os casamentos, aos quais não observam nenhuma ordem.*²⁶⁶

Se o texto do navegador florentino assim dava a entender, o gravador procurou não deixar espaço para qualquer dúvida: daí a postura do homem que agita um arco e duas flechas (aliança entre as descrições das armas feitas por Vespúcio e uma releitura da gravura de Meckenem), uma “alusão ao amor de Cupido”.²⁶⁷ Essa combinação de texto e imagem bem que poderia provocar, como argumentou Colin, uma “mistura de desgosto e inveja” nos observadores do Velho Continente.²⁶⁸

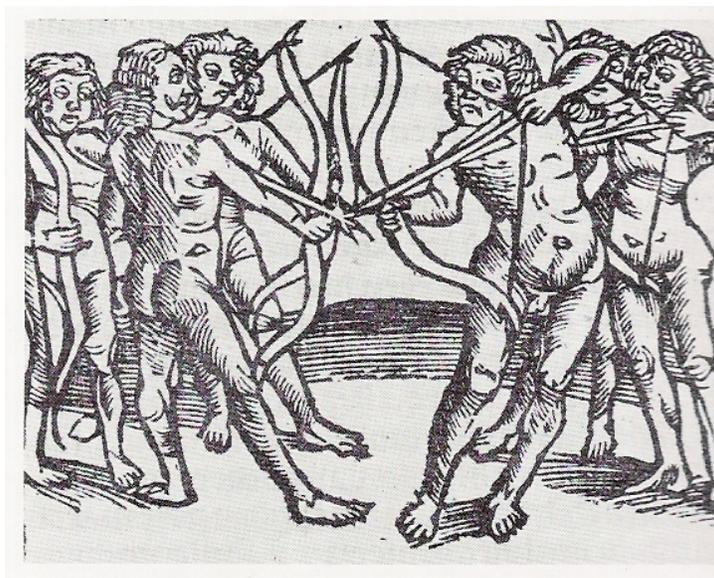
²⁶⁴ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 41 e 44.

²⁶⁵ *Idem*, p. 41.

²⁶⁶ *Idem*, p. 42 Os grifos são nossos.

²⁶⁷ COLIN, *Op.Cit.*, p. 13.

²⁶⁸ *Idem, ibidem.*



(figura 39)

Américo VESPÚCIO. [*Mundus novus*] *Van der nieuwer werelt*
 Antuérpia, Jan van Doesborch, ca. 1507
 Xilogravuras por Hans Burgkmair, 7,2 x 9,2 cm
 John Carter Brown Library, Rhode Island

Em Antuérpia, outras cenas similares foram criadas por Hans Burgkmair, o Velho (1473-1531)²⁶⁹ para *Van der nieuwer werelt*, a versão holandesa de *Mundus Novus* impressa por Jan Van Doesborch, em ca 1507.²⁷⁰ Essas imagens, procuravam demonstrar alguns aspectos descritos por Vespúcio sobre a maneira de guerrear (figura 39)²⁷¹ e a lascívia dos indígenas (figura 40).²⁷²

²⁶⁹ Hans Burgkmair foi um destacado desenhista de gravuras de Augsburgo e, juntamente com Hans Holbein o velho (ca. 1460/65-1524), um dos mais importantes pintores dessa cidade no início do século XVI. Um de seus mestres foi Martin Schongauer.

²⁷⁰ Colin e Honour situam a publicação dessas gravuras entre 1506 e 1510. Já a John Carter Brown Library, que possui o único exemplar dessa obra, data a publicação em ca. 1507. COLIN, *Op.Cit.*, p. 11; HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, p. 11; John Carter Brown Library, disponível em: <http://browserinsight1.lunaimaging.com:8081/BrowserInsight/BrowserInsight?cmd=select-collection&hold=true&cid=13>. Acesso em 29 de janeiro de 2009.

²⁷¹ A figura 3.33 mostra dois grupos de homens que apontam suas flechas uns para os outros. O caráter agressivo da cena vem ao encontro do texto impresso abaixo da ilustração, no qual Vespúcio descrevia os embates indígenas: “os povos geram guerras entre si sem arte nem ordem”. Os europeus não reconheciam nenhum tipo de tática bélica as quais estavam acostumados. Logo, concluíam que as práticas de guerra indígena eram tão caóticas quanto aquelas de homens selvagens.

²⁷² A figura 3.34, que originalmente está no fol. 3 recto do folheto, mostra dois casais. No centro da imagem vemos uma mulher e um homem que segura um arco e flecha. Ao lado dessa mulher, outro homem segura uma clava; e ao lado do guerreiro que segura o arco, outra mulher. Susi Colin dá a seguinte explicação para a cena: o homem aponta

Além dessas duas xilogravuras, o folheto trazia em seu frontispício um diagrama triangular – também repetido no folio 6 verso – que procurava mostrar a posição geográfica dos habitantes do Novo Mundo em relação ao Velho, como descrito na carta.



(figura 40)

Vespúcio era um homem educado: tinha frequentado a universidade, estudara astronomia e ciências afins, convivera com humanistas em meio ao círculo letrado que a corte dos Medici mantinha. Em sua descrição da posição dos continentes, ele enfatizara os aspectos geográficos em detrimento dos religiosos²⁷³:

a clava para sua companheira como se a estivesse oferecendo para o seu amigo, enquanto a mulher deste observa o ato. Em suas palavras, *“this scene might have been chosen for its erotic allusion. The text appear below the woodcut discusses the lecherousness of Indian women and the propensity of Indian men to have sexual intercourse with any woman regardless whether she is a close relative or not”*. COLIN, *Op.Cit.*, p. 15.

²⁷³ Na Idade Média cristã, a Igreja tratara de difundir a concepção bíblica de que a Europa, a Ásia e a África teriam sido povoadas pelos três filhos de Noé, respectivamente: Jafé, Sem e Cam. Os mapas medievais eram realizados a partir dessa concepção teológica. Conhecidos como mapas T-O (devido ao seu formato), seguiam uma mesma estrutura: forma circular, orientada para o Leste, tendo Jerusalém no centro do mundo. Europa, Ásia e África estavam separadas pelo Nilo, o Ganges e o Mar Mediterrâneo. Segundo Woodward, *“these maps reflect a blending of history and geography, a projection of history onto a geographical framework, emphasizing the spiritual rather*

para que entendais mais claramente: enquanto estamos em pé, uma linha perpendicular pende em nossa cabeça, de um ponto alto o céu para nosso vértice; para eles [a linha] pende do lado ou nas costas. Do que resulta que nós estamos em linha reta, e eles em linha transversal, formando um triângulo ortogonal de cuja linha fazemos a vez do cateto e eles da base; e a hipotenusa se estende de nós para o vértice deles, como aparece na figura abaixo. E essas coisas sobre cosmografia são suficientes.²⁷⁴

Burgkmair concebera o diagrama triangular (figura 41) a partir desse trecho. Na parte superior à direita, vemos três figuras: um rapaz, um homem – provavelmente um monarca pela forma como se veste – e uma mulher. Na transversal à esquerda, há um casal cuja figuração é muito similar ao da figura 39. Desta vez, o homem segura um arco e flecha e é a mulher que estende a mão para aceitar a oferta: esse gesto, sem dúvida, era um ato de sedução.



(figura 41)

that the physical world. On them could be represented the symbols of the deepest Christian truths: the earth as a record of divinely planned historical events from the Creation of the world through its salvation by Jesus Christ in the Passion to the Last Judgment. Mappaemundi were themselves epitomes of the earth and the cosmos, showing the physical relationships among earth, man and God". WOODWARD, David. "Maps and the rationalization of geographic space". In: LEVENSON, Jay A (ed.) *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington D.C.; National Gallery of Art: Yale University Press, 1991, p. 83.

²⁷⁴ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, pp. 50-51.

O diagrama é muito mais significativo do que pode parecer à primeira vista. Burgkmair foi além da (re)utilização das representações em voga: a xilogravura não narrava uma história bíblica, uma hagiografia, um romance de cavalaria, uma cena cotidiana de homens e mulheres selvagens, um simples ato de sedução etc.; e sim um acontecimento recente.

Hans Burgkmair foi um dos mais importantes pintores de seu período. Como desenhista, produziu inúmeros esboços que ilustraram centenas de publicações. Ele vivera em diversas cidades, frequentara círculos letrados, tivera contato com muitos artistas habilidosos. Acima de tudo, sua atividade facilitava o acesso a livros e folhetos volantes que circulavam freneticamente pela Europa. Experiente, possuía grande capacidade para utilizar de modo bastante sofisticado distintos elementos simbólicos. No diagrama triangular, ao invés de resgatar o repertório iconográfico e mental bastante conhecido, Burgkmair abriu espaço para outro programa.

O diagrama apresentava ao público novos elementos de enunciação do Outro. Como já mencionamos no início deste capítulo, um dos modelos para a fabricação da alteridade é a comparação²⁷⁵: “uma maneira de reunir o mundo que se conta e o mundo em que se conta, passando de um ao outro”. Trata-se de um instrumento de conhecimento que permite apresentar algo desconhecido e para que isso se efetue, estabelece semelhanças e diferenças entre “além” e “aquém”, esboçando classificações. Ora, a novidade do mundo indígena precisava ser apresentada por paralelos, em um enorme exercício de comparação.

O ponto de partida era a *civilitas*, palavra cunhada para justificar novo código social de comportamento e, ao mesmo tempo, distinguir entre aqueles que o usavam e aqueles que se encontravam fora desse esquema. Segundo Norbert Elias, no final do século XV e início do seguinte, esse conceito se constituiu como “expressão e símbolo de uma formação social que

²⁷⁵ HARTOG, *Op.Cit.*, pp. 240-245.

enfeixava as mais variadas nacionalidades”.²⁷⁶ A postura, os gestos, o vestuário, os sentimentos e expressões faciais das pessoas em sociedade, o decoro corporal externo e os hábitos alimentares colocavam em jogo novas regras de ordenamento e hierarquização da estrutura social.

Desde que o europeu pisou pela primeira vez no continente recém-descoberto, a América, suas terras e gentes inspiraram diversas observações. À diferença de Colombo, Vespúcio percebera a novidade: tratava-se de “umas terras austrais habitáveis e de fato habitadas, e por isso não são só algo novo no sentido de que eram desconhecidas, mas constituem, precisamente, um ‘mundo’ novo”.²⁷⁷ Este é um elemento importante para pensarmos a operação de tradução da alteridade. Como já apontamos, não havia uma padronização na construção nem do Nós, nem do Outro. Como, então, podemos perceber a operação da construção dos dois grupos, agora que entrara em jogo um Outro novo e desconhecido? Mais uma vez, as definições deslizavam umas sobre as outras.

Como vimos, o indígena começou a ser configurado a partir do mito edênico e do *Pathosformel* do homem selvagem, mas isso não era mais suficiente para traçar os paralelos. Talvez Burgkmair estivesse ciente disso, talvez não. O que se percebe claramente é que ele inseriu na ilustração novas regras para a classificação.

Assim, a distinguir os dois mundos, outros códigos de valores entraram em ação: a lei representada pela figura do monarca (que aqui retorna destituída da ideia de posse das terras, mas com a intenção de simbolizar uma complexa estrutura social e de poder) e as vestimentas. Estas

²⁷⁶ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 68.

²⁷⁷ O’GORMAN, *Op.Cit.*, p. 156.

diferenciam os europeus dos nativos duplamente: pelo fato de não se protegerem para o combate²⁷⁸ e pela nudez em si.

A vestimenta não se constituía somente como uma forma de distinção entre o homem e a besta, mas também como identificação de uma postura política (como era o caso das vestimentas de guerra, em que as insígnias identificavam as escolhas partidárias) e um hábito regido pelos costumes - elemento discriminatório fundamental.²⁷⁹ A maneira como a pessoa se vestia estava relacionada com sua identidade pública, de acordo com um código dominado por todos.²⁸⁰

A nudez do indígena causava reações contraditórias: de um lado, a insistência e a ambivalência de uma concepção de nudez vergonhosa devido à falta de pudor²⁸¹ ou indignação; e de outro o pensamento, reavivado pela descoberta das antiguidades greco-latinas, de uma nudez gloriosa símbolo de inocência²⁸² ou de uma humildade consentida.

²⁷⁸ “E quando se preparam para as guerras, não cobrem nenhuma parte do corpo para se proteger, de modo que nisso são semelhantes a bestas”. VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 44.

²⁷⁹ Daí, ao longo do século, a impressão de diversos livros europeus sobre os hábitos, costumes e vestimentas de todos os povos do mundo conhecido até então. François Desprez foi um deles, como já mencionado neste capítulo. No final do século XVI, Cesare Vecellio (ca. 1521-1601) imprimiu dois livros *Degli habitati antichi et moderni di diverse parti del mondo* (1590) e *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598), tornando-se um dos mais populares livros de costumes. O livro vinha ao encontro de uma demanda por representações de vestimentas locais e de outros povos. Livros de costumes não só mostravam a variedade de vestimentas de um local a outro, mas também se constituíam como uma excelente forma de difusão do conhecimento. Para o livro de Vecellio, ver: TATSCH, Flavia Galli. Cesare Vecellio's Book of Costumes. *Omslag*. Bulletin van de Universiteitsbibliotheek Leiden en Het Scaliger Instituut, v. 2010-2, pp. 8-9, 2010. Artigo impresso e também disponível em:

<http://media.leidenuniv.nl/legacy/omslag-2010-2-.pdf> .

²⁸⁰ “The way an individual dressed was related with a public identity according to a code system, which European people learned to ‘read’ for its meaning. Clothing was not related to a personal taste or a seasonal fashion, but it indicated the social position of its wearers: wealth, marital status, gender, age, profession. Above all, it indicated the geographical provenance and the city or regional identity.” TATSCH (2010), *Op.Cit.*, pp. 8-9.

²⁸¹ “La réalité des costumes indiens risquait de s’estomper au profit du motif, culturellement survalorisé en Europe, des corps nus et bien proportionés. Mais l’absence de voile sur les parties du corps humain que l’Occident chrétien dit ‘secrètes’, introduit une irréductible difformité qui est aussi uniformité dans l’impudeur”. PELLEGRIN, Nicole. “Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des indiens et la diversité du monde au XVIe siècle”. In : CEARD, Jean et MARGOLIN, Jean-Claude. *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours, 30 juin-13 juillet 1983*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1987, p. 511.

²⁸² A ligação entre a nudez e uma idade do Ouro trazia em si a ideia de uma vida livre dos constrangimentos da civilidade. É sobre isso que Montaigne discorreu no ensaio “O uso do vestir-se” (Livro I, Capítulo 36): a nudez era de uso “originário dos homens”, expressão que remete à ausência de constrangimentos de uma Era Dourada. MONTAIGNE, *Op.Cit.*

A escrita de Vespúcio estava totalmente permeada pelos códigos sociais de comportamento que vinham sendo inseridos paulatinamente nas sociedades europeias no início da Era Moderna.²⁸³ Por exemplo, Vespúcio deixava entrever as mudanças da fronteira do embaraço frente à exibição pública das funções corporais (ver mais à frente a figura 3.49)²⁸⁴:

e, quando vão evacuar – que eu o diga com todo respeito - , contraídos, fazem tudo para que ninguém os veja: mas o quanto nisso são decentes, ao urinar mostram-se sujos e desavergonhados, tanto homens quanto mulheres, pois de fato muitas vezes vimos que, estando a falar conosco, em nossa presença urinavam de modo muitíssimo despudorado.²⁸⁵

Seu desagravo se estendia a outros hábitos condenáveis à época: “possuem modo bárbaro de comer e não se alimentam em horas precisas”. Os hábitos alimentares chocavam não só pela irregularidade, como pelo cenário: não havia mesas, tampouco cadeiras, “acomodavam-se no chão”; não tinham toalhas ou guardanapos por carecerem de “panos e outros tecidos”; não utilizavam travessas e “as refeições e os víveres eles os depositam em vasos de barro que eles mesmos fabricam ou em meias cabaças de abóboras”.²⁸⁶

Esses e outros detalhes alimentavam a construção de uma imagem desfavorável dos indígenas. Os paralelos, claro, eram traduzidos para um conjunto de conhecimentos e hábitos partilhados pelos europeus. As diferenças daí constatadas já seriam suficientes para a enunciação do Outro.²⁸⁷ Mas, a alteridade acabaria por se configurar como indiscutível no momento em que se tornava ininteligível. E neste ponto, o enunciado mais significativo era o do canibalismo.²⁸⁸

²⁸³ Em 1530, Erasmo lançava *De civiliate morum puerilium* [Da civilidade em crianças], que alcançou um sucesso estrondoso já nos primeiros anos após sua publicação. Erasmo não havia criado normas para a educação de crianças e adultos a seu bel prazer. Quando a obra foi publicada, já era um “tema que estava maduro para discussão”. ELIAS, *Op.Cit.*, p. 68

²⁸⁴ *Idem*, pp.135-136.

²⁸⁵ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 74.

²⁸⁶ *Idem*, p. 73.

²⁸⁷ Vespúcio estava bem consciente desse processo. Constantemente, ele vai inserindo os paralelos para a comparação: “Vimos que naquela gente ninguém observa lei alguma, não podendo com motivo sólido ser considerados judeus ou mouros, já que são muito piores que os próprios gentios ou pagãos, pois não notamos que

Em sua primeira viagem, Colombo não vira a tribo dos caribes comedores de carne humana, mas ouvira falar de homens com cabeça de cachorro.²⁸⁹ Assim como se deu com outros elementos, houve uma operação de recuperação e deslocamento dos mitos da Antiguidade Clássica²⁹⁰ e do universo medieval europeu do fantástico²⁹¹ para as representações do Novo Mundo. No limite entre a realidade e a fantasia alimentada pelo atrativo do desconhecido, Colombo resgatou a característica canina²⁹² das raças de homens monstruosos de Plínio, o Velho, Santo Agostinho, Isidoro de Sevilha, Pierre d’Ailly, Marco Polo, Jean de Mandeville e Odoric de Pordenonne. Em Colombo, o canibal recentemente descoberto era o resultado de uma reelaboração: a conjugação dos cinocéfalos²⁹³ e antropófagos do Oriente (figuras 42 e 44) com os habitantes do Novo Mundo.

fizessem sacrifícios ou que possuíssem locais ou casas de oração. A vida que levam, de todo voluptuosa, considero epicurista”. VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p. 75.

²⁸⁸ Nos últimos vinte anos, as problemáticas relacionadas a esse tema vêm sendo abordadas a partir da antropologia, da crítica literária, da análise do discurso e da história. Já indicamos, na introdução, alguns autores que se debruçaram sobre o tema. Nesta pesquisa, limitaremos-nos a encontrar os indícios que levaram à construção imagética desse tema nas gravuras aqui analisadas.

²⁸⁹ Para as primeiras imagens do canibal na literatura da Europa Moderna indicamos: HULME, Peter. *Colonial encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1979*. Londres: Methuen, 1989, capítulo 1.

²⁹⁰ Já na Antiguidade, o canibalismo era visto como um vício monstruoso. Ver: KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

²⁹¹ Ver: WITTKOWER, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson, 1987.

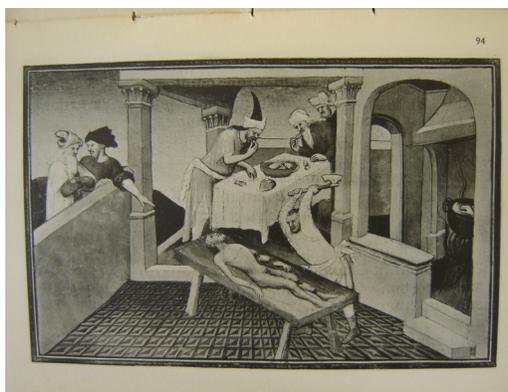
²⁹² Nos relatos de viagens, o mundo animal era visto como uma referência exótica a um mundo estranho. Ver: GÓMEZ, Francisco J.P. e MIX, Miguel R. “Mitos y monstruos del imaginário americano como laberinto de la identidad”. In: MARCONDES, Neide e BELLOTTO, Manoel (orgs.). *Labirintos e Nós. Imagem ibérica em terras da América*. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 1999, pp. 21-38.

²⁹³ Para o Almirante genovês, o cinocéfalo precedia o canibal: “Colombo, notoriamente, traduziu os termos injuriosos em função de um ‘imaginário científico’ preexistente, ou seja, os termos injuriosos que os arawak endereçavam a seus vizinhos antropófagos. Os ferozes povos comedores de seres humanos e bebedores de seu sangue são dotados pela autoridade – ‘Plinius dixit’ – de focinhos de cachorro”. LESTRINGANT, Frank. *O canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: UnB, 1997, p.28.



(figura 42)

Marco POLO, tomo I, 70 (fol 76 v^o). - « Cy dist de l'isle de Seilan ». Hommes à tête de chien de l'isle d'Agaman (Andaman), dans le Golfe de Bengale. In : *Livres des Merveilles*. Marco Polo, Odoric de Pordenone, Mandeville, Hayton etc. Reproduction des 265 miniatures du manuscrit français 2810 de la Bibliothèque Nationale. Paris: Imprimerie Berthaud Frères, 31.



(Figura 44)

Odoric de PORDENONE, tomo I, 94 (fol. 107). – « De la isle de Dondiin. ». Anthropophages des îles Andaman. In : *Livres des Merveilles*. Marco Polo, Odoric de Pordenone, Mandeville, Hayton etc. Reproduction des 265 miniatures du manuscrit français 2810 de la Bibliothèque Nationale. Paris: Imprimerie Berthaud Frères, 31.

Colombo só veria antropófagos em sua segunda viagem, em um vilarejo de Guadalupe. Quem descreveu essa cena foi Pedro Martir de Angleria (1457-1526) em *Decadas de Orbe Novo*, publicada anos depois.²⁹⁴ Em edições piratas ou autorizadas, em línguas vernáculas ou em latim,

²⁹⁴ Angleria escreveu sua crônica – cuja forma se inspirava na obra de Tito Lívio – a partir dos relatos de viajantes e documentos oficiais. As viagens de Colombo foram relatadas na *Primeira Década*. Desse manuscrito original, uma

a obra de Angleria se transformou em uma das principais fontes de recepção do Novo Mundo durante a primeira metade do século XVI. Martir, um humanista italiano radicado na Espanha que nunca viajou às Américas, personificava uma nova fase de recepção, na qual o relato inicial era ficcionalizado novamente.

Ao analisar a narrativa do Almirante e sua transcrição por Pedro Mártir de Angleria, Frank Lestringant aponta para uma operação interessante no processo de racionalização do mito do canibal: do ouvir dizer mesclado com mitos do Oriente, foi transformado em lenda familiar. Ou seja, em Martir, o modelo do monstro incorporado ao selvagem de Colombo agregou uma visão da vida cotidiana: “aos espetos estavam presos, para ser moqueados, outros pedaços humanos”.²⁹⁵ A analogia de Martir procurava tornar o canibalismo “inteligível”:

a equivalência buscada entre o "lá" distante e o "aqui" próximo torna a projetar sobre o canibalismo americano um modelo culinário europeu, que encontra mórbidas "salgas" nas peças de carne conservadas e suspensas no teto das choças, ou que inventa inexistentes grelhas onde as vítimas são cozidas a fogo brando.²⁹⁶

Nas ilustrações que acompanhavam as impressões das cartas de Colombo, não existiam vestígios do canibalismo. Talvez a alusão ao homem selvagem fosse suficiente para causar o estranhamento e relembrar o aspecto antropofágico dessa figura mítica. Somente anos mais tarde, Lorenz Fries criaria imagens de antropófagos cinocéfalos no ato de desmembramento dos corpos a serem devorados (figura 45).²⁹⁷ Contudo, este tipo de representação não se tornaria um modelo.²⁹⁸

versão resumida não autorizada pelo autor foi publicada em Veneza (*Libretto de tutta la navigatione del re de Spaña*), em 1504. Oito anos depois, a obra original começou a ser publicada em partes e somente em 1530 ganhou uma edição completa, impressa por Miguel de Eguía em Alcalá de Henares.

²⁹⁵ ANGLERIA, *apud* LESTRINGANT (1997), *Op.Cit.*, p. 43.

²⁹⁶ LESTRINGANT (1997), *Op.Cit.*, p. 43.

²⁹⁷ Publicada entre 1525, reimpressa em 1527 e 1530, *Uslegung der Carta Marina* de Lorenz Fries saiu das prensas de ninguém menos do que Johannes Grünigen, editor de uma versão alemã da *Lettera a Soderini*, que será abordada mais à frente neste capítulo. O livro de Fries é uma compilação de ensaios sobre diversos lugares e suas gentes,



(figura 45)

Lorenz FRIES. *Uslegung der Carta Marina*. Strasburg:Gruninger, 1527.

Xilogravura

New York Public Library, Nova York

Rere Book Division

Ao contrário de Colombo, Vespúcio teve contato com os índios antropófagos já em sua primeira viagem. Essa experiência afastava-o de qualquer possibilidade de junção de uma imagem mítica com o que a ele se apresentava. Como vimos, Vespúcio, que a princípio colocara os indígenas em uma época contínua à Idade do Ouro, lentamente vai remanejando seu discurso ao revelar as transgressões dos códigos de sociais de comportamentos: libido exacerbada, falta de modos e apetite voraz, ausência de regras sociais e dogmas religiosos – todos muito caros à época. A transgressão sistemática desses valores teria seu ápice na constatação do canibalismo:

muito raramente comem outra carne que não a humana e mostram-se tão desumanos e brutais ao devorá-la que superam as feras e os animais. Homens e

fossem eles conhecidos ou não. O capítulo que se refere aos canibais está ilustrado com uma xilogravura em que um cinocéfalo faz o papel de açougueiro em pleno ato de desmembramento de um corpo, enquanto outros famintos por carne humana estão à sua volta.

²⁹⁸ “Another woodcut in a German book containing descriptions of the nations of the world also identified the dogheaded people with New World cannibals. The book only survives in a reprint in Italian translation of 1623 entitled *Aggiunta alla quarta parte delle Indie de Sig. Giovanni Botero*. However, the German original was convincingly dated by Oakeshot (1960) about one hundred years earlier. On fol A 2 verso it shows a cynocephalus depicted with horse-like legs. According to the text on the opposing page, this creature was mentioned by Pliny in his *Historia Naturalis* and, as later verified in reports of the discoveries, inhabitants the region of Santa Cruz in the New World. These monsters, the text continues, make their living from theft and eat human flesh like the people in Brazil, who despite their human skins are similar to these animals in all their attitudes.”. In: COLIN, *Op.Cit.*, p. 20.

mulheres indistintamente comem todos os inimigos que matam ou mantêm prisioneiros com tal ferocidade que nada de mais cruel e brutal se pode dizer ou ver. Eu mesmo com frequência em vários locais tive ocasião de vê-los assim ferozes e desumanos, e eles se admiravam de que nós, de modo algum, comêssemos nossos inimigos.²⁹⁹

Esta não seria a única vez que ele falaria a respeito. Mais à frente, a transgressão do canibalismo se dava em dose dupla: a ingestão de carne humana e a ingestão da carne humana *européia*. Vespúcio, chocado, descrevia assim a morte trágica de um tripulante durante a terceira viagem:

assim que chegamos, logo enviaram muitas esposas para falar conosco, embora não estivessem inteiramente seguras a nosso respeito. Percebendo-o, concordamos em enviar até elas um de nossos jovens, que era valente e ágil, e para torná-las menos temerosas, entramos nos navios. Assim que desembarcou, misturou-se entre elas, que circundando-o, tocavam-no e apalpavam-no, maravilhadas por ele: eis que do monte vem uma mulher portando uma grande estaca, aproxima-se do jovem e, pelas costas, deu-lhe tamanho golpe com a estaca que, imediatamente, ele caiu morto no chão. Num instante, outras mulheres o pegaram e pelos pés arrastaram-no ao monte. (...) todos em fuga correram em volta ao monte onde estavam as mulheres a esartejar o jovem que haviam matado, enquanto nós olhávamos em vão, mas não era em vão que nos mostravam os pedaços que, assando grande fogo que tinham aceso, depois comiam.³⁰⁰

E aqui temos a configuração de um modelo culinário que se tornaria a partir de então uma "imagem agente". Em 1502, pela primeira vez, essa imagem apareceu em um mapa³⁰¹ manuscrito das costas do sul do Atlântico. A cena lembra muito mais um churrasco do que a forma como os Tupinambás cozinhavam suas vítimas.³⁰² Este tipo de representação surgiria novamente em 1505-

²⁹⁹ VESPÚCIO (2003), *Op.Cit.*, p.78.

³⁰⁰ *Idem*, p.78.

³⁰¹ Esse mapa ficou conhecido como Kunstmann II porque foi descoberto por Friedrich Kunstmann na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique. STURTEVANT, William C. "First Visual Images of Native America". In: CHIAPPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 421.

³⁰² STURTEVANT, *Op.Cit.*, p. 421.

6, em uma xilogravura (figura 46) que ilustrava a folha volante³⁰³ publicada por Johann Froschauer em Augsburg ou Nuremberg³⁰⁴.



(figura 46)
Johann FROSCHAUER. *Sem título*
Augsburg ou Nurember, ca. 1505-1506
Folha volante, xilogravura.
New York Public Library, Nova York
Print Division

A imagem é curiosa pois alterna cenas de significados distintos, que permitiam leituras múltiplas. Nas costas brasileiras, onze "exóticos" indígenas estão representados em suas atividades cotidianas, enquanto ao fundo duas caravelas estão ancoradas (único sinal "visível" do

³⁰³ Em seu detalhado e importante artigo sobre as primeiras imagens visuais da América, Sturtevant afirma, na nota 13, que existem duas cópias dessa folha volante, uma na New York Public Library e a outra na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, e que a cópia existente no British Museum, em Londres é "a ghost". STURTEVANT, *Op.Cit.*, p. 446.

³⁰⁴ HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, p. 12.

européu). Vemos, (novamente) alguns homens barbados³⁰⁵, mulheres e crianças, todos parcialmente nus. Esta é a primeira vez em que os indígenas “vestem” aquele que será um de seus atributos em imagens posteriores: as saias de pena.³⁰⁶ Também será a primeira vez em que surgem com adereços³⁰⁷ (colares, braceletes, enfeites em geral, pedras no rosto) e pinturas corporais – seguindo as descrições de Vespúcio.

Froschauer e o mestre anônimo da gravura criaram uma imagem polissêmica que alternava momentos de uma sociabilidade “aceitável” com hábitos selvagens ou não, que vinham sendo condenados. De um lado, o aspecto positivo: índios conversando calmamente à esquerda enquanto uma indígena amamenta seu bebê, ao mesmo tempo em que olha tenramente para outras duas crianças. Esta, sem dúvida alguma, é uma releitura das cenas da sagrada família e da família selvagem (ver as figuras 21 e 30). Por outro lado, o contraste se faz ver: pedaços de corpos pendurados bem no centro da imagem somam-se à cena de canibalismo à esquerda (sem requintes, talheres, toalhas etc); e, entre os “comensais”, o “pecado” da luxúria vinha se somar à gula, na figura do indígena que tentava seduzir uma mulher no momento mesmo do banquete nefasto.

Até este momento, vimos como, nas diversas versões das cartas de Vespúcio (que arrematavam não somente o autor, como também editores e gravadores), o texto e a imagem – linguagens que empregam léxicos diversos – se organizaram a partir de uma “gramática” semelhante. Falamos, anteriormente, da prática natural da *bricolage* entre uma e outra

³⁰⁵ A barba ainda como uma reminiscência da figuração dos homens selvagens, muito provavelmente influenciada pelas gravuras da carta de Colombo.

³⁰⁶ Sturtevant atribui as saias de penas à dificuldade dos artistas europeus em imaginar “people without clothing but exuberantly decorated with feathers”. STURTEVANT, *Op.Cit.*, p. 420. Contudo, ficamos sempre na dúvida se é uma tentativa de representação etnográfica ou uma pré-inserção no sistema hierárquico das vestimentas....

³⁰⁷ Segundo Sturtevant, a mulher à esquerda usa sobre as nádegas um ornamento tupinambá, denominado *enduape*. STURTEVANT, *Op.Cit.*, p. 420.

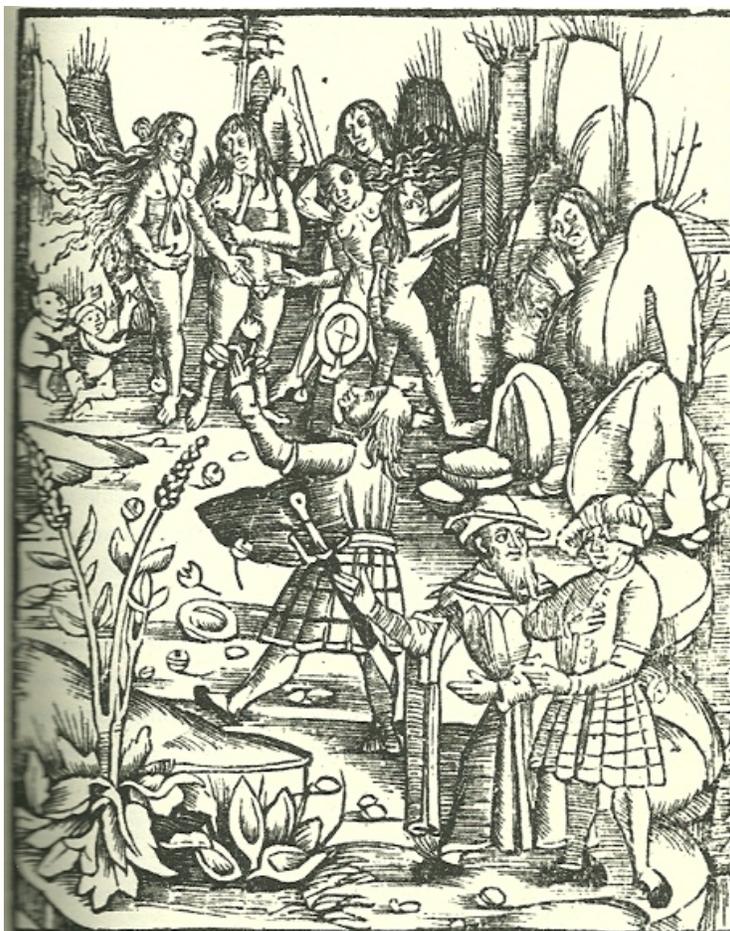
composição. Como demonstrou a pesquisa, os envolvidos³⁰⁸ na produção das xilogravuras, entravam em contato, de alguma maneira, com as diversas edições.

Contudo, em nosso entender, mais do que uma (re)apropriação, buscava-se um efeito de construção de uma imagem visual mais contundente do que a escrita. Uma construção, cujo início se deu com certa “covardia” das ilustrações das cartas (sobretudo em Colombo), passando em seguida pelo indígena armado da edição alemã de Rostock, a classificação dos costumes (nas edições de Burgkmair, Froschauer e Grüniger) e chegando ao ápice de seu impacto com o canibalismo. Da mescla de todos esses elementos, um paradigma visual seria formado.

Acreditamos que este é o caminho que precisamos seguir para compreender as ilustrações que acompanhavam a versão alemã da *Lettera a Soderini*, intitulada *Diß Büchlin Saget, wie die zwe durchleüchtigste herre her Fernandus K. zu Castilien und herr Emanuel K. zu Portugal haben das weyte mif ersuchet und findet vil Insuln, vnnd eine Nüve welt von wilden nacketen Leüten vormals vnbekant*, publicada por Johannes Grüniger, em 1509, na cidade de Estrasburgo. O folheto contava com três xilogravuras (figuras 47 a 49) elaboradas por um mestre anônimo especialmente para essa edição. Segundo Colin, essa era uma prática comum na oficina desse editor: Grüniger destacava-se de seus pares por recusar-se a reaproveitar matrizes de madeiras de outras edições.³⁰⁹ Todas suas imagens eram “inéditas”.

³⁰⁸ Um fator bastante importante é ter em mente que todos os envolvidos na produção das diversas edições residiam na Europa do Norte, mais precisamente em cidades na Alemanha e nos Países Baixos.

³⁰⁹ Em 1481, Grüniger (c.1455-1533) estabeleceu sua oficina em Estrasburgo. Foi um dos editores mais produtivos, tendo publicado por volta de 389 livros. Sua obra cobria vasto repertório: sermões, clássicos, dicionários, manuais de medicina e cirurgia, lendas e contos populares. Matthias Ringman foi um dos humanistas que trabalharam com ele. Entre suas obras publicadas, estavam *Cosmographia* de Ptolomeu. COLIN, *Op.Cit.*, p. 16; BIETENHOLZ, Peter G. e DEUTSCHER, Thomas B. *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*. Toronto: University of Toronto Press, 1995, p. 140.



(figura 47)

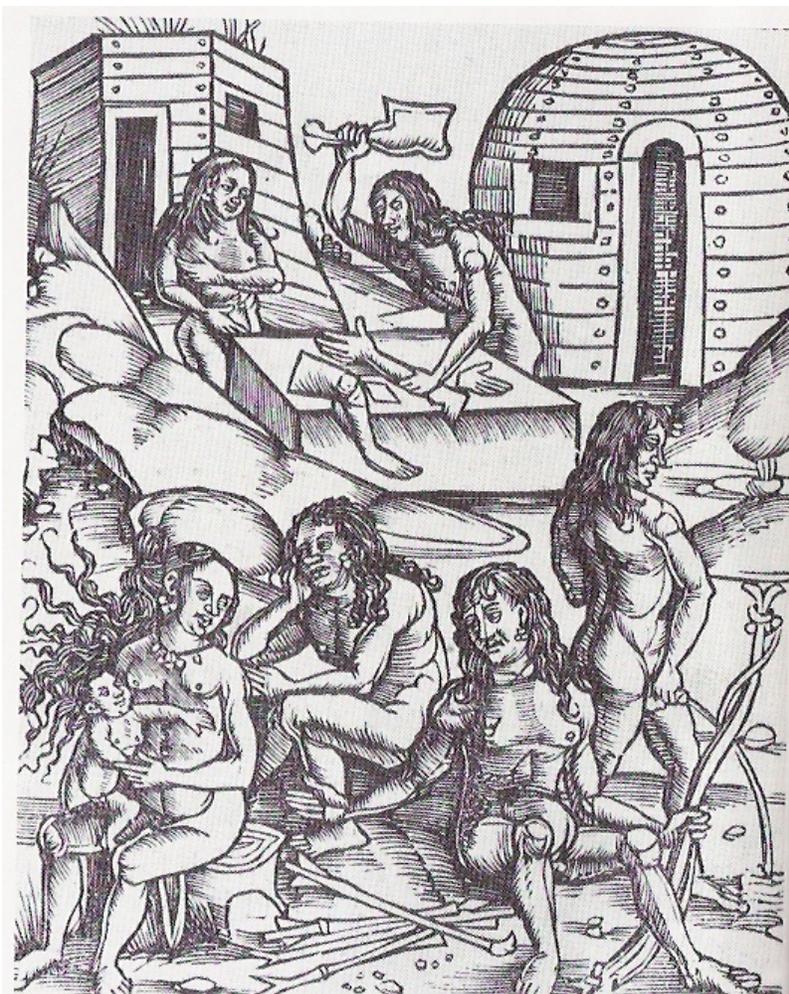
Américo VESPÚCIO. *Diß Büchlin Saget, wie die zwe durchleüchtigste herre her Fernandus K. zu Castilien und herr Emanuel K. zu Portugal haben das weyte mif ersuchet und findet vil Insuln, vnnnd eine Nüve welt von wilden nacketen Leüten vormals vnbekant.* Estrasburgo, Johannes Grüniger, 1509.
Xilogravura

Como em uma sequência de história em quadrinhos, as figuras de *Diß Büchlin Saget...* tinham como objetivo acompanhar a narrativa sobre os acontecimentos em torno da morte trágica de um dos marinheiros, ocorrida durante a terceira viagem. Na parte inferior da figura 47 dois homens estão conversando: provavelmente Vespúcio instruindo seu tripulante. Ato contínuo, no centro da imagem, o homem que conversava com o Piloto Maior procura fazer contato com o grupo de indígenas (homens, mulheres e crianças) que o observa de longe.

Na imagem seguinte (figura 48), o tripulante é atraído por três mulheres que o entretêm enquanto outra se aproxima por trás, armada de uma clave com a qual matará brutalmente o europeu. Na terceira gravura (figura 49), o corpo do marinheiro já foi desmembrado por um homem com um machado (diga-se de passagem, tipo de arma inexistente na América nesse período) que, por sua vez, é observado por uma mulher. A cena procurava inserir os indígenas em seu suposto cotidiano: daí a representação das casas (em forma de sino, como descritas) e o grupo na parte inferior da imagem.



(figura 48)



(figura 49)

A nosso ver, as diversas xilogravuras até então analisadas pareciam querer alinhar diversos retalhos na tentativa de construção de uma imagem visual das terras recém-descobertas. Ao fim e ao cabo, Grüniger e seu mestre anônimo conseguiram “tecer e costurar” uma trama visual tão poderosa que perduraria por muito tempo.

Neste capítulo, buscamos trazer à tona algumas evidências e intenções contidas em cada gravura – fossem elas geradas pelas narrativas em si, como por fragmentos balizados por diversos *topoi*. Contudo, temos em mente que sempre é preciso tomar cuidado para não cair em uma

camisa de força. Não podemos esquecer que cabia aos leitores³¹⁰ a realização dos procedimentos de aproximação entre as narrativas e as subjetividades.³¹¹

Assim, entendemos que no processo de construção da imagem da América, um novo elemento semiautônomo se juntava à pena e ao buril: tratava-se de um complemento estratégico que diminuía a distância entre o narrado e o compreensível. Neste ponto, gostaríamos de citar Joan-Pau Rubiés, para quem: “umas são imagens mentais primárias que geram imagens literárias e artísticas primárias, outras são imagens mentais secundárias produzidas pela leitura, síntese e interpretação (visual ou erudita) de fontes primárias”.³¹²

Ou seja, o Novo Mundo precisava ser colocado em gravura para poder também ser imaginado e incorporado ao mundo europeu, mas a imaginação precede a gravura e depois se nutre dela, numa circularidade de causa-efeito admirável.

³¹⁰ E como já dissemos anteriormente, entendemos por leitores desde os que liam e viam as edições, como aqueles que as elaboravam, pois se configuravam também como tal.

³¹¹ Neste sentido, Bartra apresenta-nos uma afirmação interessante: “*my initial impresson concerning the European wild men that came to America was that the uncultured conquistadors had brought their own barbarism with them in order to prevent their egos from dissolving inside the extraordinary otherness that they were discovering. It seemed as if the Europeans had to temper the strings of their identity upon remembering that the Other – their alter ego – had always existed, and thus avoid falling into the whirlpool of an authentic otherness that engulfed them. The simulacrum, the theater and the game of wilderness – an artificial wilderness – precluded contamination form a genuine wilderness and safeguard their identity as civilized Western men.*” BARTRA, *Op.Cit.*, p.7.

³¹² “Unas son imágenes mentales primarias que generan imágenes literarias y artísticas primarias, otras son imágenes mentales secundarias producidas por la lectura, síntesis e interpretación (visual o erudita) de fuentes primarias”. RUBIÉS, Joan Pau. “Imagen mental e imagen artística en la representación de los pueblos no europeos. Salvajes y civilizados, 1500-1650”. In: PALOS, Joan Lluís y CARRIO-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, p. 334.

CAPÍTULO 3

DAS ÍNDIAS À AMÉRICA

“El estatuto de las imágenes en la Edad Moderna las sitúa en un plano que va más allá de una función meramente ilustradora de los textos. Aunque el grado de autonomía de las imágenes y su capacidad para la creación de memoria distan de originar unanimidades, parece claro que su relación con los textos deberá ser objeto de ulteriores consideraciones menos cargadas de apriorismos y más próximas a las prácticas cotidianas.”

Joan Lluís Palos e Diana Carrió-Invernizzi¹

A quantidade de impressos sobre as descobertas e as grandes navegações crescia cada vez mais em um solo fértil e adubado: de um lado, pela curiosidade dos leitores, por outro, pela atividade dos editores que vislumbraram, nesses temas, um negócio bastante lucrativo. Nas primeiras décadas do século XVI, dá-se o início de um ativo processo de circularidade, em que as imagens visuais dos ameríndios, seus artefatos e hábitos se faziam sentir em diversos tipos de publicação, tanto para ilustrar narrativas relativas ao Novo Mundo, como para representar outros povos não-europeus. Isto porque, a princípio, as Índias Ocidentais nada mais eram do que um complemento da recém-alcançada Índias Orientais.

A dissociação entre as Índias teve início com a conquista do México e a circunavegação de Fernão de Magalhães. Para muitos europeus, foi um fato perturbador admitir que a velha cosmografia que dividia o mundo em três massas de terra não mais contemplava o novo horizonte que se apresentava. A resistência à noção da quarta parte do mundo foi gradualmente

¹ PALOS, Joan Lluís y CARRÍO-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, p. 23.

fragmentada longo do século XVI. Geógrafos traçavam novas cartas, artefatos indígenas de várias regiões da América eram enviados à Europa. A presença de nativos americanos em solo europeu se fazia sentir cada vez mais, com a apresentação de esquimós na Inglaterra e malabaristas e jogadores de pelota astecas na corte de Carlos V. Em 1550, por ocasião da visita de Henrique II de França à cidade de Rouen, uma aldeia foi construída às margens do Sena: nela, cinquenta tupinambás foram vistos dançando, lutando, subindo em árvores, atirando com arcos e flechas.

Catorze anos depois, durante a procissão anual dos *Ommegangs*² em Antuérpia, foi realizado o primeiro ‘Teatro do Mundo’. Esse *tableaux vivant* contava com o desfile de quatro imperatrizes: Europa, Ásia, África e América. Durante a apresentação do espetáculo, um breve discurso explicava ao mundo que era chegada a hora em que os recursos de cada um dos países – ou melhor, dos continentes – deveriam ser aproveitados para o interesse de todos.³

Em 1570, a publicação de *Theatrum Orbis Terrarum*, de Abraham Ortelius, trazia em seu frontispício as primeiras gravuras com personificações dos quatro continentes. A partir de então, várias séries sobre esse tema surgiram das mãos de mestres consagrados dos Países Baixos.

3.1. Os exóticos nativos das Índias

Com a passagem marítima aberta para o subcontinente asiático, as expedições comerciais rendiam não só grandes aportes financeiros, como cartas, relatórios detalhados e mapas para

² Antuérpia era uma importante cidade comercial. Os cortejos dos *Ommegangs* contavam com o desfile das corporações mais importantes – religiosas, administrativas, guildas. Cada corporação desfilava em sua própria carruagem, cuja pompa era impressionante. Ver: WILLIAMS, Sheila. “Les Ommegangs d’Anvers et les cortèges du Lord-Marie de Londres”. In: JACQUOT, Jean (ed.). *Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles V. IIe Congrès de l’Association Internationale des Historiens de la Renaissance*. Bruxelles, Anvers, Gand, Liège. 2-7 septembre 1957. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1960, pp. 349-357.

³ *Idem*, p. 353.

informar as novidades. Em Portugal, a rota era considerada um segredo de estado, por isso os relatos não podiam ser publicados à época. Mas isto não impediu que alguns dos novos conhecimentos fossem “contrabandeados” por cartas preparadas pelos informantes e agentes das casas comerciais alemãs e italianas.

Por exemplo, D. Manuel enviou uma série de cartas, para outros monarcas e o papa, sobre os eventos recentes; entre eles, o retorno de Vasco da Gama. O mercador florentino Girolamo Sernigi redigiu uma carta em julho de 1499 para um colega em Florença, na qual informava o retorno de Nicolau Coelho (1460-1504), que integrara a expedição de Gama. Em 1507, a carta de Sernigi foi publicada, na cidade de Vicenza, por Enrico di Sant’Orso para integrar a coleção de Fracanzano da Montalbondo, *Paesi novamente ritrovati*. Essa edição estava recheada com detalhes sobre as rotas, o clima, os costumes dos habitantes locais, as práticas comerciais e alimentares (como o fato de não ingerirem carne, principalmente de gado), as vestimentas (de algodão, que cobriam o corpo somente da cintura até o joelho), assim como o uso de elefantes domesticados para o transporte e para a guerra.

Mais tarde, outras façanhas dos portugueses no Oriente seriam publicadas entre 1505 e 1508, principalmente aquelas levadas a cabo pelo militar e explorador Francisco d’Almeida (1450-1510), que se tornaria o primeiro vice-rei da Índia (1505-1509).⁴ Como o sucesso da captura de Goa, impressa em uma compilação de Martin Fernández de Figueroa, em Salamanca.⁵

Nesse cenário promissor de riquezas sem fim, comerciantes alemães preparavam-se para integrar as expedições comerciais com o objetivo de enfrentar a dominação veneta do comércio

⁴ LACH, Donald F. *Asia in the Making of Europe*. vol I. The Century of Discovery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1965, p. 161.

⁵ Mercenário espanhol, Martin Fernández de Figueroa esteve entre os comerciantes portugueses na Índia, nos anos 1505-1510, quando escreveu suas experiências em diário. De volta à Europa, pediu a um escritor "profissional" – Juan de Agüero ou Juan Remón de Trasmura - que compilasse sua narrativa. Trasmura publicou a *suma* como *Conquista de las Indias de Persia y Arabia que hizo la armada del rei d. Manuel de Portugal & delas muchas tierras:diveras gentes: extrañas riquezas: e grandes batallas que allá t uvo*.

de especiarias. Os financiamentos para as empreitadas vinham dos Fuggers e dos Welsers, importantes casas bancárias de Augsburg, que controlavam vários setores da economia europeia. Durante o período das Grandes Navegações e exploração comercial nas Américas e na Índia, ambas acumularam grandes fortunas.⁶

Em 1505, sob o comando de Francisco d'Almeida, deu-se a primeira viagem realizada por comerciantes alemães à África, Arábia e Índias Orientais. De volta à terra natal, um dos agentes comerciais dos Welsers, Balthasar Springer – também conhecido como Sprenger – publicou um relatório sucinto de sua viagem (1505-1506) em quinze páginas. Em 1509, ano seguinte da primeira edição, Springer reimprimiu o relato, em alemão, em forma de panfleto e de livro, ambos sob o nome de *Die Merfart um Erfahrung nūwer Schiffung und Wege zu viln overkauten Inseln und Kunigreichen*, dessa vez com trinta páginas. Outras edições se seguiriam, atestando o sucesso junto ao público.

Como afirma Lachs, Springer era um homem de comércio e mostrava pouco ou quase nenhum interesse particular pelos autores da Antiguidade Clássica, baseando as apreciações em suas próprias observações e relatos orais⁷ de outras pessoas.⁸ As referências sobre o clima e a topografia indianas eram poucas, mas plantas e animais o impressionaram sobremaneira, como o uso do elefante como animal de carga. Springer descreveu a cor e os cabelos do povo da Costa do Malabar; comparou a relativa nudez desses nativos com as túnicas e turbantes dos mercadores árabes; comentou sobre o despotismo e a cobrança dos impostos que deviam ser pagos pelos

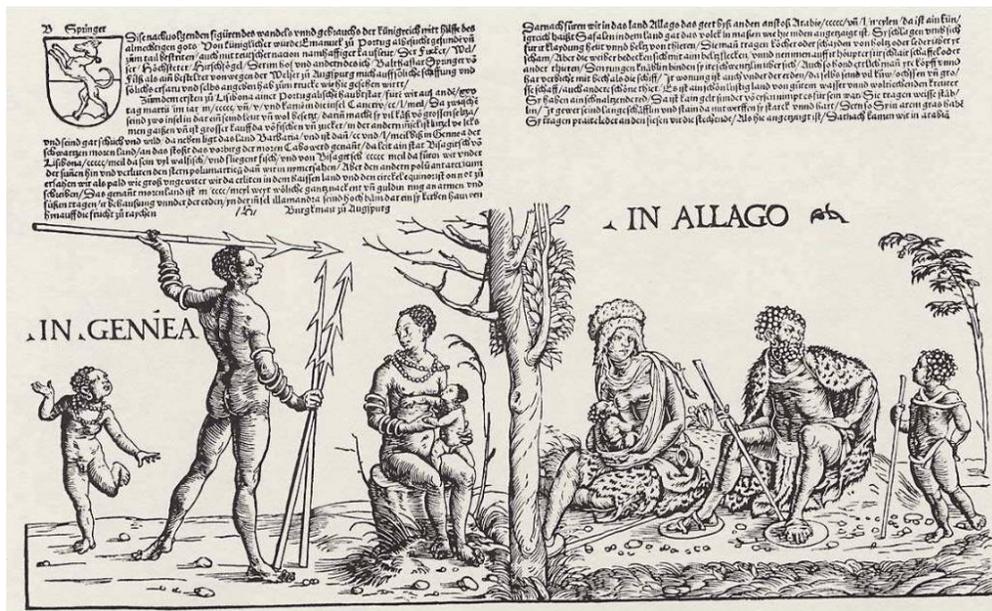
⁶ Para ver a importância dos Welsers na América: BERNARD, Carmen e GRUZINSKI, Serge. *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea 1492-1550*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 203-204.

⁷ A importância do ouvir é inegável nas narrativas de viagem que traduzem o outro. Como diz François Hartog, “de acordo com o princípio de que o ouvido segue quando o olho não pode fazê-lo, o *eu ouvi* pode valer tanto quanto o *eu vi*. Não se trata, todavia, de um valor absoluto, mas determinado relativamente, ou seja, o que significa o visto/ouvido em relação a mim.” HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do Outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p. 283.

⁸ LACHS (1965), *Op.Cit.*, p. 163.

agricultores. Também percorreu sobre uma procissão cerimonial do rei de Cochim que havia testemunhado.

A encomenda para ilustrar *Die Merfart um Erfahrung ...* recaiu sobre Hans Burgkmair, o velho (1473-1531), que estava intimamente associado aos Welsers, seus contrerrâneos. Há um fato notável na elaboração⁹ das xilogravuras que não pode ser negligenciado: elas seguiram os desenhos realizados, *in loco*, pelo próprio Springer.¹⁰ As poucas intervenções realizadas pelo artista não alteraram significativamente os esboços originais; o que explica a fisionomia mais realista dos personagens.



(figura 50)

Hans BURGKMAIR.

Indigenous in Guinea and Algoa

Xilogravura, 285 x 414 mm

Sammlung des Freiherrn von Welser (Neunhof bei Lauf)

⁹ Para uma análise mais detalhada, ver: BARTRUM, Giulia. *German Renaissance Prints, 1490-1550*. London: The Trustees of British Museum, 1995, pp. 130-132; McDONALD, Mark P. Burgkmair's Woodcut Frieze of the Natives of Africa and India. *Print Quarterly*, XX, 2003(b),3, pp. 228-244.

¹⁰ Como atesta uma passagem impressa sob o brasão de armas de Springer "I, Balthasar Springer, from Vils sent by the Welsers of Augsburg, have had knowledge by sailing and experience, and gave it myself to be printed, such as it is seen here. H. Burgkmair, of Augsburg". McDONALD (2003b), *Op.Cit.*, p. 230.

As estampas (figuras 50 a 54), segundo Mark McDonald, revelavam “uma fascinação etnográfica com a aparência” e procuravam “transmitir as características singulares e conciliar a concepção de alteridade com a concepção europeia da forma humana.”¹¹ Em algumas delas, a relação entre texto e imagem era extremamente importante: as gravuras vinham impressas logo abaixo de uma descrição breve e clara das características físicas dos nativos, suas atividades e hábitos alimentares.



(figura 51)

Hans BURGKMAIR.

Indigenous in Arabia and India

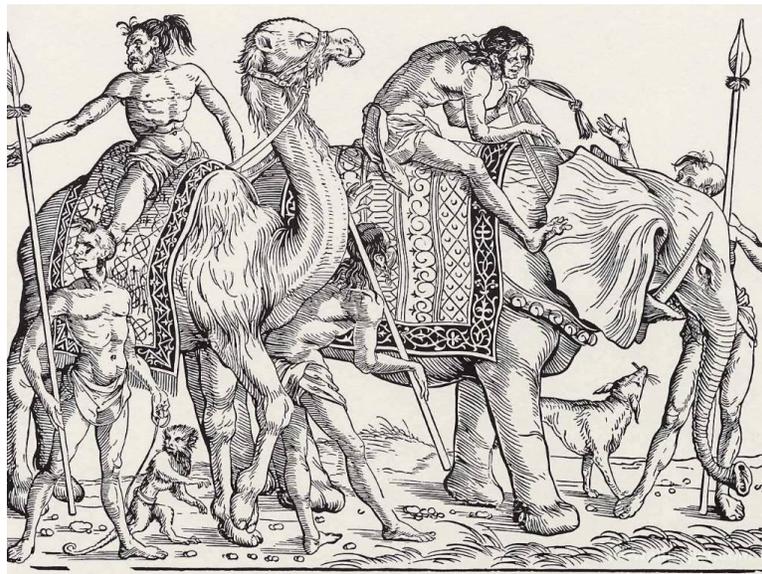
Xilogravura, 272 x 408 mm

Sammlung des Freiherrn von Welser (Neunhof bei Lauf)

Além de acompanharem o folheto e o livro, as gravuras também foram impressas em um formato maior, com quase dois metros, com o intuito de serem penduradas em paredes. A confecção desse tipo de estampa não era novidade alguma. Existiam três maneiras para se afixar uma imagem: com gotas de cera à maneira de selo, com pequenos pregos ou até mesmo coladas

¹¹ McDONALD (2003b), *Op. Cit.*, p. 230.

diretamente na parede ou muro. A maioria delas desapareceu ou sobreviveu em condições delicadas¹². Para McDonald, estavam destinadas a uma clientela exigente que não só apreciava a qualidade das obras, como também eram cultivadas pelo mercado editorial.¹³



(Figura 52)
Hans BURGKMAIR.
Indigenous with Camel and Elephant, 1508
Xilogravura, 256 x 358 mm
Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlim

¹² GRIFFITHS, Anthony. “The archeology of the print”. In: BAKER, Christopher, ELAM, Caroline e WARWICK, Genevieve. *Collecting Prints and Drawings in Europe c.1500-1750*. Aldershot: Ashgate: Burlington Magazine, 2003.

¹³ McDONALD (2003b), *Op.Cit.*, p. 243.



(figuras 53 e 54)
Hans BURGKMAIR.
The King of Cochim, 1508
Xilogravura, 246 x 713 mm
British Museum, Londres

Em 1510, Ludovico di Varthema (1470-1517), viajante e escritor bolonhês, publicou a primeira edição da obra *Itinerario de Ludouico de Varthema Bolognese*, em que relatava as viagens que realizara nos anos 1502-1508.¹⁴ Vestido como muçulmano e tendo conhecimento do árabe coloquial, Varthema percorreu – por via terrestre – as principais rotas de comércio que então conectavam o Mediterrâneo à Índia. Do Egito seguiu para a Síria, de lá para a Arábia, junto com uma caravana de peregrinos, até Meca. Em seguida, partiu para a Vijayanagara e Calcutá, Malaca, Sumatra, as ilhas Molucas e Java.

A primeira e a segunda (1517) edições foram impressas em Roma e as seguintes em Veneza (1518) e Milão (1519), todas em italiano.¹⁵ Em 1515, a tradução alemã contou com

¹⁴ “On his return to Italy after seven years in the East, he personally recounted his travels to the Venetian Senate (for which he was paid). The written version which he produced soon afterwards was dedicated to members of one of the leading noble families in Rome, the Colonna-Montefeltro. It was printed in Italian in 1510 with the support of the Pope and several of his humanist-trained cardinals, and then immediately translated into Latin.” RUBIÈS, Joan-Pau. *Travel and ethnology in the Renaissance: South India through European eyes, 1250-1625*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002, p. 125.

¹⁵ Em 1511 surgiu uma versão latina; e, em 1520, outra em espanhol. Na segunda metade do século XVI, o livro foi traduzido para o francês (1556), o holandês (1563) e o inglês (1577). LACH (1965), *Op.Cit.*, pp. 165-166.

algumas gravuras elaboradas por Jorg Breu¹⁶ (1475-1537). Em uma delas, *Bewohner Sumatras* (figura 55), quatro homens estão representados, supostamente como os habitantes dessa região. A imagem é surpreendente: nem tanto pela tentativa de ilustrar o texto, mas por por reciclar elementos iconográficos que em nada tinham a ver com os povos retratados. Vale a pena reparar nos homens que estão à esquerda e à direita que, além da saia, usam tiara e adornos nos braços e tornozelos, todos elaborados com plumagem de pássaro, tal qual a representação dos indígenas americanos de Johann Froschauer (figura 46), discutida no capítulo anterior.



(figura 55)

Ludovico di VARTHEMA. “Bewohner Sumatras”.

In: *Die Ritterlich und Lobwirdig Rays... (Reise zu den Gewürzinseln)*. Augsburg, 1515.
Staatsbibliothek, Bamberg

Quando a edição ilustrada de Ludovico di Varthema veio à luz, a obra de Springer já era bem conhecida do público interessando nas descobertas e nas recentes explorações. Influenciado pelas imagens de Burgkmair, Jorg Breu reciclou alguns detalhes como a saia e os ornamentos do

¹⁶ Jorg Breu, nascido em Antuérpia, trabalhou em Augsburg, de 1508 a 1534. Ver: LACH, Donald F. *Asia in the Making of Europe*. Vol. II. A Century of Wonder. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970, p. 81; HONOUR, Hugh. *The New Golden Land*. European Images of America from the Discoveries to the Present Time. USA: Pantheon Books; Canada: Random House of Canada Limited, 1975b, p. 14.

segundo homem à esquerda, assim como o turbante do segundo homem à direita. Mas foi só. Para os outros dois, como já apontamos, a inspiração teria sido a famosa figuração dos indígenas americanos de Johann Froschauer. Dessa forma, Breu colocava em um mesmo sistema de representação os nativos das Índias Ocidentais e os das Índias Orientais.

É interessante perceber como a xilogravura de Breu ressurgiria décadas depois, para ilustrar outra narrativa de viagem que nada tinha a ver com a Ásia. Em 1557, na cidade de Marpurgo, Hans Staden (ca.1548-ca.1576), um soldado alemão que esteve duas vezes no Brasil, publicou *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens, encontrados no Novo Mundo, a América*.¹⁷ Nesse livro, ele descreveu a paisagem, a natureza do Brasil e os costumes de seus habitantes; bem como o período que passara como prisioneiro dos tupinambás e as ameaças de ser sacrificado em um ritual antropofágico.

Suas aventuras estavam ilustradas por 42 xilogravuras (sendo algumas delas repetidas), desenhadas por Staden na Europa ou realizadas sob sua supervisão. As estampas, tão marcantes quanto a narrativa, traziam evidências etnográficas sobre os indígenas, seus artefatos e costumes; porém o foco maior estava no canibalismo e seu ritual. Afinal, era o próprio Staden quem deveria ser sacrificado.

A edição publicada em 1557, em Frankfurt, além de contar com as xilogravuras originais, incluiu outras quatro estampas da já citada obra de Varthema! É o caso, por exemplo, da imagem que acompanhava o capítulo vinte e dois do livro 1, *Como meus dois senhores vieram a mim e disseram que tinham dado de presente a um amigo, o qual devia guardar-me para me matar no*

¹⁷STADEN, Hans. *Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant/biss vff dise ij./necht vergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auss Hessen durch sein eygne erfahrung erkant/ vnd yetzo durch den truck an tag gibr. [sic] Dedicirt dem Durchleuchtigen Hochgebornen herrn/ H. Philipsen Landtgraff zu Hessen/Graff zu Catzenelnbogen/Dietz/Ziegenhain vnd Nidda/seinem G.H.Mit eyner vorrede D.Joh. Dryandri/genant Eychman/ Ordinarij Professoris Medici zu Marpurck. Inhalt des Bchhline volget nach den Vorreden.* Marpurg: Andreas Kolbe, 1557.

momento em que me quissem devorar (figura 56). Como se vê, a circularidade das gravuras era um processo muito dinâmico, que funcionava em mão dupla: em Varthema, ameríndios serviam como modelo para a figuração dos nativos das Filipinas; em Staden, os filipinos eram transfigurados em indígenas americanos. A circularidade não se restringia somente a estes dois exemplos, pois existiram casos em que as gravuras da América traziam palmeiras do deserto e homens parecidos com beduínos. Percebe-se, então, certa unidade do Outro nas representações.



(figura 56)

Hans STADEN. “Wie meine benden herrn zu mir samen und sagten mir wie si mich ihrer Freunde einen verschenckt hetten derr solte mich verwwaren un[d] todt schlagen wenn man mich essen wolte [Como meus dois senhores vieram a mim e disseram que tinham dado de presente a um amigo, o qual devia guardar-me para me matar no momento em que me quissem devorar] ”. In: *Warhaftig Historia vuud Beschreibung einer Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newen Welt America gelegen.*

Gedruckt zu Franckfurt am Mayn [Frankfurt]: Durch Weygandt Han, in der Schnurgassen zum Krug, ca. 1557

Xilogravura, 9,6cm x 7 cm
John Carter Brown Library, Providence
JCB call number: J557 S776w2

Desde o início do processo de expansão europeia, artefatos e nativos da América¹⁸ e da Índia¹⁹ foram embarcados nos navios com destino às cortes e gabinetes de curiosidade do Velho Continente, causando enorme impacto entre artistas da geração de Bugkmaier, como Albrecht Dürer (1471-1528). Não por acaso, podemos perceber esse fascínio nas gravuras que acabaram sendo realizadas para ilustrar livros, panfletos ou programas iconográficos específicos.

Não há dúvida quanto ao interesse de Dürer – gravador, pintor e ilustrador alemão, nomeado pintor da corte de Maximiliano I em 1512 – em relação às explorações, novas ideias e objetos. Segundo Honour, é possível que ele tenha visto alguns artefatos tupinambás trazidos, em 1505, por Binot Palmier de Gonville quando do retorno à França de sua viagem às costas do Brasil. Na bagagem do navegador, além dos objetos, estava Essomericq, o filho de um chefe Tupinambá.²⁰

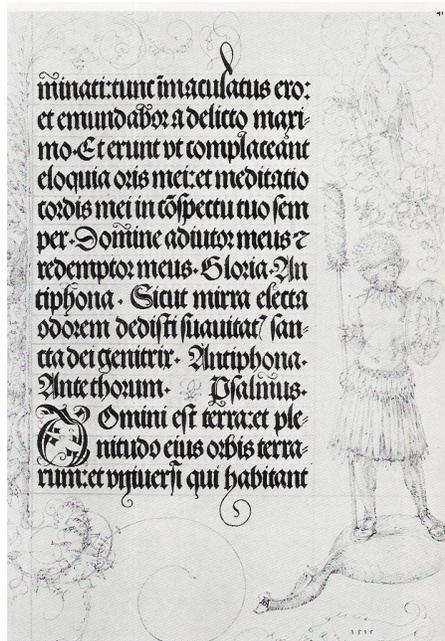
O efeito do contato com os artefatos seria sentido em 1515, quando Dürer desenhou, à tinta, as margens do *Livro de Horas* do Sacro Imperador Romano-Germânico Maximiliano I (1459-1519). No Salmo 24.1, “Do Senhor é a terra e a sua plenitude; o mundo e aqueles que nele habitam”, a ilustração procurava mostrar um Tupinambá (figura 57) usando saia – indício tomado da gravura de Froschauer – e ornamentos de penas no pescoço e na cabeça. Sua mão esquerda segura um escudo e a direita um tacape cerimonial de madeira, cujo topo arredondado estava decorado com penas presas em uma rede de algodão.²¹ Evidentemente, Dürer não sabia qual era a verdadeira função desse tacape, tomando-o por uma lança de guerra.

¹⁸ FEEST, Christian F. “The Collecting of American India Artifacts in Europe, 1493-1750”. In: KUPPERMAN, Karen Ordhal (ed.). *America in European Consciousness, 1493-1750*. Published for the *Institute of Early American History and Culture*, Williamsburg, Virginia: University of North Carolina Press / London: Chapell Hill, 1995, pp. 324-360.

¹⁹ LACH (1965), *Op.Cit.*; LACH (1970), *Op.Cit.*

²⁰ HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, p. 13.

²¹ Segundo Massing, “we can establish that his renditing of the club is accurate on the basis of a surviving expample that reached Europe later, though perphaps still in the sixteenth century. The club he drew is quite similar to a specimen now in the Musée de l’Homme in Paris, which is perhaps the club of the Tupinamba chief Quonianbec, a



(figura 57)

Albrecht DÜRER.

Livro de horas de Maximiliano I, 1515.

Desenho sobre velino

Bayerische Staatbibliothek, Munique

Como se percebe olhando atentamente para o desenho, o modelo humano utilizado para a figuração do guerreiro não era um indígena: em uma clássica postura de *contrapposto*, ele mais se parecia “com um jovem de nariz arrebitado alemão vestido para um desfile em Nuremberga do que um verdadeiro Tupinambá.”²² Tampouco as sandálias ou o estranho objeto, sobre o qual está pisando, eram utilizados pelos brasileiros.

Pelas mãos de Burgkmair e Dürer, imagens dos nativos das “Índias” foram criadas para um complexo programa iconográfico que procurava glorificar as realizações do Sacro Imperador Romano-Germânico e seus domínios sobre os povos da terra. Maximiliano I idealizou e financiou

weapon brought back from Brazil by André Thevet in 1555 or 1556”. MASSING, Jean Michel. “Early European Images of America: the Ethnographic Approach”. In: LEVENSON, Jay A (ed.) *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington D.C.; National Gallery of Art: Yale University Press, 1991, p. 516.

²² HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, p. 13.

a execução de três publicações que tinham como objetivo um público bastante específico: os principais nobres e oficiais de seu vasto império. Para empreender tamanha tarefa, cercou-se do talento de humanistas, historiadores, arquitetos, como Albrecht Altdorfer (ca.1480-1538)²³, além dos artistas mencionados.

Trata-se do *Triunfo de Maximiliano I*, que compreendia três composições de xilogravuras de proporções gigantescas, não somente em sentido literal (o tamanho), como figurado (pelo impacto e amplitude de sua difusão): *Triumphal Arch*, *Triumphal Procession* e *Large Triumphal Carriage*. Ao todo, a execução se daria em um período de 14 anos, entre 1512 e 1526, resultando na produção, respectivamente, de 192, 136²⁴ e 8 xilogravuras²⁵.

Produzido entre 1515-1518 e com quase quatro metros de altura, *Triumphal Arch*²⁶ (figura 58) lembrava os arcos do triunfo romanos²⁷. Por sua vez, a execução de *Triumphal Processional* – que media 54 metros de comprimento!²⁸ – se deu nos anos 1516-1519.²⁹ O texto que

²³ Albrecht Altdorfer foi pintor, gravador e arquiteto. Nascido na Bavária, viveu grande parte de sua vida na cidade de Regensburg, da qual se tornou cidadão em 1505.

²⁴ Existe uma controvérsia em relação ao total de blocos de madeira que compunham as séries. Moxey afirma que *Triumphal Procession* conta com 137 blocos, já Stiber e Landau contabilizam 136. Sem entrar no mérito de quem estaria com a verdade, Linda Stiber participou do processo de restauro de duas das séries, *Triumphal Arch* e *Large Triumphal Carriage*, o que pode lhe conferir certo grau de precisão. Ver: LANDAU, David e PARSHALL, Peter. *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven: Yale University, 1994; STIBER, Linda, EUSMAN, Elver e ALBRO, Sylvia. *The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Dürer*. The Group and Paper Book Annual. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, volume 14, 1995.

Disponível em: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v14/bp14-07.html>. Acesso em 15 de outubro de 2009.

²⁵ STIBER, *Op.Cit.*

²⁶ A chamada arquitetura efêmera cresceu muito ao longo do séculos XVI e XVII; também na América havia arcos triunfais. *Triumphal Arch* talvez seja o mais conhecido dos projetos de Maximiliano I. Idealizado para ser exposto em uma parede, contava com um complexo programa iconográfico que vinha acompanhado de um texto, composto em parceria por Johannes Stabius e o imperador. A princípio, coube ao arquiteto Jörg Kolderer (1467-1540) elaborar as miniaturas que serviriam como ilustração. Em seguida, essa tarefa seria delegada a Albrecht Dürer. O programa inicial foi bastante modificado por Willibald Pirckheimer, amigo de Dürer. Em *Triumphal Processional*, as miniaturas foram transpostas para a xilogravura por Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer e Albrecht Dürer.

²⁷ Para Landau “the whole undertaking must have been inspired by the sorts of temporary but extravagant architectural constructions thrown up by artists for festivals and processions”. *Op.Cit.*, p. 209.

²⁸ MOXEY, Keith. *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004, p. 21.

²⁹ *Triumphal Processional* foi publicada somente em 1526.

acompanhava a obra foi ditado pelo próprio imperador e editado pelo humanista e historiador da corte Johannes Stabius (1450-1522).



(figura 58)
VÁRIOS ARTISTAS
Triumphal Arch, ca 1515-18
Gravura em metal
National Gallery of Art, Washington D.C.

Não havia precedentes para a escala monumental dessas obras. Quando Maximiliano I morreu, em 1519, somente o *Triumphal Arch* tinha sido publicado. Segundo o inventário realizado, a primeira edição contou com 700 exemplares. Mais tarde, seu herdeiro Ferdinando de Áustria (1538-1637) mandaria imprimir outros 300 para distribuir entre um público seleta.³⁰

Do denso universo do *Triunfo de Maximiliano*, gostaríamos de comentar *People of Calicut*, elaborado por Burgkmair em 1516 (figura 59)³¹. A influência de *The King of Cochim* – não nos esqueçamos, também dele – é inegável: nas fisionomias, adereços, armas, escudos. Novamente, há uma livre combinação de motivos Orientais e Ocidentais. O elefante e seu

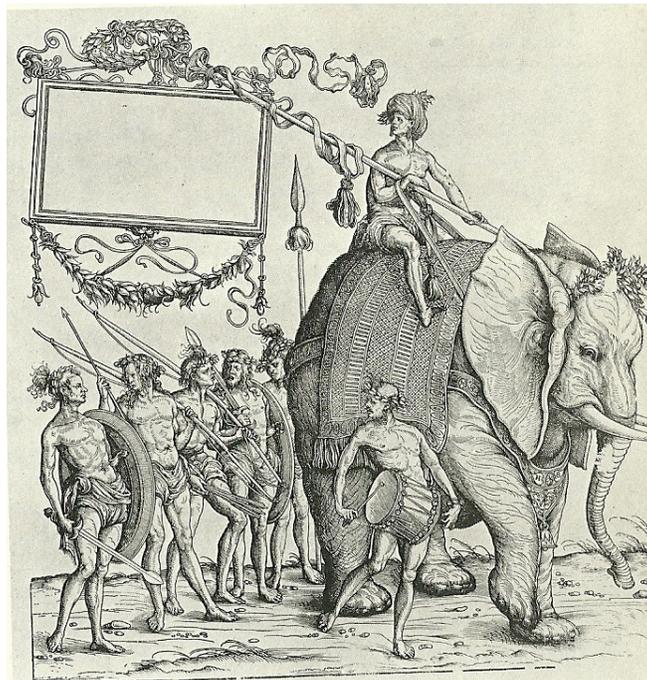
³⁰ MOXEY, *Op.Cit.*, p.22.

³¹ O desenho, realizado em 1516, só foi publicado dez anos mais tarde. HONOUR (1975b), *Op.Cit.*,p. 14.

condutor de turbante, o gado com guirlanda na cabeça e as ovelhas de cauda encorpada são asiáticos.



(figura 59)
Hans Burgkmair
People of Calicut, 1517-1518
Xilogravura
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung



(figura 59, detalhe 1)



(figura 59, detalhe 2)

As outras figuras, compostas por homens e mulheres nus ou usando saias de penas, com tacapes como os utilizados pelos indígenas da América do Sul (de ponta redonda ou oval ao final de uma haste longa, cujo punho era decorado com penas e bolas), as cestas repletas de espigas de milho (segundo Honour³², as primeiras a serem representadas na arte europeia) são, definitivamente, americanas. Os homens não se parecem com indígenas, mas as armas dos tupinambás podem ter sido desenhadas a partir da observação direta de algum artefato ameríndio.³³

³² HONOUR, Hugh. *The European Vision of America*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1975(a), p. 28.

³³ STURTEVANT, William C. "First Visual Images of Native America". In: CHIAPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 421.



Além dos exemplos referidos anteriormente, há mais um que vale a pena ser mencionado: junto ao grupo formado por ameríndios e indianos, vemos, à direita, um homem barbado com uma pele de animal nas costas, clara revisitação às figurações dos nativos de Algoa (figuras 50 e 60)



(figura 59, detalhe)



(figura 50, detalhe)



(figura 60)
Hans BURGKMAIR.
Natives from Algoa
Xilogravura
British Museum, Londres

A *bricolage* não pode ser atribuída somente a Burgkmair, pois seguia o programa estipulado para essa seção:

Um homem de Calicute (nu, com uma tanga), montado e carregando uma inscrição em verso, usando uma coroa de louros, sobre as placas devem ser escritas estas palavras: ‘Estas pessoas são súditos das anteriormente mencionadas e louváveis coroas e casas.’ Em seguida, virão a pé, o povo de Calicute. Eles devem usar coroas de louros.³⁴

Outros versos foram escritos para serem colocados na placa que é carregada pelo condutor do elefante:

O imperador em seu orgulho guerreiro,
Conquista de nações em toda parte,
Trouxe sob nosso jugo do Império
O distante povo de Calicute.

³⁴ No original: “a man of Calicut (naked, with a loincloth), mounted and carrying a verse inscription, wearing a laurel wreath; on the plaques shall be written these words: ‘These people are subject to the previously shown praiseworthy crowns and houses’. Then shall come on foot the people of Calicut. They shall be wearing laurel wreaths.” apud HONOUR (1975a), *Op.Cit.*, p. 28.

Havia também uma inscrição que deveria acompanhar o grupo que vinha logo atrás:

Uma fileira com escudos e espadas
Um fileira com Lanças.
Duas fileiras com arcos e flechas ingleses.
Todos estão nus como os índios ou vestidos à mourisca.³⁵

Gostaríamos de comentar um pouco mais sobre as imagens de Burgkmair e Dürer, tendo como base as relações microscópicas que cada obra estabeleceu com os elementos que a tornavam possível.³⁶ Em primeiro lugar, devemos ter em mente que, no tempo de Maximiliano I, o termo “genérico” Calicute não era aplicado somente aos habitantes da Índia, como também se estendia aos nativos das Américas - a distinção desses vocábulos na língua alemã moderna data do século XIX.³⁷

Também precisamos levar em conta que o programa iconográfico tinha como objetivo refletir a reputação tanto da Casa dos Habsburgos, quanto do próprio Maximiliano. Para isso, a metáfora do arco do triunfo romano (claro empréstimo da Antiguidade³⁸) inseria, em um mesmo momento de exaltação ao imperador, todos os povos do planeta.

Além desses dois indícios, percebemos que o exotismo estava no cerne das representações dos povos não-europeus. Em quase todas elas, o exotismo era indiferente às singularidades

³⁵ No original: “*The Emperor in his warlike pride, / Conquering nations far and wide, / Has brought beneath our Empire’s yoke / The far-off Calcuttish folk.* E: “*One rank with shields and swords / One rank with Spears. / Two ranks with English bows and arrows. / All are naked like Indians or dressed in Moorish fashion*”. apud HONOUR (1975a), *Op.Cit.*, p. 28.

³⁶ Como vimos no primeiro capítulo, a investigação histórica também deve se pautar sobre a tensão provocada pela análise dos elementos internos (datação e decifração iconográfica) e externos (clientela, contexto social) das imagens visuais. Ver: GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

³⁷ MASSING, *Op.Cit.*, p. 514. Ver também a nota do artigo de Sturtevant: “*The crucial phrase of Maximilian’s description, quoted above in Appelbaum’s translation, reads according to Winzinger ‘sind alle nackhendt auf Indianisch oder alla morescha geclaidt.’ The modern German distinction between indianisch ‘American Indian’ and indisch ‘Asian Indian did not become fully established until the late nineteenth century*”. STURTEVANT, *Op.Cit.*, n. 16, p. 447.

³⁸ Ver capítulo 1 e as reflexões sobre Aby Warburg.

etnográficas ou à precisão geográfica e tendia a vir ao encontro do imaginário.³⁹ Esse aspecto se estendia também à fauna e à flora; por isso, o desfile imiscuía em uma mesma cena, o elefante e as espigas de milho.

A fauna das Índias Orientais fascinava a todos, principalmente os paquidermes, como vimos nos relatos de Girolamo Sernigi e Balthasar Springer. Em 1514, entre os presentes enviados pelo rei português D. Manuel I ao papa Leão X (por ocasião de sua eleição), estavam leopardos, papagaios, galinhas, cachorros, cavalos persas e um elefante.⁴⁰ Este último, adquirido do rei de Cochim, viajara da Ásia até Lisboa e, daí, até Roma. Em março de 1514, Hanno, como passou a ser chamado pelos romanos, participou da travessia da embaixada manuelina na Cidade Eterna. Durante o curto período que lá viveu, Hanno realizou uma série de performances, em que se ajoelhava seguindo os comandos do *mahout* (seu tratador), dançava ao som de música e espirrava, com a tromba, água das fontes romanas em um público maravilhado.

Quando da morte do animal, em 1516, o próprio papa compôs um epitáfio, posteriormente reproduzido no caderno de anotações de Francisco de Holanda (1517-1585), humanista e pintor português. A viagem e a estadia do elefante em terras europeias ganharam vida em desenhos de Rafael (1483-1520), sátiras de Pietro Aretino (1492-1556), esculturas (como a fonte em Villa Madama), frontispícios de folhetos e gravuras. Neste caso, as imagens do animal ultrapassavam a fronteira da representação do exótico; pois se para os romanos, Hanno se tornara o símbolo mais relevante de um Oriente sedutor, para os detratores do Papa, era o símbolo da corrupção.⁴¹

³⁹ MASON, Peter. *Infelicities. Representations of the exotic*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 3.

⁴⁰ D. Manuel também enviara um rinoceronte, mas o navio em que se encontrava afundou e ele não chegou ao seu destino.

⁴¹ Ver: BEDINI, Silvio A. *The Pope's Elephant: An Elephant's Journey from Deep in India to the Heart of Rome*. Nashville: S. Sanders and Company, 1998.

Entre as plantas comestíveis americanas, o milho despertara interesse já na primeira viagem de Colombo, que levou consigo alguns espécimes em sua volta para a Europa. Essa novidade também foi relatada por Pedro Mártir de Angleria, na *Primeira Década*:

também fazem o pão, com pouca diferença, de um certo trigo farinhento, semelhante ao que tem, em abundância os de Insubria e os da Granada espanhola. A espiga tem mais de um palmo de comprimento, em forma de ponta, e tem quase a espessura do braço. Os grãos estão admiravelmente dispostos pela natureza: em forma e tamanho semelhante ao legume *alverjón*, tão verdes que são brancos: quando amadurecem ficam muito pretos; moídos são mais brancos que a neve. A este tipo de trigo chamam de milho.⁴²

Voltemos às imagens visuais elaboradas por Dürer e Burgkmair. Se as olharmos com atenção, percebemos um elemento que procurava caracterizar esse nativo: a saia de penas. Não existem evidências⁴³ de que esse tipo de vestimenta era usado na América; por isso, é possível dizer que tenha assim se configurado a partir de uma compreensão distorcida de um objeto (como um ornamento de cabeça ou uma capa), separado de seu contexto etnográfico. Sturtevant sugere que ela pode ter sido uma invenção de “artistas europeus, que achavam difícil imaginar pessoas sem roupas mas exuberantemente enfeitadas com penas, incluindo os cintos de pena, poderiam muito bem inventar essa forma de saia de penas, seguindo as descrições verbais.”⁴⁴

Mesmo com a falta de contato e informações mais acuradas sobre os seres humanos reais retratados, a saia de pena presa à cintura era um dos símbolos que representavam os nativos das

⁴² No original: “*el pan lo hacen también, con poca diferencia, de cierto trigo harinoso, parecido al que tiene, en abundancia los de la Insubria y los granadinos españoles. La panocha tiene de larga más de un palmo, tira a formar punta, y tiene casi el grueso del brazo. Los granos están admirablemente dispuestos por naturaleza: en la forma y el tamaño se parecen a la legumbre alverjón; de verdes están blancos: cuando maduran se ponen muy negros; molidos son más blancos que la nieve. A esta clase de trigo le llaman maíz.*” ANGLERIA, Pietro Martir. *Decadas del Nuevo Mundo*. Madrid: Polifermo, c. 1989, p.13. O grifo é do autor.

⁴³ “*Although there is no evidence for eastern Brazilian Indians wearing such skirts in recent times, and they seem impractical for everyday wear, there are a few examples of Tupinambá Indians shown wearing them – in particular in a ritual dance – in illustrations on sixteenth-century maps where other details seem quite accurate reflections of ethnographic reality.*” BEDINI, Silvio A. e BUISSERET, David. “Indian America: First Visual Impressions in Europe”. In: *The Christopher Columbus Encyclopedia*. London: Macmillan, 1992, p. 339.

⁴⁴ No original: “*European artists, finding it difficult to imagine people without clothing but exuberantly decorate with feathers, including feather belts, might well invent this form of feather skirt by following verbal descriptions.*” STURTEVANT, *Op.Cit.*, p. 420.

Índias. A primeira vez que tal “vestimenta” se fez presente foi na gravura de Johann Froschauer (figura 46), em 1505-6. Uma década depois, ei-la que reaparece no *Livro de Horas de Maximiliano I* (figura 57) de Dürer, em *People of Calicut* (figura 59) de Hans Burgkmair e na xilogravura de Jorg Breu para a edição alemã da obra de Ludovico di Varthema (figura 4.1).

Ora, esse elemento iconográfico não se encontrava presente nas imagens ao acaso. Não se sabe se a ilustração de Johan Froschauer surgiu em Nuremberga ou Augsburg. Porém, Dürer (nascido em Nuremberga), Burgkmair e Breu trabalhavam, concomitantemente, na mesma cidade: Augsburg. Logo, podemos concluir que os artistas contavam com um estoque limitado de imagens, trocando informações entre si. Além da saia, há outro indício que, a nosso ver, revela a circularidade entre as obras: a lança empunhada tanto pelo nativo de Sumatra quanto pelo tupinambá de Dürer.



VARTHEMA e DÜRER (detalhes)

No capítulo anterior vimos como a imagem visual da América começou a ser construída a partir de paralelos com os mitos do edênico e o do Homem Selvagem, aliados a outros elementos

de enunciação como os códigos sociais de comportamento que colocavam em jogo novas regras de ordenamento e hierarquização da estrutura social, a nudez e o canibalismo. Também percebemos que não havia uma homogeneidade na tradução da alteridade, pois a construção dos Nós/europeu se dava a partir da operação de elementos internos e externos. Na enunciação do Outro o europeu estava sempre presente: nos mitos, nos códigos de comportamento ou na questão da vestimenta, ou seja, na nudez.

Na série de imagens que acabamos de apresentar, o Nós se encontrava no suporte do Livro de Horas (a religião), na narrativa da viagem à Ásia financiada por importantes casas europeias (o comércio), no programa iconográfico do imperador (o poder). Contudo, percebemos uma modificação: a construção do Outro não mais operava alguns elementos internos europeus, como os mitos do edênico e do Homem Selvagem. Nas gravuras dos artistas de Augsburg, a enunciação do Outro/América era resultado de uma nova combinação: entremeada pela representação dos habitantes das Índias Orientais, aliava estereótipos e objetos descontextualizados de seu uso original.

Em 1519, o neto dos reis católicos e de Maximiliano I foi coroado imperador do Sacro Império com o nome de Carlos V. Nesse mesmo ano, Hernán Cortés havia dado início ao processo de conquista do império asteca. Em maio de 1520, “enquanto um punhado de conquistadores massacravam o mais seleta da nobreza do México”⁴⁵, Carlos se punha a caminho de sua terra natal, os Países Baixos. Em agosto, os presentes que Cortés havia enviado ao monarca chegaram a Bruxelas, a capital do império.

A apresentação pública desse rico tesouro causou forte impacto em todos que o viram. Meses antes, na cidade de Valladolid, embaixadores italianos, assim como Pedro Martir de

⁴⁵ BERNARD e GRUZINSKI, *Op.Cit.*, p. 186.

Angleria e Bartolomé de las Casas, entre outros, tiveram a oportunidade de contemplá-lo. Impressionado, o frei dominicano escreveria: “um presente de coisas tão ricas e por tal artifício feitas e esculpidas que pareciam ser sonho e não artificios pela mão do homem”.⁴⁶

Dürer, que tinha ido a Bruxelas para solicitar a Carlos V a confirmação da pensão a ele concedida por Maximiliano, também se maravilhou com os objetos que integravam a exposição. Por longo tempo, ele guardaria a recordação:

Eu vi as coisas que foram enviadas para o Rei da nova terra do ouro, um sol todo feito de ouro, de uma braça de largura, e uma lua toda de prata, do mesmo tamanho, e também duas salas cheias de armas das pessoas de lá, e todos os tipos de suas armas maravilhosas, *jaeces* e dardos, roupas muito estranhas, roupas de cama e todos os tipos de objetos surpreendentes para uso humano, muito mais dignos de se ver do que prodígios. Todas essas coisas são tão inestimáveis que foram avaliadas em cem mil florins. Em todos os dias da minha vida não tinha visto nada que alegrou o meu coração tanto quanto estes objetos, pois entre eles eu vi maravilhosas obras de arte, e eu me espanto perante o espírito sutil dos homens de outros lugares. Eu realmente não posso dizer tudo que eu pensei lá.⁴⁷

Não era para menos, pois o tesouro contava com: objetos de ouro e prata, tecidos de algodão, adornos de plumas, um disco de ouro decorado tendo ao centro uma figura do sol “com seus raios e folhagem”, um disco de prata “com a figura da lua”, escudos adornados de penas “com mil lindezas de ouro”, colares de turquesa (que tinha sido comparado com peças de cristal de Murano), peles de “panteras” cobertas de plumas de louro, cabeças de animais adornadas com pedras e um penacho multicolorido montado sobre um tecido decorado com pedras pequenas – o mesmo que se encontra hoje no museu etnográfico de Viena (figura 61).⁴⁸

⁴⁶ Bartolomé de las Casas *apud* BERNARD e GRUZINSKI, *Op.Cit.*, p. 188.

⁴⁷ No original: “*He visto las cosas que le fueron enviadas al Rey desde la nueva tierra del oro, un sol hecho todo de oro, de una braza de anchura, y una luna toda de plata, del mismo tamaño, y también dos habitaciones llenas de las armas del pueblo de allá, y todas clases de maravillosas armas suyas, jaeces y dardos, muy extrañas vestiduras, lechos y toda índole de asombrosos objetos de uso humano, mucho más dignos de verse que prodigios. Todas estas cosas son tan inapreciables que se les ha valuado en cien mil florines. En todos los días de mi vida no había visto nada que regocijara mi corazón tanto como estos objetos, pues entre ellos he visto maravillosas obras de arte, y me pasmo antes los sutiles entendimientos de los hombres de otras partes. Verdaderamente soy incapaz de expresar todo lo que pensé allí*”. Albrecht Dürer *apud* BERNARD e GRUZINSKI, *Op.Cit.*, p. 188. Ver também: LACHS (1970), *Op.Cit.*, pp. 17-18.

⁴⁸ BERNARD e GRUZINSKI, *Op.Cit.*, p. 188.



(figura 61)
Escudo asteca em pena
Museum für Völkerkunde, Viena

Claramente influenciado pela visão dos objetos mexicanos, Burgkmair elaborou dois desenhos⁴⁹: um rapaz vestido com saia presa à cintura, ombreira e tiara, todos de penas, segurando em uma mão uma espécie de clava e na outra um escudo asteca (figura 62). Ora, esse tipo de escudo não poderia ser visto ou conhecido na Europa antes da exibição de 1520.



(figura 62)
Hans Burgkmair (atribuído a)
Sem título, recto
Alemanha, 1520-1530
Desenho, 235 mm x 160 mm
British Museum, Londres

⁴⁹ HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, p. 14.

No verso dessa imagem (figura 63), há outro homem com saia e ornamento de cabeça, ambos de penas, segurando um machado.



(figura 63)
Hans Burgkmair (atribuído a)
Sem título, verso
Alemanha, 1520-1530
Desenho, 240 mm x 161 mm
British Museum, Londres

Como se percebe, as penas estavam sempre entre os objetos que maravilhavam os europeus: o próprio Dürer adquiriu algumas em Antuérpia. Há um problema quando se procura estabelecer uma conexão entre os adereços de pena e os indígenas americanos. O historiador precisa ter em mente que, no período abordado, plumas de pássaros exóticos chegavam à Europa, vindas do Novo Mundo assim como de várias regiões do Oriente, em diferentes artefatos: na China e no Japão, já desde o século VIII, decoravam roupas; ornamentos de cabeça com esse elemento eram encontrados na Ásia tropical; vendedores as exportavam do Camboja, Bornéu e Japão. Segundo Lachs, os homens do *Quinhentos*, associavam os diversos artefatos elaborados

com penas tanto com a Ásia como com a América.⁵⁰ Por isso, não podemos ver nesse indício uma característica específica dos nativos do Novo Mundo.

3.2. Elementos para a dissociação

Como vimos no item anterior, a enunciação do Outro se expandia por um horizonte geográfico mais amplo: ameríndios e indianos passaram a se encontrar em um mesmo sistema. Até o final do século XVI, a semelhança era um elemento fundamental para a construção do saber da cultura ocidental. Responsável pela “exegese e interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las”.⁵¹ As similitudes traduziam, concomitantemente, as palavras e as coisas. Entre as formas das similitudes, Foucault destacou quatro: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*.⁵² O caráter metonímico de *convenientia* se faz ver no tema que abordamos. A similitude do espaço, “no qual tocam-se nas bordas, suas franjas se misturam, a extremidade de uma designa o começo da outra”, a vizinhança que estimula o contato e do qual “nascem por permuta novas semelhanças”.⁵³

Assim, a semelhança partia já do ponto de vista do nome, “Índias” ou “Calicute”; vocábulos que apareciam, ao mesmo tempo, como nome próprio que identificava um lugar e

⁵⁰ LACHS (1970), *Op. Cit.*, p. 18.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. “A prosa do mundo”. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 24.

⁵² A *convenientia* designa mais a vizinhança dos lugares do que a similitude; as coisas aproximam-se umas das outras, emparelham-se: “semelhança do lugar, do local onde a natureza colocou as duas coisas, similitude, pois, de propriedades; pois neste continente natural que é o mundo, a vizinhança não é uma relação exterior das coisas, mas o signo de um parentesco ao menos obscuro.”

Aemulatio é uma espécie de conveniência à distância: “um pouco como se a conveniência espacial tivesse sido rompida, e os elos da cadeia, desatados, reproduzissem seus círculos longe uns dos outros, segundo uma semelhança sem contato”.

A *analogia* é um “campo universal de aplicação”, pois “por ela, todas as figuras do mundo podem se aproximar”. Finalmente, a *simpatia* não tem “nenhum caminho determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito.” *Idem*, pp. 24-32.

⁵³ *Idem*, p. 24.

confirmava o pertencimento de um indivíduo a ele. Como escreveu Hartog, os “nomes ensinam sobre as coisas”, conhecer as coisas é saber seus nomes.⁵⁴ Mas, geograficamente, o que se sabia sobre a América? Ou sobre o mundo? Vejamos um pouco mais este ponto.

A concepção medieval do *mappaemundi* (o principal grupo de mapas) estava baseada em duas fontes divergentes. De um lado, existiam os mapas T-O que dividiam o mundo entre os três continentes conhecidos (a Europa, a Ásia e a África). Adaptados de fontes romanas⁵⁵, tinham a forma de um círculo dentro do qual os continentes vinham rodeados de água por todos os lados. Nesse tipo de representação, a terra emergia do oceano, os continentes vinham separados por três grandes cursos de água - o Don (entre a Europa e a Ásia), o Nilo (entre a África e a Ásia) e o Mediterrâneo (entre Europa e Ásia) – e eram todos circunavegáveis, a comunicação entre eles se dava pela orla marítima que rodeava a todos.

Na Idade Média, esse conceito foi discutido por padres da Igreja, como São Jerônimo (348-420), Santo Agostinho (354-430) e Santo Isidoro de Sevilha (560-636), que acomodaram a noção bíblica do mundo dividida entre os três filhos de Noé: Sem, Cam e Jafé.⁵⁶ Orientados para o leste, com o centro determinado por Jerusalém, enfatizavam o espiritual em detrimento do espaço físico do mundo.⁵⁷ Mapas T-O foram reelaborados, geralmente, por clérigos preocupados em fazer ver o que se conhecia do traçado do mundo cristão e não tinham como objetivo orientar a navegação.⁵⁸

A segunda fonte para a concepção dos *mappaemundi* tinha uma função similar, porém diferente em sua estrutura. Esta compreensão - adaptada dos filósofos gregos Aristóteles e

⁵⁴ HARTOG, *Op.Cit.*, pp. 255-257.

⁵⁵ WOODWARD, David. “Maps and the rationalization of geographic space”. In: LEVENSON, Jay (ed.). *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington D.C.; National Gallery of Art: Yale University Press, 1991.

⁵⁶ Ver nota 273 do capítulo 2.

⁵⁷ WOODWARD, *Op.Cit.*, p. 83.

⁵⁸ BUISSERET, David. *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800*. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004, pp.19-20.

Parmênides - dividia o mundo em cinco zonas climáticas: duas temperadas e por isso habitáveis (a *oikumene* e as *antípodas*), uma zona tórrida e inabitável no Equador e duas inabitáveis zonas frígidas, nas regiões dos pólos. Tal como os mapas T-O, estes eram também circulares, porém orientados para o norte.

No século XIII, surgiu um tipo de carta diferente, o portulano: mapa que procurava mostrar o mar Mediterrâneo com uma precisão considerável.⁵⁹ Era utilizado como referência portuária, pois auxiliava os marinheiros a se posicionar em relação à costa. No início do século XV, novo conceito de ordenamento geográfico foi introduzido no Ocidente com tradução latina de *Geografia* do sábio grego Ptolomeu, escrito entre 150 e 170 d.C. O sistema proposto por Ptolomeu configurava o mundo em longitude e latitude, procurando preservar a correta proporção das pequenas áreas (corografia) em relação a toda a terra (geografia).

Para a tradição eurocêntrica do mundo tripartido, o surgimento do continente americano no caminho para a Ásia provocou uma reconfiguração da geografia. Quando Colombo chegou às Antilhas, pensou estar na Ásia, no extremo oriente do *orbis terrarum*. Pouco depois, as viagens de exploração de Américo Vespúcio permitiram vislumbrar a existência de um *mundus novus* habitável e habitado por povos e animais.⁶⁰ Mas, se como atestava o pensamento daquele período, Deus teria destinado a Ilha da Terra – aquela porção do globo que compreendia Europa, Ásia e África – como única morada do homem, a presença de uma *orbis alterum* aludia a uma pluralidade de mundos, rechaçada pelos autores cristãos.

⁵⁹ BUISSERET, *op.Cit.*, p. 23.

⁶⁰ “De esta aclaración resulta, primero, que Vespúcio concibe inequívocamente las tierras que exploró como una entidad geográfica distinta del orbis terrarum, puesto que de un modo expreso las distingue de las tres partes que tradicionalmente lo integraban. Pero, segundo, que la existencia de semejante entidad no era tan imprevisible como aseguró al principio, ya que admite que algunos reconocían esa posibilidad. Así vemos, entonces, que para Vespúcio la verdadera novedad del caso radica en que se trata de unas tierras australes habitables y de hecho habitadas, y por eso no sólo son algo nuevo en el sentido de que eran desconocidas, sino que constituyen, precisamente, un ‘mundo’ nuevo.” O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. 4ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 155-156.

Assim, fazia-se necessário uma mudança na concepção de mundo: deixar de compreendê-lo como a Ilha da Terra e concebê-lo como um globo que incluía os oceanos e todas as porções de terra. Como explica O’Gorman:

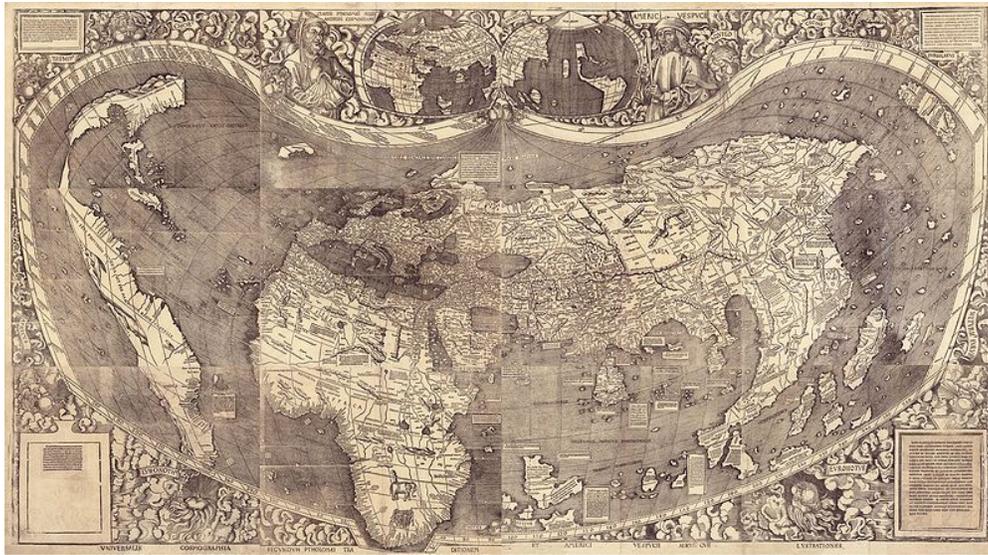
desde o momento em que se aceitou que o *orbis terrarum* era capaz de transcender seus antigos limites insulares, a arcaica noção do mundo como circunscrito a só uma parcela do universo benevolmente designado ao homem por Deus perdeu sua razão de ser e se abriu, contudo, a possibilidade de que o homem compreendesse que em seu mundo cabia toda a realidade universal de que fosse capaz de se apoderar para transformá-la em casa e habitação próprias; que o mundo, portanto, não era algo dado e feito, mas algo que o homem conquista e faz e que, por isso, lhe pertence o título de proprietário e amo⁶¹

O globo se tornara, então, um infinito campo de conquista. Quando a cópia da carta de Américo Vespúcio⁶² chegou ao mosteiro de Saint-Dié, o professor de cosmografia Martin Waldseemüller (1470-1521?) finalmente tinha em mãos um documento que, pela primeira vez, concebia o conjunto de terras encontradas como uma entidade geográfica separada e distinta da Ilha da Terra. *Cosmographiae Introductio*, publicada em 1507 por Waldseemüller, contava com um mapa em que o mundo vinha dividido em três partes: Europa, Ásia e África. Contudo, tendo em vista as recentes explorações e o aparecimento de um *novo mundo*, uma quarta parte foi inserida e recebeu o nome do navegador florentino (figura 64). Assim, concebia-se a América como uma entidade geográfica distinta. Mais do que isso, atribuiu-se “a dita entidade um ser específico e um nome próprio que a individualiza.”⁶³

⁶¹ No original: “Desde el momento en que se aceptó que el orbis terrarum era capaz de transcender sus antiguos límites insulares, la arcaica noción del mundo como circunscrito a sólo una parcela del universo benévolmente asignada al hombre por Dios perdió su razón de ser y se abrió, en cambio, la posibilidad de que el hombre comprendiera que en su mundo cabía toda la realidad universal de que fuera capaz de apoderarse para transformarla en casa y habitación propia; que el mundo, por consiguiente, no era algo dado y hecho, sino algo que el hombre conquista y hace y que, por lo tanto, le pertenece a título de propietario y amo”. *Idem*, pp. 178-179.

⁶² VESPÚCIO, Américo. *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*. Florença: Gian Stefano di Carlo di Pavia, ca. 1505-6. Ver também capítulo 2.

⁶³ O’GORMAN, *Op.Cit.*, p. 172.



(figura 64)

Martin WALDSEEMÜLLER

Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que illustrationes. St. Dié, France? : s.n., 1507
Library of Congress, Washington, D.C.⁶⁴

Mesmo que a América começasse a se fazer presente na cartografia, sua dissociação da Ásia foi estimulada a partir dos anos 1519-1522, como resultado de dois eventos: a conquista do México e a circunavegação do mundo. No primeiro caso, as potencialidades de exploração foram reveladas nas cartas e *relaciones*, assim como pela riqueza dos tesouros astecas admirados nas cortes. Somados, desvendavam a existência de uma civilização totalmente diferente daquelas orientais com quem, bem ou mal, os europeus estavam familiarizados. Os objetos concretos, como o manto de Montezuma, contrapunham-se às imagens míticas de relatos de viagens.

Se a escrita revelava os acontecimentos, sem dúvida o maior e mais significativo impacto se deu com a visão dos mexicanos enviados para a Europa por Cortés. Estes causaram uma curiosidade muito maior do que a despertada pelos indígenas que acompanharam a frota de

⁶⁴ Disponível em:

[http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/gmd:@field\(NUMBER+@band\(g3200+ct000725C\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/gmd:@field(NUMBER+@band(g3200+ct000725C))). Acesso em 08 de abril de 2011.

Colombo em seu retorno à Espanha; pois foram reconhecidos como os habitantes de um mundo totalmente novo e não como membros de uma tribo asiática remota.

Segundo Honour, foi o regresso a Sevilha, em 1522, da primeira expedição de circunavegação que acabou por dissociar a América da Ásia. A expedição, a serviço do rei da Espanha, a princípio comandada por Fernão de Magalhães (ca. 1480-1521) e, posteriormente, por Juan Sebastian Elcano (1487-1526), tinha como objetivo ampliar a jurisdição espanhola sobre as rotas marítimas até as Molucas. Depois de descobrir o estreito que levaria seu nome, Magalhães velejou para o oeste em direção às Filipinas. Essa trágica viagem – que, entre tantos incidentes, resultou na morte do comandante português – foi narrada por um dos poucos sobreviventes, Antonio Pigafetta.⁶⁵

Homem educado, filho de uma nobre família de Vicenza e Cavaleiro de Rhodes, Pigafetta recebeu a aprovação de Carlos V para acompanhar Magalhães como cronista da viagem. Ele teve o cuidado de anotar, dia a dia, tudo o que acontecia.⁶⁶ Sua preocupação se justificava, pelos livros que havia lido e conversas que tinha ouvido, sabia das maravilhas que encontraria pelo oceano afora: “assim, me determinei assegurar por meus próprios olhos a veracidade de tudo que contavam para, por minha vez, contar a outros minhas viagens, tanto para entretê-los e ser-lhes útil como para tornar-me um homem que passasse para a posteridade”.⁶⁷ Em 1525, o manuscrito

⁶⁵ As primeiras notícias impressas que se tem dessa expedição foram escritas em espanhol por Maximiliano da Transilvânia. Filho natural do Arcebispo de Salzburg e pupilo de Pedro Mártir de Angleria, Maximiliano frequentava a corte de Carlos V em Castela. Por sugestão de seu tutor, entrevistou o capitão da nave “Vitória”, Juan Sebastián Elcano, e seus marinheiros. Ver: LACHS (1965), *Op.Cit.*, pp. 172-173.

⁶⁶ No prefácio, escreveu: “como há pessoas cuja curiosidade não seria satisfeita ouvindo simplesmente contar coisas que vi e as penas sofridas na longa e perigosa expedição que vou descrever, senão que queriam saber também como cheguei a superá-las, não dando fê a tal empreendimento se não soubessem os mínimos detalhes, foi que resolvi expor em poucas palavras a origem de minha viagem e os meios que possibilitaram sua realização.” PIGAFETTA, Antonio. *A primeira viagem ao redor do mundo. O diário da expedição de Fernão de Magalhães*. Tradução de Jurandir Soares dos Santos, introdução e notas de Carlos Amoretti. Porto Alegre: L&PM, 2005, Livro I, p.44.

⁶⁷ *Idem, ibidem*.

foi publicado pela primeira vez em Paris, sendo reimpresso nos anos seguintes.⁶⁸ Nele, Pigafetta não deixava dúvidas sobre a vastidão do Pacífico e a magnitude do equívoco de Cristóvão Colombo.

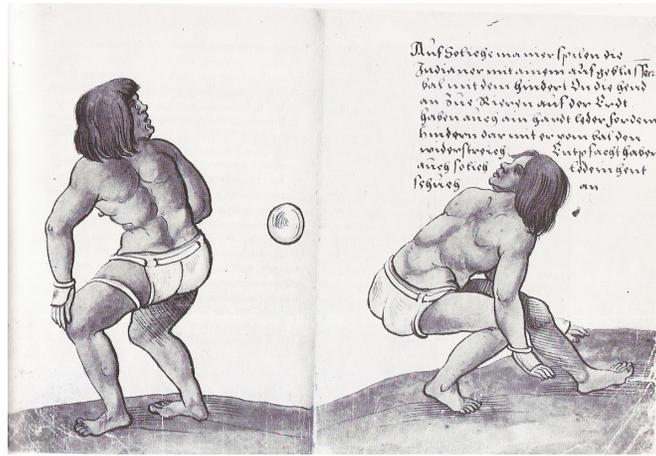
A pena de Pigafetta adicionou mais alguns detalhes à imagem da América: fogos de São Telmo, pássaros raros, abacaxi, açúcar, anta, batatas, antropófagos, tintas e tatuagens, vestidos (espécie de jaqueta tecida de plumas de papagaio), adornos nos lábios, “pão”, animais, pinguins e “vacas” marinhas (lobos marinhos), armas, os gigantes da Patagônia e sua medicina.⁶⁹ A América do Sul surgia nas linhas de Pigafetta, mas ele descreveu o rico Oriente e os detalhes da vida dos habitantes de Bornéu e das ilhas Filipinas com entusiasmo ainda maior.

Tornemos aos artistas europeus e seu contato visual com os ameríndios. Em 1528, Cortés enviou à Espanha outro grupo de mexicanos – dessa vez, como representantes do império Asteca – formado por dois príncipes, oito malabaristas e doze jogadores de bola. No ano seguinte, eles se apresentaram perante a corte de Carlos V em Toledo. Na ocasião, Christoph Weiditz (1500-1559), desenhista e ourives de Augsburg que acompanhava a corte imperial em Castela e Aragão até Barcelona, presenciou a performance. Fascinado, Weiditz produziu onze desenhos pintados à mão que surpreendem pela preocupação em mostrar os diversos detalhes, como o jogo da pelota (figura 65), a posição dos homens no momento em que faziam seus malabarismos com

⁶⁸ PIGAFETTA, Antonio. *Le Vouage et navigation faict par les Espaignolz es isles de Mollucques*. Paris: S. de Colines [ca 1525]. 76 numb lvs; 8°. Traduzida por J.A.Fabre do manuscrito italiano. Para as várias impressões, ver: ALDEN, John e LANDIS, Dennis C. (eds.). *European Americana: a chronological guide to works printed in Europe relating to the Americas, 1493-1776*. vol 1. New York: Readex Books, 1980, p. 29.

⁶⁹ “Mesmo sendo selvagens, esses índios desenvolveram uma espécie de medicina. Quando estão doentes do estômago, por exemplo, em vez de tomarem um purgante, como nós, eles introduzem uma flecha na boca, o mais que podem, para provocar o vômito, expelindo uma matéria verde mesclada com sangue. A cor verde provém de um tipo de caldo de que se alimentam. Se lhes dói a cabeça ou qualquer parte do corpo fazem um corte no local da dor, para que saia dali uma grande quantidade de sangue. Sua teoria, segundo explicou um dos aprisionados, consiste no seguinte: a dor é causada pelo sangue que não quer permanecer em determinada parte do corpo, por conseguinte, fazendo-o sair, estão eliminando também a dor.” PIGAFETTA (2005), *Op.Cit.*, Livro I, p. 63.

toras de madeira (figura 66), a vestimenta e a forma de se usar jóias na pele do rosto, nos lábios e na testa (figura 67).

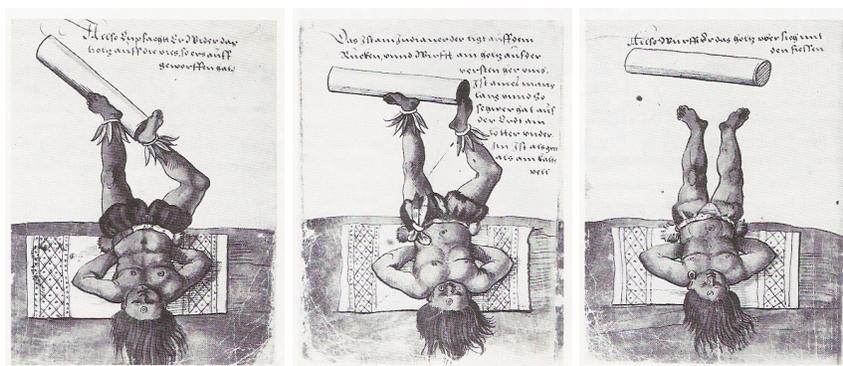


(figura 65)
Christoph WEIDITZ
Mexicans, 1528
Desenho, lápis e tinta.
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberga

Os textos que acompanhavam os desenhos também procuravam apresentar as singularidades. Por exemplo, na figura 66 à direita, a escrita assim descrevia a imagem: “Este é um indígena, ele deita de costas e rodopia um pedaço de madeira nos seus calcanhares, que é tão longo quanto um homem e tão pesado; no terreno sob ele há um couro [mat], tão grande como uma pelica.”⁷⁰ Em outro, onde se vê um mexicano com uma capa a cobrir seus ombros e costas, escreveu: “Assim, vão os índios, têm jóias preciosas inseridas em seus rostos, eles podem tirá-las e colocá-las novamente quando quiserem.”⁷¹

⁷⁰ No original: “This is an Indian; he lies on his back and twirls a log-bole on his heels; it is as long as a man and as heavy; on the ground under him he has a leather [mat]; it is as large as a calfskin.” apud MASSING, *Op.Cit.*, p. 517.

⁷¹ No original: “Thus the Indians go, they have precious jewels inset in their faces; they can take them out and put them in again when they wish.” *Idem*, p. 518.



(figura 66)



(figura 67)

Essas mesmas atividades foram descritas, anos depois, por Francisco López de Gómara (1511-1566), na segunda parte de sua crônica geral das Índias, dedicada à conquista do México. A publicação inicial se deu em 1552, seguida de três outras em 1555. Mas, como os relatos de Gómara foram suprimidos pela Coroa, essa obra gozaria mais sucesso fora das fronteiras espanholas.⁷² Como Pedro Mártir de Angleria, o eclesiástico e historiador espanhol nunca pisou nas Américas, mas coletou informações sobre a conquista diretamente de Hernán Cortés e outros conquistadores. Gómara descrevera os malabaristas que entretinham Montezuma:

usavam os pés, como aqui as mãos; os quais trazem com os pés uma vara como [...], roliça, uniforme e lisa, que jogam para o alto e a recolhem, e dão mil voltas

⁷² SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad. The Dutch Imagination and the New World, 1570 – 1670*. New York: Cambridge University Press, 2001, pp. 27-28. Ver também: ALDEN, *Op. Cit.*

no ar tão bem e ligeiro, [tão rápido] que apenas se vê como (...). Alguns vieram depois à Espanha com Cortés⁷³

Gómara também se ocupara do jogo da pelota, o *tlachtli*: “à pelota chamam *ullamaliztli*, a qual se faz da goma do *ulli*, que é uma árvore que nasce em terras quentes”. Ainda que duras e pesadas, podiam ser jogadas com qualquer parte do corpo.⁷⁴ Nos desenhos de Weiditz, os jogadores batem na bola com suas nádegas (figura 65). Eles estão praticamente nus, com exceção de um paramento nos quadris e luvas nas mãos, ambos de couro, para proteger essas partes de seus corpos.

Weiditz realizara seus desenhos de forma bastante acurada, prestando atenção para as características singulares dos indígenas, como suas feições; o que revela uma “nova” forma de representar os ameríndios. Os desenhos integravam um manuscrito que vinha sendo desenvolvido pelo ourives: o *Trachtenbuch* [livro de trajés]. Nele, Weiditz procurava representar os tipos sociais que viviam nas várias regiões espanholas: desde membros da corte, mouriscos até os escravos africanos.⁷⁵ Seus 150 desenhos pintados à mão formavam uma das primeiras tentativas de se compilar um livro de costumes.⁷⁶ O livro não foi publicado durante sua vida, sendo visto por alguns privilegiados.

Trachtenbuch é um exemplo para se perceber o impacto da visão “direta” dos mexicanos, seus corpos, habilidades e ornamentos. Gostaríamos de citar outro. Ainda em 1529, alguns desses

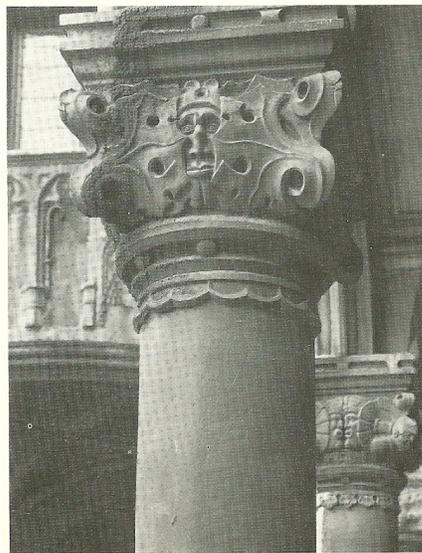
⁷³ No original: “unos jugadores que hay allá de piés, como acá de manos; los quales traen con los piés un palo como un cuarton, rollizo, parejo y liso, que arrojan en alto y lo recogen, y le dan dos mil vueltas en el aire tan bien y presto, que apenas se ve cómo; y hacen otros juegos, que apenas se ve cómo. (...) A España vinieron después algunos con Cortés.” LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Conquista de México. Segunda Parte de la Crónica General de las Indias*. Tomo I. México: I. Escalante y Cia, 1870, p. 223. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=nZxBAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-br#v=onepage&q=pelota&f=false>. Acesso em 08 de abril de 2011.

⁷⁴ “A la pelota llaman *ullamaliztli*; la cual se hace de la goma de *ulli*, que es un árbol que nasce en tierras calientes”. *Idem*, pp. 224-226.

⁷⁵ Ver: HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, pp. 59-61; MASSING, *Op.Cit.*, pp. 517-518; PIETSCHMANN, Horst. “Humanismo y comercio en la Alemania del Sur: su percepción sobre México (1490-1530). In: THOMAS, Werner e STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (Siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009, p. 8.

⁷⁶ Ver notas 181 e 182 do capítulo 2.

mexicanos foram enviados a Roma por Cortés. Lá, se apresentaram ao papa Clemente VII, que ficou maravilhado com eles, escrevendo que “tinha agradecido a Deus que tais terras tinham sido descobertas enquanto estava vivo”. Segundo Honour, é possível que também tenham visitado os Países Baixos. Entre as folhas de acanto esculpidas nos capitéis das colunas que ladeiam o pátio do Palácio Episcopal, em Liège, encontram-se rostos astecas com toucados típicos.⁷⁷



(figura 68)
Palácio Episcopal, Liège

Era o início de uma lenta e não linear dissociação dos habitantes das Índias Orientais e Ocidentais. Em comum, podemos dizer que Weiditz e Burgkmair são exemplos de artistas que procuraram efetivamente incorporar informações etnográficas na primeira metade do século XVI. Nem mesmo Albrecht Dürer, que também vira o primeiro grupo de mexicanos e cujo gosto pelo exótico era inegável, chegou a elaborar qualquer tipo de representação baseada em sua admiração pelas riquezas do tesouro de Montezuma.

Contudo, as propostas dos desenhos de Burgkmair e Weiditz eram, evidentemente, diferentes. Apesar da tentativa de captar os pormenores tal como os observara – lembrando que a

⁷⁷ HONOUR (1975b), *Op.Cit.*, p. 61.

noção de etnografia do século XVI baseava-se nos detalhes externos, como adornos, roupas e artefatos⁷⁸ –, Burgkmair mostrava homens de corpos escultóricos em posturas clássicas, que nada tinham a ver com as compleições físicas dos indígenas. Era o ideal de beleza que se via.

A explicação para isto encontra-se na filosofia do neoplatonismo. Platão concebia a ideia como algo universal, muito além de um mundo inteligível. Por isso, o real, a natureza, se configurava como uma imitação, uma cópia imperfeita da ideia. Nesse sentido, a arte, enquanto cópia da natureza, ou seja, como cópia da cópia, era mais degradada ainda.⁷⁹ O neoplatonismo via o artista como um ser especial e sensível que, por isso mesmo, podia aproximar-se mais da ideia e corrigir as falhas da natureza. É o que Gio Pietro Bellori (1613-1696), escritor romano e biógrafo de artistas do barroco italiano do século XVII, escreveria:

mas os corpos celestes que estão acima da Lua não estão sujeitos à mudança, e permanecerão eternamente belos, e ordenados, tal como podemos sempre vê-los na harmonia de suas esferas e no esplendor de sua aparência. Os corpos sublunares, ao contrário, estão submetidos à mudança e à feiúra: e ainda que a Natureza tenda sempre a produzir efeitos excelentes, por causa da desigualdade da matéria, as formas se alteram, e particularmente a beleza humana, como podemos ver nas múltiplas deformidades e desproporções que estão em nós. Por isso os nobres Pintores e Escultores, imitando o primeiro Operário, formam igualmente em seus espíritos um modelo de beleza superior e, sem afastá-lo dos olhos, emendam a natureza corrigindo suas cores e suas linhas (...).⁸⁰

Essa era a missão do artista do Renascimento, como explicou Ernst Gombrich:

o pintor, ao contrário dos mortais comuns, é uma pessoa que tem o dom divino de perceber não o mundo imperfeito e evasivo dos indivíduos, mas os próprios arquétipos na sua eternidade. Cabe-lhe purificar o mundo da matéria, obliterar suas falhas e aproximá-lo da ideia. Ele é auxiliado nisso pelo conhecimento das leis da beleza, que são as de afinidades geométricas, harmoniosas e singelas, e

⁷⁸ MASON, Peter. *Infelicitities. Representation of the Exotic*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 46.

⁷⁹ PLATÃO. *A República*, livros VII e X. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. Em relação ao neoplatonismo dos séculos XV e XVI: REALE, G. e ANTISERI, D. *História da Filosofia. Antigüidade e Idade Média*. Vol II – Do humanismo a Kant. São Paulo: Editora Paulus, 1990, pp.338-55.

⁸⁰ Para a citação de Bellori, consultamos: PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, Apêndice II, pp.143-144.

pelo estudo daquelas antiguidades que já representam realidade “idealizada”, isto é, semelhante à ideia platônica.⁸¹

Assim, para corrigir as falhas da natureza, o artista deveria se pautar em um conjunto de relações que regulavam as diferentes proporções das distintas partes da obra, conforme um modelo: o ideal de beleza. Como escreveu Gombrich: “sabemos que nome os antigos davam às suas *schematas*; referiam-se a elas como o cânon, isto é, as relações básicas, geométricas, que o artista tem de conhecer para a construção de uma figura plausível.” Muito mais do que um aspecto técnico, essa concepção se baseava em um postulado metafísico, como escreveu Erwin Panofsky:

a teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação artística quando como uma expressão de harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo; além do mais, era vista como a base racional para a beleza. Podemos dizer que a Renascença fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções, corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica da “simetria” como princípio fundamental da perfeição estética.⁸²

Ora, não apenas o corpo deveria responder aos cânones de representação como, também, as posturas e as ações. Daí a pose do nativo de Dürer no Livro de Horas de Maximiliano I, o detalhe do homem que segura uma arma na gravura de Breu para os nativos de Sumatra, o africano de Alcoa e o homem que segura o escudo asteca, ambos de Burgkmair. Por seu lado, como a observação dos desenhos de Weiditz nos faz ver, ele não estava preocupado em seguir esses cânones, nem na figuração dos corpos nem em suas poses e atividades, fato que nos brindou com imagens únicas.

De uma maneira ou de outra, o que se percebe é que o esforço em representar os indígenas revela o interesse que o Novo Mundo despertara entre os europeus. As imagens elaboradas pelos

⁸¹ GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1995, pp. 157 e 166

⁸² PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.129

artistas de Augsburg são um testemunho disso. Não que elas fossem fruto de uma escola ou estilo particular, mas da fortuna criada por momentos específicos.

Paulatinamente, os artistas começavam a construir a imagem visual da América, também, a partir da observação: no contato descontextualizado das apresentações no Velho Continente, como em terras americanas. Da Patagônia ao Alasca, estampas dos nativos, seus hábitos, artefatos, costumes, práticas religiosas etc passaram a acompanhar os textos que vinham sendo impressos na Europa. William Sturtevant realizou um extenso levantamento dessas fontes e chegou à surpreendente quantidade de 268 exemplares, entre gravuras, desenhos e mapas, elaborados por, aproximadamente, 40 artistas.

Todavia, adverte o autor, esse total é muito baixo considerando as centenas de europeus envolvidos nos primeiros cem anos do processo de conquista da América. Para Sturtevant, as explicações podem ser duas: de um lado, muita coisa se perdeu. Por outro, e talvez mais importante, “artistas europeus do século XVI estavam apenas começando a desenvolver a prática de desenhar povos exóticos e seus artefatos a partir da observação direta, preocupados mais com a precisão do que com as considerações estéticas.”⁸³

A nosso ver, além de ajudarem a disseminar informações sobre terras e povos até então desconhecidos, as imagens visuais contribuíram em muito no processo de configuração de uma quarta parte do mundo.

⁸³ Mesmo depois de três décadas da publicação de seu artigo, Sturtevant continua sendo referência sobre a produção das primeiras imagens visuais do Novo Mundo – ainda que não tenha dedicado uma linha sequer às gravuras que acompanharam as cartas de Cristóvão Colombo. STURTEVANT, *Op.Cit.*, p. 444.

3.3. A quarta parte

Em sua obra seminal, Edmundo O’Gorman argumentou que a América não era uma entidade em meio a um oceano desconhecido, aguardando ser descoberta, mas sim uma invenção europeia.⁸⁴ A massa do continente americano estava lá, assim como seus habitantes, ma não eram “americanos” porque a América, como quarta parte do mundo, não existia.

O conhecimento dos povos de regiões remotas se fazia a partir de um horizonte eurocêntrico. A lenta tomada de consciência de um continente desconhecido e seu processo de integração foi fator decisivo naquilo que se pressupunha saber. Agora, a enunciação do Outro implicava uma redefinição do Nós.⁸⁵ Em outras palavras: a invenção da América se deu a partir de uma redefinição da ideia de Europa e seu lugar no mundo.⁸⁶ O conceito de Europa, definido pela América, lentamente substituía o medieval de Cristandade.

O século XVI foi testemunha de uma nova racionalização do espaço. A divisão cristã do mundo tripartido daria lugar a outra configuração e a terra ganharia um quarto continente. Em 1570, Abraham Ortelius (1527-1598), cosmógrafo de Filipe II de Espanha, encomendava a Gillis

⁸⁴ O’GORMAN, *Op.Cit.*

⁸⁵ Como escreveu Fernando Ainsa: “*Sin embargo, es interesante señalar que la identidad cultural, en la medida en que es una dialéctica viviente entre lo ‘uno’ y lo ‘otro’, se afirma y se define mejor a partir de la capacidad de ‘apertura’ de ese uno hacia el otro. Verdadera tensión dinámica entre la apertura al otro y el retorno a sí misma, la identidad cultural participa de una esencial ambigüedad en su definición, que no conviene disipar totalmente.*” AINSA, Fernando. “Presupuestos de la identidad cultural iberoamericana”. In: *Identidad Cultural de Iberoamérica en su Narrativa*. Madrid : Editorial Gredos, 1986, p. 44.

⁸⁶ “No repertório medieval de conceitos que exprimem identidade de grupo, Europa tinha um lugar relativamente secundário”, afirmou Peter Burke. “Não existia qualquer história integrada da Europa tal como aparecia no mapa. Porém, o reconhecimento de que a história de um país se encontrava ligada à dos outros tornou-se mais comum”, escreveu John Hale. A própria palavra “Europa” só começou a ser usada de forma mais rotineira durante o século XV: Petrarca, por exemplo, escrevia o termo frequentemente; o papa Pio II (1405-1464) foi o primeiro a usar o adjetivo “europeus” para indicar os habitantes desse continente. No século XVI, o termo aparecia nos textos de Ludovico Guicciardini Maquiavel, Ariosto, Montaigne, Sheakespeare, Juan Luis Vives e Luís de Camões. Ver: BURKE, Peter. “A Europa terá existido antes de 1700?”. In: *O mundo como teatro*. Estudos de Antropologia Histórica. Lisboa: DIFEL, 1992, p. 135 e seguintes; HALE, John. *A civilização europeia do Renascimento*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 53; WILSON, Kevin and DUSSEN, Jan van der (eds). *The history of the Idea of Europe*. Milton Keynes, London; New York, N.Y: The Open Library: Routledge, ca. 1995, pp. 34 e 36.

Coppens van Diest (ca.1496-1572), em Antuérpia⁸⁷, a impressão das três primeiras edições do atlas⁸⁸ *Theatrum Orbis Terrarum*. Ortelius reuniu em uma única publicação as melhores cartas geográficas territoriais e marítimas da época, incluindo uma lista com os nomes dos autores dos mapas.⁸⁹

Theatrum Orbis Terrarum procurava dispor a coleção de mapas de modo sistemático, cujo objetivo era o de oferecer uma visão de conjunto do mundo. Segundo Hugo Tucci, “a imagem cênica representava o significado do mundo no seu ordenado acabamento e fazia do leitor quase um espectador.”⁹⁰ Era uma obra dispendiosa, e mesmo assim, um sucesso instantâneo: quatro versões da primeira edição foram impressas ainda em 1570. Broecke estimou que, até 1612, não menos que 7300 cópias tenham sido produzidas em 31 edições.⁹¹

Para o tema desta pesquisa, interessa-nos o frontispício. Nele, o título está no centro de um nicho e, ao seu redor, quatro figuras femininas representavam o mundo até então conhecido: Europa, Ásia, África, América. Para Waterschoot, o frontispício é uma cena que resulta de uma assimilação de trabalhos clássicos e recentes”.⁹² Exemplo disso é o fato da parcialmente

⁸⁷ Na segunda metade do século XVI, não havia na Europa nenhum mercado editorial similar ao dos Países Baixos. Para Schmidt, “as prensas de Antuérpia, Amsterdã e Leiden produziram torrentes de histórias, críticas e geografias que serviram como um canal crucial entre o Novo Mundo e o Velho”. SCHMIDT, *Op.Cit.*, p.xix.

⁸⁸ “An Atlas in this view is defined as a uniform collection of map sheets of similar size with sustaining text, compiled with the purpose of binding the sheets together so as to form a coherent book”. BROECKE, Marcel. P.R. van den. *Ortelius Maps. An illustrated guide*. t’Gou: Hes Publishers, 1996, p. 17.

⁸⁹ PIEPER, Renate. “El Nuevo Mundo en los impresos flamencos del siglo XVI”. In: THOMAS, Werner e STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (Siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009, p. 313.

⁹⁰ TUCCI, Hugo. “Atlas”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997, p. 131.

⁹¹ BROECKE, *Op.Cit.*, p. 17.

⁹² É o que vemos na introdução ao poema: “RHAPSODY IN ONE HUNDRED LINES BY ADOLPHUS MEKERCHUS, LAWYER OF BRUGES. EXPLANATION OF THE FRONTISPIECE. Up to now, many ancient as well as many modern authors have approached with excellent judgment and great knowledge the immense body of the earth, the course of the vast Ocean and the mainlands, spread over the surface of the sea. They found but three continents which they were unable to describe completely. In our much happier century, Ortelius has achieved this by much greater enterprises. Phoebus Apollo allowed him to drive with him in his chariot above the air, whence he could inspect the lower areas and the surrounding deep ocean. From here, Phoebus, who sees everything, is said to have shown him completely unknown countries, situated completely beneath a different pole and known only to the aborigines. Apollo is also said to have uncovered a New World, new races, people and the secrets of a remote world.

descoberta *magalânica* que aparece ao lado da América, como o busto de uma mulher sobre um pedestal que tem uma flama. Essa estranha figura reflete o exato conhecimento de sua situação geográfica – nomeada Terra do Fogo –, separada do continente pelo Estreito de Magalhães. Ortelius a chamou de "Terra Magalânica", uma denominação emprestada do cartógrafo Gerardus Mercator (1512-1594).⁹³

Provavelmente, o próprio Ortelius concebeu a imagem e pediu a amigos que a executassem. Waterschoot sugere que um deles pode ter sido o gravador Maarten de Vos (de quem falaremos mais adiante). Mas, em artigo no qual discute o frontispício, Boogaart argumenta que não existem provas circunstanciais sobre isso.⁹⁴ Receoso de que a imagem na página de rosto não transmitisse a mensagem desejada, Ortelius encomendou a Adolf van Meetkerke (1528-1591)⁹⁵ um poema, no qual dava uma explicação a respeito dos atributos dos continentes e indicava a posição de cada um deles em relação aos outros.

Até a descoberta da América, os três continentes da antiga cosmografia raramente eram tema de obras de arte ou objetos decorativos.⁹⁶ Com o frontispício de Ortelius, surgiu um novo tipo de representação intitulada *Os quatro continentes* ou *As quatro partes do mundo*. Entre 1570 e 1600, tornaram-se uma obsessão e foram tema de mapas, pinturas, esculturas, tapeçarias, frontispícios de livros, peças de cerâmica, prataria, móveis e tecidos. “Pseudodocumentárias” e

This Ortelius imparts herewith the Theatrum Orbis Terrarum, of which he takes care by his studies, to the whole world. In it, he does not hand down the errors of the Ancients, nor uncertain dreams, but only what has very clearly been seen from the tripod itself [= inspired by Phoebus Apollo, as the Delphic oracle]. In order that you might be surprised still more, he has added to the three continents two others, which none of the Ancients knew even from hearsay. Just look at the frontispiece of this book; you will find out what the picture wishes to teach you.” WATERSCHOOT, Werner. “The Title-page of Ortelius’ Theatrum Orbis Terrarum”, *Quaerendo*, 9 (1979), p. 60.

⁹³ *Idem*, p. 55.

⁹⁴ Adolf van Meetkerke era advogado e professor de grego em Bruges.

⁹⁵ BOOGAART, Ernst van den. “The Empress Europe and Her Three Sisters. The symbolic representation of Europe’s superiority claim in the Low Countries, 1570-1655”. In: VANDERBROECK, Paul (ed). *America. Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*. Antwerp: Imschoot books, 1992, p. 121.

⁹⁶ Um candelabro do século XII, elaborado em Liège, parece ser o único exemplar desse tipo de representação. Em sua base, os continentes estão personalizados: Europa está armada com uma espada e carrega um escudo com uma inscrição *bellum* (guerra). WILSON and DUSSEN, *Op. Cit.*, p. 48.

contendo uma série de informações, elas encontraram na alegoria⁹⁷ uma forma privilegiada de expressão. Nesse caso, a postura dos artistas era simétrica à dos poetas, que criavam imagens aos olhos dos leitores. Para João Adolfo Hansen, existem dois tipos de alegoria: de um lado, a figura da retórica poética, um modo de expressão e criação; por outro, a interpretação religiosa dos textos, crítica.⁹⁸

Representações de países ou regiões através de figuras alegóricas eram bastante populares no período estudado. Exemplo disso, é a gravura anônima, *El trono del duque de Alba* (figura 69), datada de 1569, na qual se faz um compêndio de todas as acusações contra o Duque de Alba, tido pelos habitantes dos Países Baixos como o “carniceiro de Flandres”.⁹⁹ Filipe II enviara o duque – e um exército de 10.000 homens bem treinados – para conter a revolta dos nobres e burgueses que se voltavam contra a política do rei espanhol. Alba criara uma corte com poder de perseguir os rebeldes em todos os Países Baixos. Na gravura, à esquerda, vemos esse senhor sentado, seu poder está representado pelas damas ajoelhadas: elas são as Dezesete Províncias neerlandesas, cada uma delas tem consigo o escudo que lhe corresponde.

⁹⁷ A palavra alegoria vem do grego *allós*, que significa *outro*, e do grego *agourein* que significa *falar*. A alegoria nada mais é do que uma figura retórica que diz uma coisa para significar outra. Para as discussões sobre alegorias, ver: HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006; KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986; LANGMUIR, Erika. *Pocket Guides – Allegory*. London: National Gallery Publications, 1997.

⁹⁸ HANSEN, *Op.Cit.*

⁹⁹ FONTCUBERTA, Cristina. “La iconografía contra el III duque de Alba. Sobre usos y recursos de las imágenes de oposición en la época moderna”. In: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp.207-234.



(figura 69)
ANÔNIMO

El trono del duque de Alba, 1569
Gravura calcográfica, 22,5 x 28,5 cm
Historisch Museum, Rotterdam

Voltemos às “nossas” alegorias. A personificação dos continentes procurava embutir em uma única imagem grande parte das características que (acreditava-se) pudessem distinguir o Novo Mundo e seus habitantes. Para Ernst van den Boogaart, o significado do frontispício de Ortelius é bastante complexo:

existem três temas envolvidos, cada um definindo o significado das descobertas e as relações entre os continentes de forma ligeiramente diferente. Em primeiro lugar, a representação se refere – de uma maneira específica – ao comércio marítimo entre a Europa e os outros continentes, e através da qual a interdependência se desenvolve desde o tempo das Descobertas. Em segundo lugar, expressa mais explicitamente as grandes diferenças no nível de civilidade que os europeus tinham observado. Finalmente, indica que, com as Descobertas, um novo período na história do mundo teria começado. É saber se esses temas

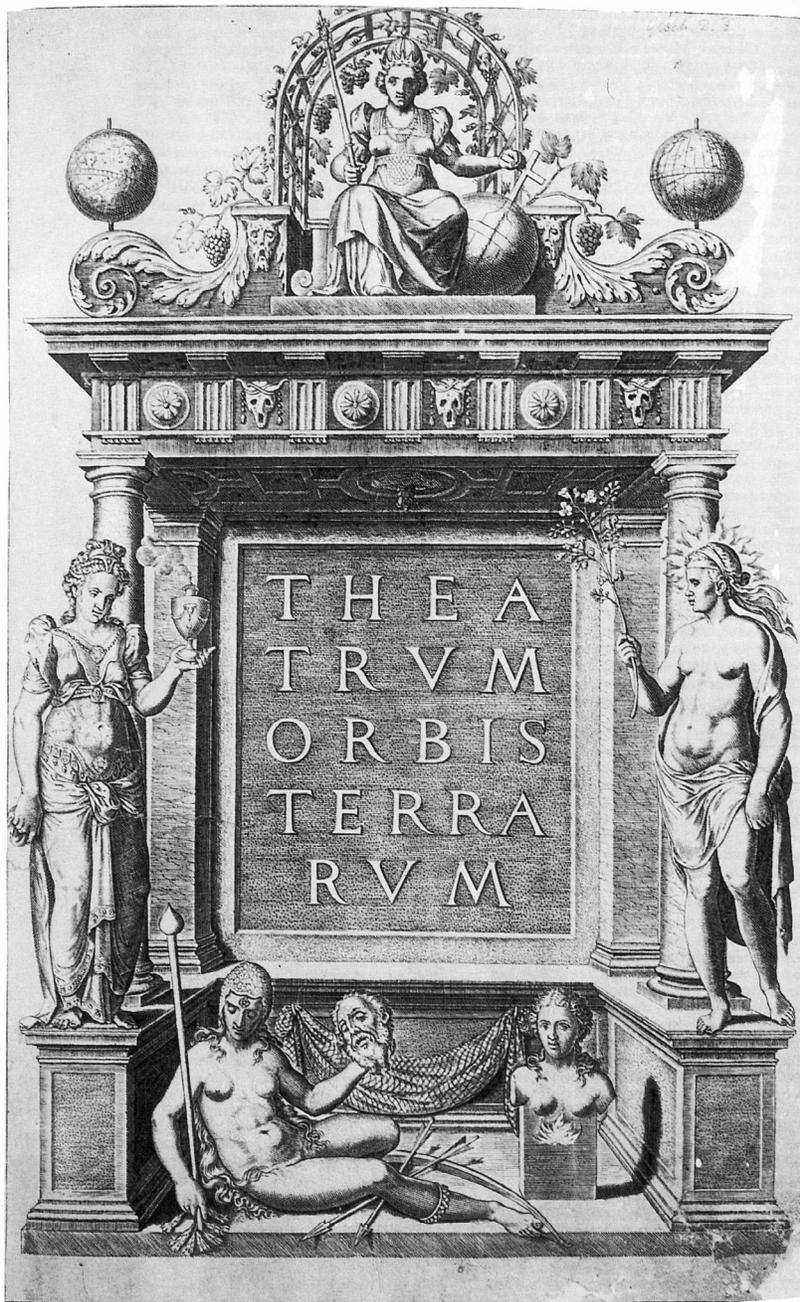
podem ficar independentes por conta própria, ou talvez melhor vistos como complementares uns aos outros.¹⁰⁰

Vejamos pelo ponto de vista do discurso das diferenças. Hartog, como já mencionamos, escreveu que a enunciação da alteridade implica em dois termos *a* e *b*, sendo que “*a* não é *b*”. Depurando o discurso das alegorias, a diferença entre europeus e ameríndios “não se torna interessante senão a partir do momento em que *a* e *b* entram num mesmo sistema”.¹⁰¹ Daí as séries que colocavam lado a lado os quatro continentes, classificando-os segundo seu grau de “civilidade”. Dentro dessa concepção, a Europa encontrava-se em primeiro lugar – o que veio a ser um elemento permanente nas representações dos *Quatro Continentes*. Era uma excelente estratégia para transcrever a alteridade ao mesmo tempo em que não fazia mais do que falar de si própria.

A noção de uma superioridade europeia se dava em virtude de sua cultura e modo de vida, do conhecimento das ciências e das artes, da fé cristã, da prosperidade estimulada por uma agricultura desenvolvida e por avançadas invenções técnicas (estas, muito caras aos humanistas). Em seguida, vinham Ásia e África. O Novo Mundo não participava dessa categoria: a América era exótica e selvagem e suas alegorias são testemunha da estranheza frente à distante diversidade dos povos e seus costumes, tidos como bárbaros. Vamos aos indícios.

¹⁰⁰ No original: “*there are three themes involved, each of them defining the meaning of the discoveries and the relations between the continents in a slightly different way. First of all, the representation refers – in a restrained way – to the maritime trade between Europe and the other continents, and through which interdependence developed since the time of the Discoveries. Secondly, it more explicitly expresses the large differences in the level of civility that the Europeans had observed. Finally, it indicates that with de Discoveries, a new period in world history had commenced. It is whether these themes may independently stand on their own, or are perhaps better seen as being complementary to one another*”. Ver: BOOGAART (1992), *Op.Cit.*, p. 122.

¹⁰¹ HARTOG, *Op. Cit.*, p. 229.



(figura 70)

Abraham ORTELIUS

Theatrum Orbis Terrarum. Antverpiae: Ortelius, 1570.

Rijksuniversiteit, Leiden

Na parte superior do frontispício (figura 70), a Europa está sentada rigidamente em um trono. Ricamente vestida, tem na cabeça uma coroa. Sua mão direita segura o cetro do domínio mundial e a esquerda repousa sobre uma cruz que ela crava em um orbe. No poema, Meetkerke¹⁰² explica esta posição: durante o período romano, a Europa já governava sobre as três partes do mundo e, agora, com a expansão marítima espanhola – não nos esqueçamos, Ortelius era cosmógrafo de Filipe II –, ela tinha colônias em várias regiões do planeta. Tanto Ortelius quanto o Meetkerke consideravam que o vinho era uma especialidade do Velho Mundo (a Europa prestava culto a Baco, em troca, Baco honrava a Europa), daí as vinhas que crescem no caramanchão sob o qual a personificação está sentada. Além disso, as vinhas aludiam a uma agricultura, em geral, avançada.

No poema de Meetkerke, não há menção sobre a cruz. Ora, qualquer alusão era desnecessária, pois desde o século XIV a identificação entre a Europa e a Cristandade começara se tornar usual. Frente ao trono de São Pedro, em meio a uma luta vã contra os turcos otomanos que conquistaram Constantinopla, o Papa Pio II (cujo reinado se deu nos anos 1458-1464), um humanista do Renascimento, usava os termos *Respublica christiana* e Europa como “sinônimos intercambiáveis, também falando de ‘nossa Europa, nossa Europa Cristã’.”¹⁰³ Vale lembrar que, com a Reforma, isto deixa de ser automático.

À direita da Europa (esquerda do frontispício), mas em posição inferior, está a Ásia. Usando um vestido bordado com pedras preciosas, tem na cabeça uma tiara e carrega um

¹⁰² No poema ela assim é descrita: “*At the highest top, Europe is sitting as a queen in a magnificent throne. Green foliage of the grape and the vine together stroke the top of her throne, together with the sweet bunch of grapes (for Europe worships Bacchus, Bacchus honours her). Her right hand wields the sceptre, her left one handles a rudder, which steers the globe; her head is distinguished by the crown. On her own, she exceeds all the other nymphs, and far and wide she has extended her boundaries, formerly under the auspices of your victorious arms, O Rome, as far as the torrid Libya and Asia, and up to the Britons, who are separated from the continent. Recently Spain dared to extend Europe's empire through the unknown sea, and it discovered new kingdoms and new nations, now called the New World.*” WATERSCHOOT, *Op.Cit.*, p. 61.

¹⁰³ WILSON and DUSSEN, *Op.Cit.*, p. 35.

incensário na sua mão esquerda.¹⁰⁴ Em seus textos, Ortelius mostrava uma Ásia muito mais exuberante que a de Meetkerke:

Esta Índia [referindo-se à Ásia] enche o mundo com sua pedras preciosas, especiarias e perfumes. Todas habilidades e expressões artísticas estão representadas aqui no mais alto grau; mil anos atrás, a arte da gravura existia neste continente ... Em nenhum outro lugar encontramos tantas cidades grandes e populosas e portos como no continente, com seu comércio florescente.¹⁰⁵

Além disso, Ortelius se referia aos japoneses como “muito inteligentes e sábios”; traçava paralelos como “à sua religião e seu modo de viver em grande parte corresponde à dos ‘cristãos’”; reconhecia os bons hábitos orientais à mesa.¹⁰⁶ Se Ásia era portadora de tantos predicados, por que ela não se encontrava na mesma posição que a Europa? Porque, em sua opinião, nenhum dos reinos que lá existia chegou a governar sobre um território tão grande quanto o de Filipe II! Criticado por alguns leitores, que viam nessa afirmação um obscurecimento da verdade em detrimento de seu grande mecenas – a quem tinha dedicado o atlas – Ortelius procurou se retratar em uma edição posterior. Mas, como argumenta Boogaart, ele continuou persistindo na imensidão da superfície da América, suas florestas virgens e áreas não colonizadas como pertencentes ao império espanhol. A Ásia tinha capacidade de se igualar à Europa em prosperidade, até mesmo em relação aos reinos organizados, cuja área podia ser maior do que muitos europeus. No entanto, a superioridade europeia era comprovada pela descoberta e colonização da América.¹⁰⁷

¹⁰⁴ No poema de Meetkerke, está assim descrita: “*At her right hand, you see Asia, who, resplendent, glitters all over with Eos's gems; she is adorned all over with precious stones. In her hands, she offers a censer, full of fragrant incense. She smells of myrrh and its sweet oil, gum Arabic, spice and aromatics, and all Assyrian purples, gifts with which the Arabs above all are endowed.*” WATERSCHOOT, *Op.Cit.*, p. 61.

¹⁰⁵ No original: “*This India (cfr. Asia) fills the world with its precious stones, spices and fragrances. All skills and artistic expressions are represented here in the highest degree; a thousand years ago the art of printing existed in this continent... Nowhere else do we find as many large and populous cities and harbours as in this continent with its flourishing trade.*” ORTELIUS *apud* BOOGAART (1992), *Op.Cit.*, p. 121.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁷ *Idem, ibidem.*

Ao lado esquerdo da Europa (direita do frontispício), está a África personalizada em uma mulher negra, que tem um pano cobrindo a genitália. A pouca veste podia estar relacionada com o calor, mas também aludia à falta de uma indústria mais desenvolvida, ou como já mencionamos, como um dos piores indícios de civilização e códigos de comportamento. Ao contrário das outras três personificações, a África etíope vinha descrita de forma breve e contundente: em sua cabeça está uma coroa cercada por feixes brilhantes; e na mão direita, um galho de bálsamo.¹⁰⁸ Este, oriundo do Egito, foi o único produto que recebeu menção do poeta. Não há uma única palavra sobre o marfim, o ouro ou sobre os escravos – um dos maiores e mais rentáveis tráficos do século XVI. Há, sim, um silêncio absoluto, tanto por parte de Meetkerke como de Ortelius, sobre os modos de vida dos africanos ao sul do deserto do Saara.

Enquanto a Europa sentada no trono mira o espectador; a Ásia e a África, ambas em pé, olham para a parte inferior do frontispício, onde se encontra a América, sentada diretamente no chão. Cabisbaixa, está praticamente nua, na cabeça tem um toucado de penas e algumas mexas de cabelo cobrem sua genitália. A mão esquerda segura um tacape e a direita a cabeça de um homem barbado (um europeu?). Sob as pernas um arco e flechas. Ao seu lado, em um busto, a cabeça da Terra do Fogo. Vale a pena compilar o poema de Meetkerke:

A ninfa que você vê na parte inferior é chamada de América. Ultimamente, o audacioso Vespúcio, que viajando por mar, capturou-a com força e abraçou a ninfa com terno amor. Mas ela esqueceu de si mesma assim como qualquer sentido casto de vergonha. Então, ela está sentada completamente nua, exceto que ela enreda o cabelo com um toucado de penas, que ela marca a testa com uma joia, e que alguns sininhos envolvem sua bem proporcionada [perna]. Em sua mão direita, ela segura um pedaço de pau [tacape], com o qual ela mata os obesos e os engordados prisioneiros de guerra. Ela assa seus corpos, cortados em pedaços, em chamas ardentes, ou ela ferve-os em uma chaleira de cobre quente,

¹⁰⁸ No poema de Meetkerke, está assim descrita: “*Ethiopian Africa, standing on the other pedestal, is remarkable by her very glow. She has been burnt by the most foolish Phaethon, when that ignorant youth fatigued the unfettered horses and the chariot of the sun; he was unable to keep the reins, and so, he let descend the red-hot chariot too near to the earth. He is a fool, who conceived such ventures! Hence, Africa’s head is entirely surrounded by glittering beams and her legs are naked because of the perpetual heat. But since the Egyptian especially claims the balsam for himself, which is given off by a fragrant wood, this virgin also offers a twig, scenting of balsam, in her right hand.*” WATERSCHOOT, *Op.Cit.*, p. 61.

ou, se já o frenesi da fome tortura mais, ela devora os membros, ainda crus e recém-mortos, gotejando com um fluido negro. Os membros, ainda quentes, tremem sob os dentes. Ela se alimenta da carne e do sangue negro destes desgraçados, que é um crime horrível de se ver e horrível de se relatar. Que impiedade bárbara isto significa! O desprezo ao poder supremo! Em sua mão esquerda você vê uma cabeça, mutilada pelo recente assassinato. Lá você também pode ver o arco e as setas rápidas, com as quais, dobrando as pontas do arco ao puxar a corda, ela está acostumada a infligir feridas e uma morte certa nos homens. Pouco tempo depois, cansada da caça ao homem, ela deseja abandonar seu corpo para dormir. Ela monta uma cama, tecida com uma malha da largura [...] como uma rede, que foi fixada em ambos os lados a uma estaca; nesta textura, ela reclina sua cabeça e membros.

Não muito longe daqui, a última ninfa mostra sua cabeça brilhante. Seu rosto e olhares são como uma virgem, e ela tem um peito encantador.

Suas mãos e pés foram truncados [estão incompletos], porque ela é pouco conhecida das pessoas. Dizem que o ibero Magalhães recentemente se apaixonou por ela, enquanto ele se comprometeu com o vento Austral no Estreito, e de a ter chamado a sua Magalânica a partir de seu próprio nome. Ele viu a virgem imprudente uma vez, enquanto as chamas brilhavam em todos os lados e enquanto ela estava preparando festas solenes. Portanto, a virgem que cora imediatamente escondeu o rosto e escondeu-se em uma fumaça escura e nas sombras de um nevoeiro opaco. Mas, para não ser detectada de surpresa novamente, ela fixou esta chama como uma memória em seu peito.¹⁰⁹

Como se percebe, o poema recuperava muitos estereótipos que já foram discutidos. Era a imagem da barbárie, sintetizada no canibalismo, na malemolência, na nudez. Muito diferente das

¹⁰⁹ No original: “*The nymph you see at the bottom is called America. Lately, the audacious Vespucci, travelling by sea, captured her with force and embraced the nymph with tender love. But she forgot herself as well as any chaste sense of shame. So, she is sitting completely naked, except that she entwines the hair with a feathered string, that she marks the forehead with a jewel, and that some little bells enfold her well-proportioned calves. In her right hand, she holds a wooden club, with which she kills the obese and fattened prisoners of war. She roasts their bodies, torn to quivering pieces, in smouldering flames, or she boils them in a hot copper kettle, or, should ever the frenzy of the hunger torture more, she devours the limbs, still raw and freshly slain, dripping with black fluid. The limbs, still warm, quiver under the teeth. She feeds on the flesh and on the black blood of these wretches, which is a crime horrible to see and horrible to relate. What barbarous impiety does this mean! What contempt of supreme powers! In her left hand you see a head, mutilated by recent murder. There you can also see the bow and the swift arrows, with which, bending the horns of the bow by drawing the string, she is accustomed to inflict stabbing wounds and a certain death to men. Before long, tired with man-hunt, she wishes to abandon her body to sleep. She mounts a bed, woven with wide meshes exactly like a net, which has been fixed on both sides to a stake; in this texture, she reclines her head and limbs.*

Not far from here, the last nymph shows her bright head. Her face and looks are like a virgin's and she has a charming breast. Her hands and feet have been truncated, because she is hardly known to some people. The Iberian Magellan is said recently to have fallen in love with her, while he committed himself to the Austral wind in the Straits, and to have called her Magellanica after his own name. He happened to see the incautious virgin once, while flames were glittering from everywhere and while she was preparing solemn festivities. Therefore, the heavily blushing virgin immediately hid her face and concealed herself in a dark smoke and in the shadows of a dull mist. But, in order not to be detected unawares again, she fixed this flame as a memory under her breast.” WATERSCHOOT, *Op.Cit.*, pp. 61-62.

últimas gravuras de Burgkmair, nas quais o exótico se fazia presente sem sequer mencionar um único dos aspectos negativos que, supostamente, configuravam o indígena como bárbaro.

Olhando para o conjunto, esse modelo de representação abria espaço para outra questão: as personificações excluía, quase que por completo, a alteridade entre as diversas culturas existentes em cada um dos continentes. Nesse sentido, havia uma mensagem muito clara. Por mais que seu território fragmentado comportasse inúmeros reinos, línguas e culturas distintas, a personificação da Europa encorajava um ponto de vista específico: o de que ela era uma civilização continental¹¹⁰ moderna. A necessidade de autoafirmação frente às demais partes do mundo, fazia com que seu contraponto fosse a América. Nesse sentido, o indígena bárbaro servia como signo determinante da imagem “americana”, ou como a “contraimagem”¹¹¹ europeia. Dessa forma, o discurso operava a partir de dois pontos, *par-deçà* e *par-delà*, que parte da Europa vai em direção à América e volta, novamente, ao ponto de partida. Nesse movimento circular, era produzido “um retorno a si a partir da mediação do outro”.¹¹²

Theatrum Orbis Terrarum estabeleceu uma base para a elaboração de futuras alegorias dos quatro continentes. Nos anos seguintes à publicação de Ortelius, outros artistas e gravadores holandeses e flamengos, como veremos a seguir, produziram suas versões sobre o tema. Existia, entre eles, um verdadeiro trânsito de formas e detalhes que propiciava o aprimoramento dos

¹¹⁰ “A descoberta regional pouco se preocupava com uma Europa política que, exceptuando algumas zonas fortificadas das suas costas, ainda não se encontrava dividida por fronteiras fixas. A Leste, desde os pântanos lituanos por drenar até à zona-tampão – com cerca de duzentas milhas de largura na Hungria – entre o domínio imperial e o turco, embora os homens soubessem de que ‘lado’ se encontravam, nem eles nem os cartógrafos pensavam em termos de vedações e barreiras alfandegárias. Mesmo no Ocidente, onde as nações políticas se encontravam mais estreitamente ligadas, o inflexível termo ‘fronteira’ raramente era utilizado; os termos ‘confins’, ‘margens’, ‘limites’ eram preferidos dado que seu caráter vago permitia alguma elasticidade para futuras conquistas ou trocas territoriais.” HALE, *Op.Cit.*, p. 49.

¹¹¹ AINSA, *Op.Cit.*, p. 41.

¹¹² CERTEAU, Michel de. “Ethno-graphie. L’oralité, ou l’espace de l’autre: Léry”. In: *L’écriture de l’histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

desenhos, aos quais acrescentavam ou subtraíam detalhes, explorando melhor as variadas gradações de luz.¹¹³

Às vésperas do século XVII, a América começou a ser ainda mais atraente. As alegorias impressas nos Países Baixos inauguraram um momento importante na construção da imagem visual do Novo Mundo. Agora, as estratégias de representação aliavam elementos de um repertório familiar com temas “do momento”, bastante provocativos para o público.

3.4. A dama e o tatu

Logo após a publicação de *Theatrum Orbis Terrarum*, representações dos quatro continentes surgiram das mãos de artistas independentes e contemporâneos de Ortelius. As primeiras alegorias foram desenhadas por Dirck Barendsz (1534 – 1592) e gravadas por Jan Sadeler (1550 – 1600). Nascido em Amsterdã, Barendsz era um respeitado pintor e gravador, também reconhecido por sua erudição. Jan Sadeler pertencia a uma proeminente família de gravadores e pintores, que atuaram em diversas cidades como Antuérpia, Colônia e Frankfurt.¹¹⁴ Provavelmente, o encontro entre os dois artistas deu-se em Amsterdã.¹¹⁵

Barendsz situou as personificações em cenários e adicionou uma série de atributos de cada uma das partes do mundo. Como este trabalho está focado na reflexão sobre a construção da imagem visual da América, apresentaremos as alegorias dos outros três continentes sem a pretensão de esgotar a análise sobre essas fontes. Começemos pelo Velho Mundo.

¹¹³ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros, Salvador: Fundação Emílio Odebrecht: 1994.

¹¹⁴ BARTSCH, Adam. *The illustrated Bartsch*. General ed.: John T. Spike. New York: Abaris Books, 2003. Johann Sadeler I. 70 , Part 3, Supplement. Formerly volume 9 (part 3), pp.27-32.

¹¹⁵ STRAUSS, Walter. *The Illustrated Bartsch*. 70 part 3 (supplement). Johan Sadeler I. New York: Abaris Books, 2003, p. 1.



(figura 71)
Jan SADELER a partir de Dirck BARENDZ
Europe, 1581
Gravura em cobre
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden
Inv. : PK-P-120.602

À esquerda, no primeiro plano, uma Europa (figura 71) coroada está sentada em uma pedra. Soberana, ela dá as costas ao espectador. A mulher segura uma cornucópia, símbolo da abundância, na qual se vêem feixes de trigo, folhas de parreiras; aos seus pés repousam um elmo e algumas espadas. À direita, um casal bem vestido está conversando. Logo atrás, um cavalo e dois bois pastam tranquilamente. Mais atrás, há uma casa com cerca, uma floresta, algumas edificações. Montanhas e rochas despontam na paisagem – elementos icônicos comuns nas quatro alegorias. Finalmente, no vão formado entre a cornucópia, o corpo e o braço da mulher, uma cidade portuária tem à sua frente o mar coalhado de naus (indício do efervescente comércio de Antuérpia?).



(figura 72)
 Jan SADELER a partir de Dirck BARENDZ
Asia, 1581
 Gravura em cobre
 Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden
 Inv. : PK-P-120.603

Ocupando o lado direito da imagem, a Ásia está sentada sobre uma pedra (figura 72). Com penteado elaborado encimado por um toucado oriental, de onde cai um véu que cobre suas costas, parece observar um sabre apoiado sobre um turbante que repousa no chão. Atrás dela há uma árvore. Em segundo plano, no centro, um casal passeia tranquilamente: o homem usa um imenso turbante e a mulher está coberta por uma burka. À esquerda, camelos são guiados por dois homens. Pouco acima, estão as ruínas de uma construção (Cartago destruída?). Atrás do casal, vemos uma cidade rodeada de árvores; pouco mais à direita uma cidade foi construída sobre um rochedo. Novamente, ao fundo, montanhas e rochas complementam a paisagem.



(figura 73)
Jan SADELER a partir de Dirck BARENDSSZ
Africa, 1581
Gravura em cobre
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden
Inv. : PK-P-120.604

No lado esquerdo da gravura, recostada em uma árvore com poucas folhas (indício do clima desértico?), a África (figura 73) está sentada sobre uma pedra. Com a perna direita dobrada sob o corpo, ela repousa a cabeça no braço direito e usa um estranho chapéu, talvez um parassol.¹¹⁶ Ela não está vestida, como Europa e Ásia, mas um tecido cai entre os seios e cobre sua genitália. Os atributos do continente estão agrupados na metade direita da imagem. Leões repousam na margem esquerda de um rio – provavelmente o Nilo. Logo acima, uma pessoa totalmente vestida e com um chapéu igual ao da África segura uma criança pela mão ao mesmo tempo em que conversa com outro nativo¹¹⁷. Este último está totalmente nu, carrega uma lança e

¹¹⁶ LE CORBEILLER, Clare. Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 19, N° 8. (Apr., 1961), p. 211.

¹¹⁷ Não é possível identificar os sexos dessas personagens.

tem outro tipo de adereço de cabeça; perto deles, dois elefantes. Na margem direita do rio, em meio às frondosas tamareiras, algumas choupanas, um homem apoiado em uma das árvores e outras duas pessoas. Uma linha de vegetação parece dividir a representação de uma África “selvagem” de outra urbana. É possível distinguir duas cidades e uma construção que aparenta ser uma pirâmide.



(figura 74)
 Jan SADELER a partir de Dirck BARENDSSZ
America, 1581
 Gravura em cobre
 Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden
 Inv. : PK-P-120.605

Finalmente, chegamos à América (figura 74). No lado direito da gravura, nua, porém com um pano às costas que lhe pende entre as pernas, ela usa um cocar de penas. Recostada sobre uma árvore e sentada sobre uma pedra, observa os papagaios pousados acima - únicos representantes da exótica fauna americana. A mulher segura em sua mão direita, entre o dedo indicador e o

médio, uma espécie de tacape. A posição da mão e a forma de segurar a arma são tributárias do frontispício desenhado por Ortelius. Mas, se a América do cartógrafo era bélica e selvagem, a de Barendsz é muito menos ameaçadora.

Na extremidade esquerda da gravura, um casal nu conversa; ela usa um cocar de penas e ele segura um arco. Com exceção desses atributos, a imagem é bastante familiar: Adão e Eva. Atrás deles, há uma habitação indígena cercada por palmeiras – que, aliás, lembram em muito as tamareiras da alegoria da África. Esses elementos encontram-se na margem esquerda de um rio em que três nativos, sem qualquer vestimenta ou adorno, estão em busca de ouro de aluvião, como assinala a legenda da imagem: “a terra não tem qualquer metal, exceto o ouro.”¹¹⁸ Mais acima, outras duas habitações com cobertura redonda encontram-se em meio a árvores. Atrás das montanhas, quatro grossas colunas de fumaça sobem aos céus: seria um indício da Terra do Fogo, ou da descoberta do fogo?

Essa alegoria é bastante curiosa. Percebemos que não há a importação de elementos de textos dos viajantes ou conquistadores; tampouco qualquer indicação de “hábitos” particulares dos indígenas – como o canibalismo. A figura do casal e os tipos de habitação (com cobertura de palha) levam a perceber que Barendsz imaginava os habitantes desse continente vivendo em um estado de inocência como se ainda estivessem na Idade de Ouro. A alegoria procurava integrar a América a um passado europeu há muito perdido. No entanto, há um indício que leva a crer que esse Éden americano não é mais aquele em que se colhem os frutos com as mãos. Ele é uma promessa de outra natureza: as pessoas dragam o rio em busca do ouro, que lá tem “em grande quantidade”, as riquezas também são asseguradas com as “muitas pérolas” e outros produtos

¹¹⁸ *apud* SCHMIDT, *Op.Cit.*, p. 129.

valiosos ou exóticos. Como assinala Schmidt, o foco mudara dos momentos de idílio do Novo Mundo para uma ampla gama de oportunidades de benesses douradas.¹¹⁹

Entre 1585 e 1590¹²⁰, Philips Galle (1537-1612) elaborou uma série de personificações, que foram unidas em um livro dedicado a Maria de Meleun, condessa de Ligne. Nascido em Haarlem, Galle era gravador, desenhista, autor, impressor e editor.¹²¹ Em 1557 estabeleceu-se em Antuérpia e, em 1570, criou sua própria casa de impressão, que se tornou uma das mais prolíficas da cidade. Galle publicou inúmeras gravuras, assim como ilustrações e frontispícios de livros – muitas delas para a mais importante casa impressora dos Países Baixos, a Plantin-Moretus. Ele tinha amplo trânsito entre seus pares: trabalhou com Hieronymus Cock (1510-1570), destacado pintor e gravador; empreendeu uma viagem para a França com os cartógrafos Gerard Mercator e Abraham Ortelius e, além deles, o gravador e impressor, Frans Hogenberg (1540-1590).

Escrito em francês, *Prosopographia*¹²² contém 43 emblemas¹²³. Como adverte o autor ao final da obra, tratava-se de um “manual” que procurava apresentar as imagens necessárias a todos os “pintores, gravadores, entalhadores, ourives, estatuários e mesmo aos poetas e retóricos vulgares, para lhes aconselhar”, assim como “fornecer os meios para poder imitar todos os tipos de efigies”. Todas as pranchas vêm com um título, a imagem e uma breve legenda. As personificações, algumas femininas e outras masculinas, faziam ver a penitência, experiência, humildade, piedade e outras virtudes, vícios, todos “ornados e embelezados com seus símbolos e

¹¹⁹ SCHMIDT, *Op.Cit.*, p. 129.

¹²⁰ Encontramos duas referências distintas de datas. Hugh Honour aponta os anos 1579-1600 para a elaboração da gravura e Hollstein 1585-1590. Como Hollstein é uma obra de referência, reconhecida e utilizada no estudo de gravuras, adotaremos as datas nela indicadas. HONOUR (1975a), *Op.Cit.*, p. 118; HOLLSTEIN'S. *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 2001. Philips Galle, part III, pp. 5; 9; 10; 30-32.

¹²¹ HOLLSTEIN'S. *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Philips Galle, parts I, II e III. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 2001.

¹²² GALLE, Philips. *Prosopographia, sive, Virtutum, animi, corporis, bonorum externorum, vitiorum, et affectuum variorum delineatio imaginibus accurate expressa a Philippo Gallaeo, et monochromate ab eodem edita ; distichis à Cornelio Kiliano Dufflaeo illustrata*. Antuerpiae, [c. 1585-90] Disponível em:

<http://www.archive.org/details/prosopographias00gall>. Acesso em 01 de abril de 2011.

¹²³ Ver nota 126 capítulo 1.

atributos particulares”. Curiosamente, Galle adicionava os quatro continentes. Provavelmente, em uma tentativa de estabelecer uma primeira "normatização" para a representação de cada um deles.

A Europa (figura 75) está ricamente vestida. Ela tem uma coroa na cabeça, com a mão direita segura um cacho de uvas e com a esquerda um cetro¹²⁴ - existe um claro diálogo entre a *Europa* e a representação da *Majestas* (figura 76). Ásia (figura 77), igualmente bem vestida, usa um toucado oriental e tem em sua mão esquerda um incensário.¹²⁵ A África (figura 78) está nua, exceto por um pano que lhe pende pelas costas e cobre a genitália. Enquanto a mão direita segura o manto, a esquerda tem um ramo de bálsamo.¹²⁶



(figura 75)
Philips GALLE. *Evropa*.
Antuerpiae, [c. 1585-90]
Prancha 40
15.3 x 9.0 cm



(figura 76)
Philips GALLE. *Majestas*.
Antuerpiae, [c. 1585-90]
Prancha 23

¹²⁴ Sob a imagem, está escrito: "Sceptum Europa gerit, pars praestantissima mundi | Laetaq[ue] fert vinum munus Iacche tuum".

¹²⁵ Sob a imagem, está escrito: *Diues, opima, potens Asia, amplo splendida luxu, | Dat diuorum aris mascula thura sacris.*

¹²⁶ Sob a imagem, está escrito: *Africa vi Solis monstrosa animail gignit: | Et profert calido balsama odora solo.*



(figura 77)
 Philips GALLE. *Asia*.
 Antuerpiae, [c. 1585-90]
 Prancha 41
 15.4 X 8.9 cm



(figura 78)
 Philips GALLE. *Africa*.
 Antuerpiae, [c. 1585-90]
 Prancha 42
 15.3 x 8.7 cm



(figura 79)
 Philips GALLE. *America*. Antuerpiae, [c. 1585-90]
 Prancha 43
 15.3 x 8.7 cm

A América (figura 79) é descrita¹²⁷ como uma devoradora de homens, rica em ouro, poderosa com suas armas e vestida com penas. Única personificação de toda a série que está situada em uma espécie de paisagem indistinta, a mulher tem uma longa cabeleira encimada por um cocar de penas. O pulso com uma pulseira de pérolas é o mesmo que segura um tacape. Por sua vez, da mão direita pende a cabeça de um homem. Entre seus pés, um arco e uma aljava repleta de flechas e o braço do pobre homem que, inusitadamente, segura o tacape que foi usado para seu esquartejamento. Um papagaio observa a cena.

Das prensas de Philips Galle sairia outra série dos quatro continentes, dessa vez desenhadas por Marcus Gheeraerts, o Velho (ca. 1519- antes de 1604). Nascido em Bruges, é conhecido como pintor e gravurista. Em 1568, ele acompanhou seu filho à Inglaterra e nos anos 1577-1586 voltou aos Países Baixos, trabalhando por um tempo em Antuérpia.¹²⁸ As imagens elaboradas por Gheeraerts são de cunho decorativo e precisam ser pensadas em um contexto mais amplo, em que os continentes eram mais um pretexto para se criar novas alegorias.

Vejam, por exemplo, a série sobre os quatro elementos (figura 80). A estrutura das imagens é constituída de forma que as personificações ocupem dois terços da gravura. Ao redor de cada uma delas, estão animais, algumas figuras humanas e grotescos.¹²⁹ Não há um único texto para explicar as estampas. Vale perceber que na *Terra*, os quatro continentes marcam presença, um em cada canto diferente.

¹²⁷ Sob a imagem, está escrito: *Estrix dira hominum scatet auro America: pollet | Arcu: psittacum alit: plumea sarta gerit.*

¹²⁸ HONOUR (1975a), *Op.Cit.*, p. 118.

¹²⁹ Grotescos eram decorações com “formas vegetalistas, simétricas e estilizadas, a que se juntam diversas figuras humanas, animais, híbridos, medalhões, efigies, etc. Usada na Roma Antiga como decoração mural, esta designação surge no Renascimento com a sua descoberta em ruínas soterradas dos palácios imperiais de Nero e Tito, conhecidos como ‘grutas’”. TEIXEIRA, Luis Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985, pp.126-127.



(Figura 80)

Philips GALLE a partir de Marcus GHEERAERTS

Os quatro elementos

Gravura, s/d

Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Terra, Inv.: Graph.A1: 782h.9; *Água*, Inv.: Graph.A1: 782h.10; *Ar*, Inv.: Graph.A1: 782h.11;
Fogo, Inv.: Graph.A1: 782h.12



(figura 81)

Philips GALLE a partir de Marcus GHEERAERTS

Os quatro continentes, ca. 1590-1600

Gravura

Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel

Europa, Inv.:Graph. A1: 782h.13; *Asia*, Inv.:Graph. A1: 782h.14; *Africa*, Inv.: Graph. A1: 782h.16; *America*, Inv.: Graph. A1: 782h.15

O mesmo princípio é aplicado para a série dos quatro continentes (figura 81). O que se percebe é que a gravura da América mostra o encantamento com as maravilhas do Novo Mundo. O pastiche de Gheeraerts mistura papagaios, uma cabra de orelhas compridas, Tupinambás e dois esquimós. Estes são muito parecidos com os desenhos elaborados por John White (ca.1540-ca.1593), em ca. 1576. Cartógrafo, gravador e aquarelista, White participou da segunda expedição de Martin Frobisher (ca. 1535 ou 1539-1594), que procurava descobrir uma passagem no noroeste do Novo Mundo que pudesse ligar os oceanos Atlântico e Pacífico. Em 1577, ao retornar a Bristol, Frobisher trouxe consigo três esquimós: um homem, uma mulher e seu bebê. Não se sabe se os desenhos foram elaborados durante a expedição ou quando já estava em solo inglês. Honour sugere que Gheeraerts pode ter copiado os desenhos (figura 82) ou que ele viu com os próprios olhos os esquimós na Inglaterra.¹³⁰



(figura 82)
John WHITE
Esquimós, ca 1576
Desenho

¹³⁰ HONOUR (1975a), *Op. Cit.*, pp. 34 e 36.

Se as alegorias dos quatro continentes eram um “novo” objeto de representação, nem por isso podemos dizer que estavam descoladas dos assuntos mais populares impressos em gravuras, folhas volantes, ilustrações de livros etc. Assim, para compreendê-las, não podemos nos furtar a buscar os temas recorrentes do período, em uma espécie de recuperação de parte da experiência visual, o *olhar da época*.

O olhar, como um sentido construído socialmente e historicamente demarcado, tem relação direta como estilo pictorial e determinados tipos de capacidade visual de uma época. A competência visual estabelecida era partilhada tanto pelo artista como pelos observadores. Nesse sentido, é possível afirmar que as trocas se davam em um duplo sentido: tanto o público se apropriava da figuração do artista para construir as imagens mentais, quanto o artista dependia da resposta de seu público. Nas palavras de Baxandall, “a mente do público não era uma tábua rasa sobre a qual se podiam imprimir as representações que o pintor fazia de uma história ou de um personagem, mas um órgão ativo de visualizações interiores com o qual cada pintor devia estar familiarizado”.¹³¹

Por isso, precisamos vislumbrar parte do repertório que proporcionava ao público os instrumentos mentais e os modos cognitivos para a percepção do que se supunha ser a América. O repertório era vasto, os temas variavam: episódios da Antiguidade Clássica; mitologia grega e romana; cenas do Velho Testamento (figuras 83 a 85) e Novo Testamento; mulheres da Bíblia; santos em geral etc. Além desses, conceitos abstratos respondiam por boa parcela das imagens, como alegorias das virtudes, dos sentidos (figuras 86 e 87) e das estações do ano.

¹³¹ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 53.



(figura 83)
 Hans Sebald BEHAM
Judith and Her Servant Walking to the left, ca. 1531
 Gravura, 115x73mm



(figura 84)
 Hans (Jan) COLLAERT a partir de Maarten DE VOS
*Judith*¹³²
 Gravura, 154x88mm

¹³² Prancha 17 do conjunto *Celebrated Women of the Old Testament*, que consistia de vinte gravuras elaboradas por Hans Collaert, Adriaen Collaert e Carel van Mallery, publicadas por Philips Galle.



(figura 85)

Jan SADELER, a partir de Maarten DE VOS
 Creation of the other animal and of man, ca. 1584¹³³
 Gravura, 191x252mm

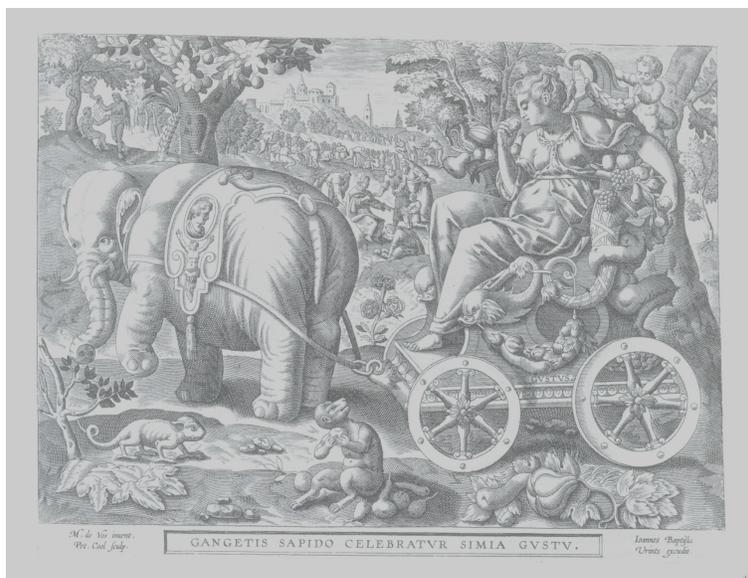


(figura 86)

Adriaen COLLAERT, a partir de Maarten DE VOS
 Visus, final século XVI
 Gravura

Metropolitan Museum, Nova York
 The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1956 (56.597.41[2])

¹³³ Prancha 6 do conjunto de imagens desenhadas por De Vos e gravadas por Jan Sadeler, publicadas em *Imago Bonitatis Illivs* (1584).



(figura 87)
 Maarten DE VOS
Gangetis sapido celebratvr simia gvstv, sem data
 Gravura

Entre os temas seculares, as cenas de batalha eram muito populares. Como exemplo, podemos citar uma gravura de Antonio Pollaiuolo (1432-1498), joalheiro e escultor italiano. Em ca. 1470, ele elaborou uma das mais influentes gravuras do Renascimento Florentino.¹³⁴ Inspirada em esculturas gregas e romanas, *The Battle of the Nudes* mostra dez homens lutando em pares. Entre suas armas, encontramos machados, espadas e arcos e flechas (figura 88).¹³⁵

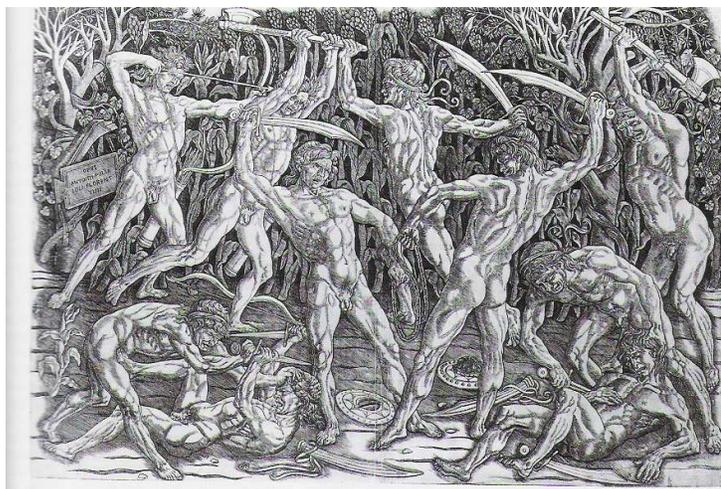
Cenas bélicas eram elaboradas na Europa, de um lado a outro, respondendo por uma vontade comemorativa cujo objetivo maior era criar um registro dos atos dignos de serem recordados. Normalmente comissionadas pelos vencedores, tinham caráter propagandístico e procuravam demonstrar sua força e heroísmo.¹³⁶ Imagens de mercenários e soldados também

¹³⁴ LANDAU, David e PARSHALL, Peter. *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven: Yale University, 1994.

¹³⁵ Esse modelo de homens nus lutando e o clássico arco e flecha foi muito utilizado nas representações de indígenas.

¹³⁶ GARCÍA, Bernardo (ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Editorial Complutense, 2006.

ocupavam um lugar bastante proeminente na produção de gravuras, como observou Keith Moxey.¹³⁷



(figura 88)
Antonio POLLAIUOLO
The Battle of the Nudes.
Itália, ca. 1475
Gravura, 394 mm x 613 mm
British Museum, Londres

Nesse denso repertório, detalhes, posturas, gestos etc, migravam de uma imagem à outra e eram realocados dependendo do assunto abordado. Guardadas as diferenças no tempo e no espaço, não é de surpreender que a América de Philips Galle (figura 79) nos lembre a figura de Judith (figuras 83 e 84; que papagaios estejam em meio a outros animais durante a *Criação*; que tamareiras africanas (figura 73) surjam entre as árvores da *Visão* (figura 86); sem contar os já mencionados pastiches de Marcus Gheeraerts. Maarten de Vos, um dos mais profícuos pintores e desenhistas de Antuérpia, faria o mesmo ao desenhar os quatro continentes (figura 89) partindo do princípio utilizado para alegorias dos cinco sentidos (figura 86).

¹³⁷ KEITH, *Op.Cit.*, pp. 67-100.



(figura 89)

Julius GOLTZIUS, a partir de Maarten DE VOS

The Four Continents

Gravura, sem data

Europe, 22.3 x 28 cm; *Asia*, 21.8 x 28.2 cm; *Africa*, 22.0 x 27.8 cm; *America*, 21.8 x 27.8 cm

Maarten de Vos (1532-1603)¹³⁸ foi pupilo de grandes pintores como o flamengo Frans Floris (1517-1570) e o veneziano Jacopo Tintoretto (1518-1594). Em 1558, tornou-se mestre da guilda de São Lucas, da qual se tornaria decano nos anos 1571-1572. Oito anos depois da idílica América de Dirck Barendsz, De Vos desenhou aquela que se “tornaria quase que uma

¹³⁸ HOLLSTEIN'S. *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995. Volume XLIV. Maarten de Vos. Text, pp. 277-278 ; 297 ; Volume XLV. Maarten de Vos. Plates, part I; Volume XLVI. Maarten de Vos. Plates, part II, pp. 198-199 ; 200-201; 242.

representação definitiva do Novo Mundo.”¹³⁹ Essa série dos quatro continentes foi gravada por Adriaen Collaert, também ele pintor, desenhista e gravador.¹⁴⁰ A partir de 1580, Collaert, genro de ninguém menos que Philips Galle, tornou-se mestre da corporação dos pintores.



(figura 90)
Adriaen COLLAERT, a partir de Maarten DE VOS
Europe, c. 1588-1589
Gravura
Rijksprentenkabinet, Amsterdã

¹³⁹ SCHMIDT, *Op.Cit.*, p. 133.

¹⁴⁰ HOLLSTEIN'S. *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 2005. The Collaert Dynasty, part V, pp. 5-6; 216-217; 221; 223.

Vejamos cada uma delas com mais detalhes. No centro da imagem, a Europa (figura 90) está sentada sobre o orbe. Ricamente vestida, ela tem um manto que cai pelas costas e usa sandálias. Seus cabelos estão arranjados em um delicado penteado. Os símbolos do poder lá estão: a coroa e o cetro na mão direita. A mão esquerda segura um galho de videira.

Pequenos arbustos estão próximos à margem inferior. À direita, estão dois ursos (um dos atributos do continente). Logo atrás, duas cenas de batalha: na primeira, os homens estão a pé, armados de lanças e escudos, cada batalhão porta uma bandeira com sua efigie. Pouco acima, outra cena, mas desta vez os homens estão a cavalo. À esquerda, outros animais: bois, ovelhas, um cervo e dois cavalos. Algumas árvores. Logo acima, uma cidade e sua fortaleza. Ao fundo, montanhas.

No centro da imagem, a Ásia (figura 91) está sentada sobre um camelo ou dromedário (não se veem as corcovas) ajoelhado. Também ela está ricamente vestida e usa sandálias. Em sua cabeça há um chapéu do qual pende um véu. A mão direita segura um incensário que solta grossas colunas de fumaça. À direita da imagem, uma variedade de animais elefantes e rinocerontes (os animais que tanto encantavam aos europeus); acompanhados por uma incongruente girafa e dois dromedários africanos.

À esquerda, vemos um embate entre dois exércitos, um deles certamente é otomano - claro indício da invasão e ameaça à Europa cristã, desde o cerco de Viena, em 1529. À direita do turíbulo, estão suas barracas, conhecidas pela opulência na decoração. Pouco acima do incensário, sobre uma montanha, repousa uma fortaleza. No geral, a paisagem é complementada com árvores, palmeiras, montanhas e rochas.



(figura 91)
Adriaen COLLAERT, a partir de Maarten DE VOS
Asia, c. 1588-1589
Gravura
Rijksprentenkabinet, Amsterdã

É curioso perceber como as alegorias concebiam o Outro asiático, condensado no oriente maometano.¹⁴¹ Da Índia tão consagrada pelos artistas de Augsburg, só vemos o rinoceronte e o

¹⁴¹ O Outro asiático era representado pelo Islã, ou seja, o império Otomano, seguido pela Pérsia e o império Mughal. Como, desde a Antiguidade, a Índia estava em contato com a Europa, sua ressonância neste continente se dava de forma distinta no início da Era Moderna. Para Rubiés, é “importante reconhecer a especificidade de cada contexto colonial. O significado histórico da Índia como uma área de encontro cultural diferia de outros, na Ásia ou no exterior. Devido à existência de fontes literárias, desde a Antiguidade, e a persistência de contatos ao longo da Idade Média, a Índia tinha uma ressonância mais profunda na Europa renascentista como um epítome da diferença do que a China e o Japão. Por outro lado, o desafio da ideia de uma civilização gentílica - que foi, a longo prazo, o problema-chave intelectual – mostrou-se mais forte no Extremo Oriente que na Índia, em grande parte porque a Índia hindu recuava politicamente perante soberanos muçulmanos, e também porque as convencionais ideias europeias de racionalidade e civilização eram mais fáceis de encaixar com o que tinha sido encontrado no Japão e, especialmente, na China. A idolatria da Índia sempre pareceu particularmente evidente e irracional, e o fato de que durante muitas décadas o discurso missionário jesuíta praticamente monopolizou o encontro europeu com o Japão e a China.”

elefante. Japão, China¹⁴² e outros reinos do Extremo Oriente pareciam ser mais distantes, menos ameaçadores. Por isso, camelos, paquidermes, turíbulos para queimar incensos aromáticos, túnicas, turbantes e joias eram evocados como os símbolos do continente asiático.¹⁴³



(figura 92)
Adriaen COLLAERT, a partir de Maarten DE VOS
Africa, c. 1588-1589
Gravura
Rijksprentenkabinet, Amsterdã

RUBIÉS, Joan-Pau. *Travel and ethnology in the Renaissance: South India through European eyes, 1250-1625*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002, pp. 391-392.

¹⁴² A China teve sua transposição para a arte ocidental na chamada *chinoiserie*, bastante popular nos séculos XVII e XVIII.

¹⁴³ Também devemos ter em mente que os gravadores e impressores dos Países Baixos não se inspiravam em porcelanas chinesas, pinturas em seda ou qualquer outro tipo de fonte asiática para a construção de imagens visuais cujo tema era o Oriente. Exemplo disso é a alegoria de Jan Van der Straet que integrava uma série de gravuras preparadas para enaltecer as descobertas além-mar. Na imagem do navegador Fernão de Magalhães, há a figura inusitada do pássaro roca que carrega um elefante em suas patas. Este pode ser um indício da narrativa de Pigafetta, que havia visto pássaros tão grandes nos mares do sul da China, que poderiam carregar qualquer animal pesado no ar. Ou, então, reflexo das viagens de Marco Polo, que contava em seu relato a história desse fantástico pássaro.

Por outro lado, as relações comerciais entre os Países Baixos e a Ásia começariam a se dar de forma direta no final do século XVI, com a viagem de Jan Huyghen van Linschoten (1563-611).

Ver: LACHS (1965), *Op.Cit.*, pp. 91-94.

Assim como as outras ninfas, a África (figura 92) está no centro da imagem, porém, nua e descalça. Os cabelos estão presos embaixo de uma espécie de lenço esvoaçante que lhe pende sobre as costas e cobre a genitália. Brincos de pérolas, pulseiras nos braços e um cinto sobre o plexo solar são os seus adornos. Sentada sobre um ameaçador crocodilo de boca aberta, ela segura na mão direita um ramo de bálsamo. À sua direita, às margens do Nilo, estão elefantes, dromedários, cobras (referência ao Egito) e um leão.¹⁴⁴ Próximo a essa fauna, está um obelisco egípcio, um aqueduto e algumas construções (Cartago?). Todos estes eram símbolos da África do Norte.

À esquerda, estão outros animais: leopardo (?), um dragão, emas, uma espécie de lagarto, um veado (seriam animais da África Subsaariana?). Curioso notar que não há nesta alegoria nenhuma cena de batalha humana, mas existe a ideia de um enfrentamento entre o leopardo e o dragão, e entre o crocodilo e outro animal não identificado. Como sempre, ao fundo, montanhas. Ao contrário da Europa e da Ásia, duas aves muito grandes voam no céu.

Nativos completamente nus são vistos correndo perto do obelisco e, em meio às montanhas, como se estivessem na entrada de uma caverna. À esquerda, atrás do grupo de animais, há uma concentração de árvores e tamareiras. Podemos supor que De Vos demonstrava aí o contraste entre a natureza selvagem e os habitantes - da África subsaariana - e os resquícios da antiga civilização egípcia e cartaginesa.

A América (figura 93) é ao mesmo tempo inocente e selvagem; aparentemente rica e simultaneamente desprovida. É o que diz a legenda que acompanhava a imagem:

Europa me descobriu e me apresentou a Deus
O ouro, que de outra forma leva à nobreza, escravizou-me
Com as riquezas que tenho empobreci em minha própria terra

¹⁴⁴ Há, ainda, um animal não identificado.

Desde que meus dotes naturais têm sido levados para outras regiões.¹⁴⁵



(figura 93)
Adriaen COLLAERT, a partir de Maarten DE VOS
America, c. 1588-1589
Gravura
Rijksprentenkabinet, Amsterdã

Quem pronuncia estas palavras é uma mulher de perfil delicado e corpo bem delineado que, como uma Diana, segura suas armas mortais: o arco e a flecha (atributos da deusa e,

¹⁴⁵ “Europa has discovered me and introduced me to God / Gold, that otherwise leads to nobility, has enslaved me / With riches I have become impoverished in my own land / Since my natural endowments have been taken to other regions”. Apud SCHMIDT, *Op. Cit.*, p. 135.

também, dos indígenas) e um tacape. Ela tem um pano drapejado sobre seu colo e um bracelete no bíceps; de sua orelha pende um colar de pérolas (como a alegoria de Barendsz); na cabeça, o adorno de penas enfeita um intrincado penteado.

Sentada majestaticamente sobre um tatu de aspecto bélico, ela se encontra no primeiro plano de um cenário que apresenta elementos distintos. À esquerda, pasta uma estranha fauna, mesclada de animais americanos (tatus e lhamas de orelhas compridas e pendentes) e asiáticos (a ovelha de cauda grossa, como a representada por Burgkmair em *People of Calicut*). Pouco acima, um grupo de indígenas se dedica aos “afazeres cotidianos”, como a caça, o manusear do arco e flecha, o desmembramento de um corpo humano, além de um banquete antropofágico no qual se vê um braço em um espeto, no momento mesmo em que está sendo assado.

À direita, logo no primeiro plano, um papagaio pousado em um toco de árvore troca olhares com o tatu. Mais acima, vemos duas cenas das batalhas impetradas pelos europeus quando da conquista do Novo Mundo. Ao fundo, a paisagem é formada por pequenas montanhas, algumas árvores e o céu encoberto por nuvens. À exceção dos olhares trocados entre o papagaio e o tatu, nada mais parece ter conexão entre si e a cena como um todo é formada por uma soma de pequenas histórias.

Curioso como a mulher, sólida, compacta e harmoniosa, construída dentro dos parâmetros de proporcionalidade e beleza está em contraste com o desequilíbrio das imagens ao seu redor: os animais estranhos, a guerra e o banquete antropofágico. Essa integração da América a uma forma e repertório conhecidos¹⁴⁶, não excluía por completo a fascinação exercida pelo estranhamento. Daí, mesmo em seu aspecto mais hostil, o canibalismo ser capturado à distância, aparecendo como mais um elemento e não como o indício principal de caracterização.

¹⁴⁶ Como já mencionamos neste trabalho, o empréstimo de fórmulas iconográficas não deixava de ser um ponto importante para demonstrar as tensões em jogo entre o tradicional e o novo.

No esforço para representar essa alteridade, perigosa e ao mesmo tempo lugar de projeção de sonhos, De Vos mescla a imagem de uma vida bucólica com o momento em que tudo vai por terra: a Conquista. Como na alegoria de Barendsz, De Vos “tece um fio de lógica econômica semelhante à encontrada nas alegorias de outros contemporâneos”.¹⁴⁷ O ouro, agora, atrai a ambição dos europeus e os distrai de sua suposta missão religiosa. Esse mesmo metal, que poderia levar o continente americano a uma nobreza comparada com a da Europa, é a causa de seu empobrecimento. Para Schmidt,

a figura da América rica em jóias, exuberantemente em seu exótico transporte e esplendidamente cercada pela fauna e flora que enchem seus vales bem irrigados, ainda não renunciou completamente à sua fortuna. Saqueado mas ainda não esgotado, seu patrimônio natural promete engrandecimento futuro. De Vos e o poeta anônimo condenam os invasores da América menos pela violência do que para a sua ganância, menos pela destruição prematura da Idade de Ouro da América do que pelo rápido esgotamento de seu ouro.¹⁴⁸

Para compreender essa questão é preciso traçar uma breve reflexão sobre os contextos em que as diversas alegorias se inserem. Como alertou Peter Burke em seu decálogo, “não se pode perder de vista a interação entre a imagem e o mundo da qual procede.”¹⁴⁹ Nesse sentido, precisamos lembrar que esse tipo de imagem visual surgiu ao mesmo tempo em que as Províncias Unidas¹⁵⁰, de maioria protestante, lutavam por sua independência.

¹⁴⁷ SCHMIDT, *Op.Cit.*, p. 136.

¹⁴⁸ No original: “*The richly jeweled figure of America, luxuriantly poised on her exotic carriage and splendidly surrounded by the flora and fauna that fill her well-watered valleys, has not yet resigned her fortunes completely, however. Plundered yet not depleted, her natural endowments promise future aggrandizement. De Vos and the anonymous poet condemn America's invaders less for their violence than for their greed, less for their untimely destruction of America's Golden Age than for their rapid exhaustion of her gold.*” *Idem, ibidem.*

¹⁴⁹ BURKE, Peter. “Cómo interrogar a los testimonios visuales”. In: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, p. 38.

¹⁵⁰ Sobre a nomenclatura utilizada neste trabalho, gostaríamos de esclarecer que: “Países Baixos” refere-se à Flandres, Holanda e Províncias Unidas, sem fazer referência específica a nenhuma delas em especial. “Países Baixos do Sul” (ou espanhol) – que corresponde atualmente ao território da Bélgica – compreendia diversas províncias, entre elas a Flandres. “Países Baixos do Norte” ou “Províncias Unidas” são as sete províncias originais que, posteriormente, formaram a república holandesa. “Holanda” indica a província que levava este nome e que, depois da Revolta, destacou-se das demais. Usaremos República Neerlandesa ou Holandesa para designar o Estado como um todo.

Em 1568, os chefes das sete províncias - que mais tarde se chamariam de República Holandesa - impulsionados por interesses econômicos locais, encorajados pelos numerosos protestantes holandeses e flamengos, fugidos da perseguição religiosa, rebelaram-se contra o governo central do rei Filipe II (1527 – 1598)¹⁵¹. Onze anos depois, as províncias uniram-se para declarar sua independência¹⁵². Na verdade, a República Holandesa seria reconhecida parcialmente em 1609, com a ratificação da trégua de doze anos com os espanhóis. Tratava-se da aceitação da existência de uma república, dirigida por nobres e burgueses protestantes.

De um lado, a revolta das Províncias Unidas tinha sido motivada por razões de cunho religioso. O calvinismo alcançara os Países Baixos do Norte via França e Países Baixos do Sul. Esta vertente protestante, “menos hierarquizada, exerceu uma ascendência considerável nos países mais afastados de Roma e reuniu os dirigentes locais da aristocracia hostil aos seus suseranos de Habsburgo, que defendiam o catolicismo na Europa”.¹⁵³

Por outro lado, as profundas divergências políticas, econômicas e sociais também foram preponderantes nos conflitos. A situação das províncias e da Espanha eram diametralmente opostas. O reino espanhol e seus territórios eram governados por uma corte centralizada, sediada em Madri, cujos recursos financeiros advinham principalmente das minas de metais preciosos do Novo Mundo. Vale lembrar que em 1580, com a união das coroas ibéricas, a América Luso-hispânica passou a ter um único monarca. Nos Países Baixos do Sul, Filipe II procurava manter seu domínio centralizando o poder e apontando pessoas de confiança para postos importantes - como sua tia, Margarete de Parma (1522-1586) - ; uma política que acarretava cada vez mais em resistência por parte da elite holandesa.

¹⁵¹ Filipe II reinava sobre os Países Baixos, que eram administrados por um governador residente em Bruxelas.

¹⁵² A independência só seria reconhecida, oficialmente, em 1648, com o tratado de Münster, colocando fim à guerra dos Oitenta Anos.

¹⁵³ WESTERMANN, Mariët. *Le Siècle d'Or en Hollande*. Paris: Flammarion, 1996, p. 18.

Já nos Países Baixos do Norte a vida política era, em sua maior parte, regionalizada e governada por uma elite burguesa de regentes que viviam em diversas cidades. O comércio vinha sendo impulsionado, entre outras coisas, por objetos como a cerâmica, as especiarias, seda, além de artigos refinados fabricados pelas províncias.

O momento de elaboração das diversas alegorias coincidiu com a estruturação da República Holandesa. Essa é uma evidência bastante clara. Se levarmos em conta o momento político, a retórica da alteridade fazia uso de um artifício bastante claro: o princípio de inversão não se aplicava à Europa, mas sim à Holanda. Procurando se afirmar como potência comercial, a futura República logrou construir – estimulada pelos focos de resistência à tirania Habsburgo que se faziam sentir no Velho e no Novo Mundo – a ideia de que tanto Holanda como América tinham um inimigo comum: a Espanha.

Daí, por exemplo, o interesse em propagar a “lenda negra”, as atrocidades cometidas pelos espanhóis em nome da evangelização das terras descobertas.¹⁵⁴ Todavia, isso tinha muito mais a ver com os problemas internos do que com a própria América. Durante o período da revolta, Guilherme I (1533-1584), príncipe de Orange, e seus partidários lançaram mão do uso de panfletos impressos e gravuras como propaganda, nos quais as imagens procuravam refletir a crueldade do governo espanhol em solo holandês. Nesse choque político e religioso, o projeto de conquista se desenvolvia, também, no campo imagético.

¹⁵⁴ As obras consideradas chaves para a origem da lenda negra são: *Brevíssima relación de la destrucción de las Indias* (1551), de Bartolomé de las Casas; *El libro de los mártires* (1554), de John Foxe; *Exposición de algunas mañas de la Snata Inquisición española* (1567), de Reginaldo Gonzáles Montes; *Apología* (1580), de Guilherme de Orange; e *Relaciones* (1594), de Antonio Pérez, sob o pseudônimo de Rafael Pelegrino. Como se percebe, todas essas obras foram publicadas na segunda metade do século XVI, como reflexo das mudanças geopolíticas e econômicas produzidas pela conquista espanhola da América, as controvérsias religiosas iniciadas pela Reforma protestante e pelos nascentes nacionalismos. Para a história da lenda negra, ver: CARBÍA, Rómulo D. *Historia de la leyenda negra hispano-americana*. Madrid: Marcial Pons, 2004. Para a lenda negra como propaganda, ler: SCHNEIDER, Ingrid Schulze. *La leyenda negra de España. Propaganda en la guerra de Flandres (1566-1584)*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.

O discurso holandês não era o de “império”, mas de aliança. Por isso, segundo Schmidt, projetava uma imagem não do Outro selvagem, mas de um parceiro e “simpático aliado e potencial irmãos-em-armas, generosamente desenhada, amplamente endossada, e, sinceramente, solicitada a participar na campanha contra a ‘monarquia universal’ dos Habursburgos. Geógrafos culturais nos Países Baixos procuraram domesticar, não exotizar, os nativos da América.”¹⁵⁵ Talvez por isso, as gravuras Barendsz/Sadeler e De Vos/Collaert não impingissem uma ideia de império, como estava explícito tanto no cortejo de Burgkmair/Dürer, quanto no frontispício de Ortelius e no poema de Meetkerke.

Mais uma vez, percebemos que a enunciação do Novo Mundo implicava em uma redefinição, mas com horizonte diverso: tratava-se da futura República Neerlandesa e seu lugar no mundo. Para Benjamin Schmidt, “a plasticidade do Novo Mundo servia perfeitamente aos propósitos e polêmicas da República”. Nesse sentido, as alegorias teriam como objetivo uma exegese patriótica: os holandeses utilizaram a Espanha – a tirania espanhola, a avareza espanhola, a escuridão espanhola – para definir América¹⁵⁶, que, por sua vez, se tornou um componente-chave no exercício de definição do Holandês.¹⁵⁷

¹⁵⁵ No original: “*Sympathetic partner and potencial brother-in-arms, generously drawn, widely endorsed, and earnestly solicited to partake in the campaign against Habursburg’s ‘universal monarchy’.* Cultural geographers in the Netherlands endeavored to domesticate, not exoticize, the natives of America”. SCHMIDT, *Op. Cit.*, p. xxii.

¹⁵⁶ No original: “*the Dutch used Spain – Spanish tyranny, Spanish avarice, Spanish darkness – to define America, which, in turn, became a key component in the exercise of defining the Dutch*”. *Idem*, p. xxiii.

¹⁵⁷ Quem eram, exatamente, esses holandeses? Perguntava-se, provocativamente, Simon Schama em seu livro sobre a cultura da Idade de Ouro neerlandesa. Tratava-se de uma comunidade predominantemente urbana e letrada, que articulou uma expansão política, econômica e cultural nas províncias do norte, na metade do século XVI e que atingiu seu clímax na centúria seguinte. Isto não significa que todos os holandeses estivessem diretamente envolvidos na Revolta. SCHAMA, Simon. *O desconforto da riqueza. A cultura holandesa na Época de Ouro, uma interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Segundo Schmidt, “*The Dutch were those who articulated their Dutchness in the remarkable outpouring of histories and poetry, broadsides and ballads, atlases and almanacs, paintings and prints, produced over the course of the Golden Age. They did so, too, in a very expansive conception of geography – this is meant in the broadest sense of representations of the world – and they did so, notably, in their unhesitant, unambiguous, and enthusiastic embrace of the New World*”. *Idem*, p. xxv.

Entretanto, atrelar exclusivamente as gravuras a um contexto específico – o processo de afirmação da Holanda – pode incidir em uma análise reducionista. Como afirma Ginzburg, “são demasiados frequentes as articulações entre obras de arte e contexto postas em termos brutalmente simplificados”.¹⁵⁸ E esse, definitivamente, não é o nosso objetivo.

Neste momento, é necessário levar em conta a reflexão de Jérôme Baschet sobre a constituição de séries e a questão das imagens-limite, que, como obras excepcionais, se individualizam dentro da serialidade por sua radicalidade.¹⁵⁹ Nesse sentido, comparando as alegorias da América aqui apresentadas, a gravura de De Vos/Collaert é uma imagem-limite que coloca em jogo novos elementos de experimentação e de representação, frutos de uma inventividade. Por isso, propomos reler de outro modo os testemunhos existentes.

Em primeiro lugar, devemos pensar que os envolvidos nos processos de elaboração das gravuras eram mestres consagrados, que ocupavam uma posição bastante privilegiada no cenário artístico dos Países Baixos. Um olhar atento revela o quão próximos trabalhavam Maarten de Vos, Adriaen Collaert, Jan Sadeler e Phillips Galle. Operando em conjunto, apropriavam-se de um repertório existente ou de elementos que eles próprios criavam.

Em segundo lugar, precisamos levar em conta os desvios que nos abrem novas interpretações. Começamos com a paisagem da alegoria da América, que de forma alguma espelha ou tem conexão com o Novo Mundo. Basta olhar as alegorias dos outros três continentes para perceber que, de uma forma ou outra, a paisagem procura ser definida a partir de certas evidências, como as fortalezas, as tendas otomanas, o obelisco egípcio.¹⁶⁰

¹⁵⁸ GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 24.

¹⁵⁹ Ver capítulo 1. BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e Année, No. 1 (Jan. - Feb., 1996)

¹⁶⁰ Em 1594, De Vos desenharia novamente as alegorias dos quatro continentes para a entrada do Arquiduque Ernest de Áustria em Antuérpia. Nesses desenhos, as personificações não estão representadas em nenhuma paisagem.



(figura 94)
Joachim PATINIR
St. Jerome in a Landscape
Óleo sobre tela, 1515-24
Museu do Prado, Madri

Muito já se discutiu a respeito dos modelos iconográficos¹⁶¹ a partir dos quais a *bricolage* teria sido realizada: alguns atribuem à obra de Joachim Patinir (figura 94), *St. Jerome in a Landscape* (1515-24), outros fazem o mesmo com o óleo de Jan Mostaert (figura 95), *West Indian Landscape* (ca. 1542)¹⁶². Se prestarmos atenção, veremos que montanhas e rochas serviam de base para a configuração da paisagem de todos os continentes, não sendo exclusiva do Novo Mundo, como alegam muitos autores.¹⁶³

¹⁶¹ Para essa discussão, ver: CUTTLER, Charles. Errata in *Netherlandish Art: Jan Mostaert's "New World" Landscape*. *Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 19, No. 3 (1989), pp. 191- 197; HONOUR (1975a), *Op.Cit.*, pp. 22-23; SCHMIDT, *Op.Cit.*

¹⁶² As obras encontram-se, respectivamente, no Museu do Prado, Madri, Espanha e no Frans Hals Museum, Haarlem, Holanda.

¹⁶³ CUTTLER, *Op.Cit.*; SCHMIDT, *Op.Cit.*; HONOUR (1975a) , *Op.Cit.* e (1975b), *Op.Cit.*



(figura 95)
Jan MOSTAERT
West Indian Landscape
Óleo sobre tela, ca. 1542
Frans Hals Museum, Haarlem

Não deveria ser difícil transformar em imagens as descrições da paisagem e das florestas americanas que jorravam dos relatos de viagens e crônicas. Esses escritos eram, normalmente, pontuados pela citação dos acidentes geográficos, a exuberância das matas, as cidades das antigas civilizações da Mesoamérica e dos Andes, ou, mesmo, as novas construções espanholas. Publicações diversas com imagens circulavam livremente: Cortés havia publicado um mapa de Tenochtitlán; Girolamo Benzoni (1519-ca.1570) descrevera indígenas do Peru fazendo preces para o sol - o texto vinha acompanhado de uma gravura em que se vê o culto no topo de uma pirâmide¹⁶⁴; Oviedo y Valdés narrara a expedição ao monte Masaya em sua *Historia General y Natural de las Indias*. Por sua vez, Pedro Cieza de León (1520-1554)¹⁶⁵ publicou um relato sobre as terras peruanas e seus povos, incluindo descrições detalhadas sobre as cidades incas. *Historia*

¹⁶⁴ BENZONI, Girolamo. *La historia del mondo nuovo*. Venezia: Appresso Francesco Rampazetto, 1565.

¹⁶⁵ CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Parte primera de la Crónica del Perú. Que tracta la demarcación de sus prouincias: la descripción dellas. Las fundaciones de las nuevas ciudades, los ritos y costumbres de los Indios, y otras cosas estrañas dignas de ser sabidas*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1553.

del descubrimiento y conquista del Peru de Agustín de Zárate (1514-1560) trazia uma gravura do Cerro Potosí, uma das maiores minas de prata da América (figura 96), entre tantos outros. Sem contar as xilogravuras de cidades maias, astecas e incas concebidas como fortalezas europeias. Tanto as obras de Cieza de León como de Agustín Zárate foram um sucesso imediato e ganharam rápida popularidade dentro como fora da Espanha.



(figura 96)

Agustín de ZÁRATE. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Antuérpia, 1555.

Nos Países Baixos, as notícias do Novo Mundo circulavam com muita rapidez e de forma fluida. Das prensas flamengas e holandesas saíram diversas impressões das cartas de Hernán Cortés para Carlos V, das crônicas do México de López de Gómara, da descrição do Peru de Cieza de León, das peripécias de Hans Staden entre os indígenas brasileiros.¹⁶⁶ Livros sobre o

¹⁶⁶ Ver: ALDEN, John e LANDIS, Dennis C. (eds.). *European Americana: a chronological guide to works printed in Europe relating to the Americas, 1493-1776*. vol 1. New York: Readex Books, 1980; HIRSCH, Rudolf. "Printed

Novo Mundo faziam parte das prateleiras de bibliotecas holandesas.¹⁶⁷ As livrarias flamengas e neerlandesas estavam abarrotadas de relatos sobre as descobertas¹⁶⁸; a novidade americana respondia duas vezes mais pelos impressos do que os relatos sobre a Ásia.¹⁶⁹

Mesmo com tanta informação circulando e com fácil acesso a elas, é estranho perceber como as gravuras de De Vos/Collaert não fixam os espaços¹⁷⁰ descritos como objeto de contemplação ou interpretação. A paisagem nos escapa, nem mesmo podemos dizer onde está situada a queda d'água da América... Acreditamos que ela sequer fosse americana. A mesma cachoeira, desenhada por Maarten de Vos e gravada por Jan Sadeler, aparecia, à direita, em outra imagem: *Creation of Man and Woman* (figura 97), de ca. 1583, portanto anterior à série em questão.

Reports in the Early Discoveries and Their Reception". In: CHIAPPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976.

¹⁶⁷ Fazendo um apanhado dos exemplares presentes nessas bibliotecas, Jan Lechner percebeu que existiam muito mais exemplares sobre a conquista do Peru do que da Nova Espanha, mais da América do Sul que da Centroamérica. Mas, a nosso ver, isso não significa que livros sobre a conquista do México não circulassem ou sequer fossem lidos. Ver: LECHNER, Jan. "América en las bibliotecas públicas y universitarias de los Países Bajos Septentrionales hasta comienzos del siglo XVIII". IN: KOHUT, Karl e ROSE, Sonia V. (Eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Frankfurt: Vervuert/ Madrid: Iberoamericana, 1997, pp. 378-393; LECHNER, Jan. Los conocimientos acerca del Nuevo Mundo en los Países Bajos Septentrionales durante los siglos XVI y XVII. In: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_055.pdf. Acesso em: 08 de fevereiro de 2009.

¹⁶⁸ PIEPER, Renate. "El Nuevo Mundo en los impresos flamencos del siglo XVI". In: THOMAS, Werner e STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (Siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009, p. 310 e seguintes.

¹⁶⁹ Ao contrário do que acontecia na França, em que livros sobre a Ásia eram encontrados em quantidades muito maiores do que os sobre a América. SCHMIDT, *Op.Cit.*, p. 6.

¹⁷⁰ Segundo Michel de Certeau, o "espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito". CERTEAU, Michel de. "Relatos do espaço". In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 202.



(figura 97)
Jan SADELER, a partir de Maarten de Vos
Creation of Man and Womans, ca. 1583¹⁷¹
Gravura, 201x247mm

A pintura de paisagem ainda não se configurara como gênero específico no cenário artístico, o que não significa que esse indício deva ser menosprezado. Até o século XVII, a identificação de uma paisagem poderia ser realizada a partir da indicação de um monumento, um palácio ou qualquer tipo de obra arquitetônica; ou ainda por um acidente geográfico. Vale lembrar, também, que uma longa tradição da Europa Ocidental associava a terra com a identidade política de um senhor feudal ou rei, ou com a identidade cultural de um povo.¹⁷² Na página que

¹⁷¹ Publicada em *Boni et Mali Scientia*.

¹⁷² ADAMS, Ann Jensen. “Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting”. In: MITCHELL, W.J.T. (ed.). *Landscape and Power*. 2ª edição. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002, pp. 35-76.

representa o mês de março do *Livro de Horas* do duque de Berry (1413-16), os camponeses que aram e semeiam as terras do duque estão visualmente circunscritos a elas por muros.

Em outras obras, a figura do senhor feudal ou rei estava diretamente posicionada sobre a terra, a indicar seu poder, a identidade nacional ou filiação política. Nesse sentido, há uma obra exemplar. Quando Elizabeth I começou a consolidar seu poder político, sua pessoa foi transformada em um símbolo de identidade nacional. Em 1592, Marcus Gheeraert, o jovem (1533-1603), pintou um retrato em que a monarca está ereta sobre a imagem do globo. Não por acaso seus pés estão estrategicamente posicionados sobre o condado de Oxfordshire, que pertencia a sir Henry Lee, o leal súdito que comissionara a obra.¹⁷³

Na América Portuguesa, as aldeias indígenas não eram vistas como cidades, no sentido europeu do termo, ou seja, como centros de poder e religiosidade, sociabilidade, lugares de comércio. Surge, então, uma pergunta: como os indígenas descritos como “sem fé, nem lei, nem rei” poderiam gerar, no modelo da “experiência europeia”, os elementos passíveis de constituição de uma identidade?

Por outro lado, desde a chegada dos espanhóis, as cidades astecas e incas foram reconhecidas como centros de poder e, por isso mesmo, alvos de conquista. Hernán Cortés via Tenochtitlán como unidade geopolítica, mas não reconhecia nela as conotações sagradas do modo de vida mexica. E, como já comentamos, os relatos de Cieza de León descreviam as cidades do império inca. Estes são apenas dois exemplos; mas ao longo do século XVI, além dos cronistas, homens de letras e geógrafos se encontravam em um processo de “colocar as Américas nos mapas” - termo emprestado de Walter Mignolo.¹⁷⁴ Assim, devemos pensar que como lugar de enunciação, o artifício da “não-paisagem” retirava a possibilidade de configurar uma identidade

¹⁷³ A tela pertence à National Portrait Gallery, Londres.

¹⁷⁴ MIGNOLO, Walter D. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, territoriality & colonization*. 2ª ed. Michigan: University of Michigan Press, 2010, pp. 259-313.

política cultural e religiosa própria da América – uma identidade diferente da europeia, mas também distinta entre as várias etnias indígenas.

Se as cidades lá estavam, não havia mais nenhum monarca indígena a ocupar seu legítimo trono, na Mesoamérica ou nos Andes. Ora, aos olhos dos gravadores / impressores, não interessava reafirmar o papel de Filipe II à frente da América Ibérica; ou seja, constituir a quarta parte do mundo como uma possessão espanhola. Esta pode ser outra explicação sobre o silêncio da paisagem e a ausência de elementos que pudessem identificar o Novo Mundo como um domínio específico de além-mar.

Logo, havia que se construir um mecanismo que dificultasse ao observador fazer o entrelaçamento entre os textos – crônicas e relatos de viagem – e a imagem que a ele se apresentava. Daí o ouro, mencionado na legenda da gravura, que abria a possibilidade de comércio e exploração a todos – e, por todos, lembramos que o público das gravuras era muito amplo, não se restringindo somente aos habitantes dos Países Baixos.

O segundo desvio que gostaríamos de considerar é o tatu, que a partir da gravura de De Vos/Collaert passaria a ser um dos mais significativos atributos do Novo Continente.¹⁷⁵ Por que, entre a maravilhosa e vasta fauna exótica, De Vos se interessou tanto por ele? Na alegoria, vimos que o artista inseriu dois desses animais. Uma das razões, talvez, fosse o fato de que algumas novidades interessavam mais do que outras.

Pode ser, também, que Maarten de Vos tenha vislumbrado no tatu o atributo que faltava para simbolizar o Novo Continente. Afinal, Europa, Ásia e África já tinham animais com os quais

¹⁷⁵ Segundo Honour, a representação de uma mulher cavalcando um tatu seria utilizada como motivo decorativo na recepção, em Antuérpia, para o Arquiduque Ernst da Áustria, em 1594. Em 1644, Stefano della Bella, lançaria mão dessa imagem como ornamento de cartas de baralho utilizadas na educação do futuro Luís XIV da França. Seis anos depois, Cornelis Visscher reimprimira a gravura de De Vos/Collaert e, em 1674, o tatu apareceria na Alemanha em uma travessa de prata manufaturada em Augsburg e na fachada de uma casa em Wernigerode. HONOUR (1975b), *Op.Cit.*

eram identificadas. Nos séculos XVI e XVII, a construção de imagens se dava a partir de um rico repertório iconológico, muitas vezes com pretensões enciclopédicas. Tipologias de imagens eram aconselhadas pelos tratados de memória, que procuravam fornecer listas de associação entre os personagens/temas¹⁷⁶ representados e seus atributos. Dessa forma, os atributos que os caracterizavam eram capazes de evocar essa figura novamente à memória, além de dar indicações práticas para sua leitura.¹⁷⁷

Há, ainda, uma terceira hipótese, que não esvazia as duas anteriores. No continente americano, diferentes espécies de tatu podem ser encontradas desde o sul dos Estados Unidos até o Estreito de Magalhães.¹⁷⁸ O animal despertava interesse por seu aspecto exótico, comercial, científico. Martín Fernández de Enciso (c. 1470-1528)¹⁷⁹, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés¹⁸⁰, Nicolás Monardes (1493-1588)¹⁸¹, além do próprio médico de Filipe II, Francisco Hernandez, descreveram o animal, considerado como “dignos de ver” e “muito estranhos aos olhos dos cristãos”¹⁸². Muitas imagens de tatus serviram como decoração em mapas¹⁸³ ou ilustraram textos de cronistas e naturalistas (figura 98).

¹⁷⁶Temas bíblicos, santos, personagens da mitologia; sentimentos, expressões faciais, vícios e virtudes; representações abstratas das estações do ano, dos meses, dos dias da semana. A lista é imensa.

¹⁷⁷ Ver: BOLZONI, Lina. “Comment traduire les mots em images: mémoire et invention.”. In: *La Chambre de la Mémoire*. Modèles littéraires et iconographiques à l’âge de l’imprimerie. Genebra: Librairie Droz S.A., 2005; YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

¹⁷⁸ TEIXEIRA, Dante Martins. “A curiosa história dos tatus: um improvável símbolo renascentista do Novo Mundo.” Mimeografado, 2010.

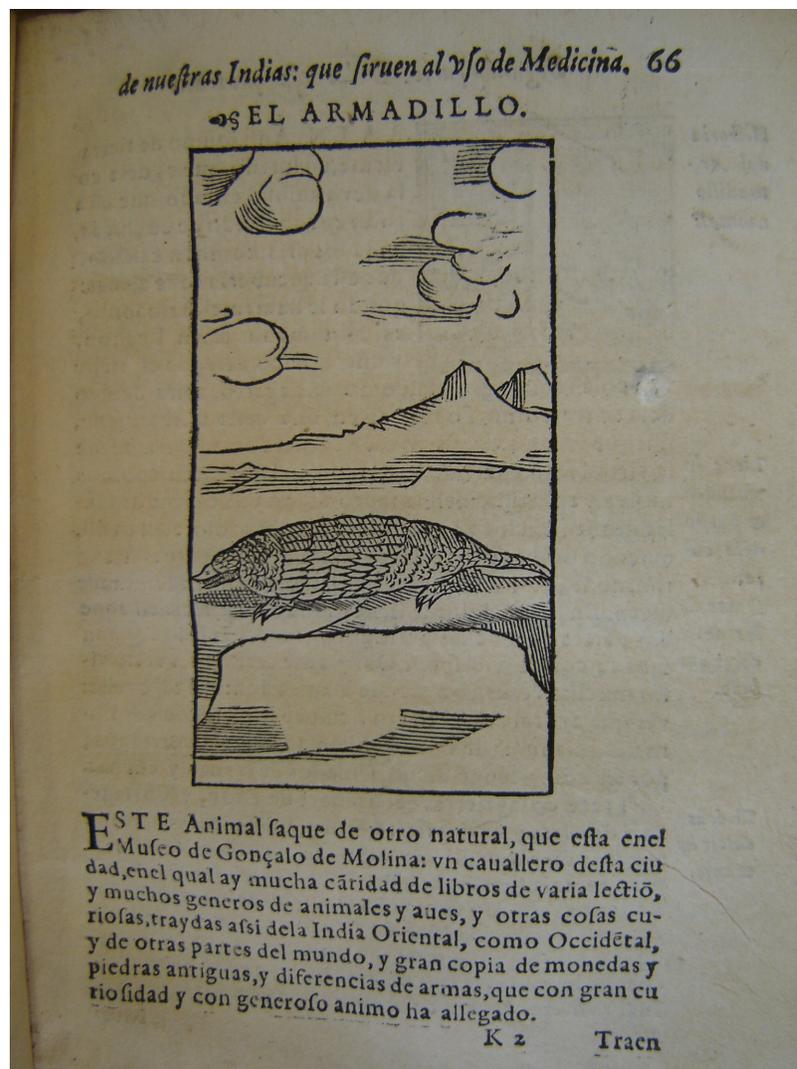
¹⁷⁹ ENCISO, M.F. de. *Suma de Geographia que trata de todas las partidas y prouincias del mundo: en especial de las indias*. Seuilla: Jacobo Cröberger, 1519.

¹⁸⁰ OVIEDO y VALÉS (1526), *Op.Cit.*

¹⁸¹ MONARDES, Nicolas. *Primera y Segunda Y Tercera Partes dela Historia Medicinal: de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en Medicina*. Sevilla: Fernando Diaz, 1580.

¹⁸² Conforme OVIEDO y VALÉS (1526), *Op.Cit.*

¹⁸³ O primeiro mapa a trazer uma imagem do tatu foi o de Diego Ribeiro, de 1529, hoje na Biblioteca do Vaticano, Borginana III.



(figura 98)

Nicolás MONARDES. *Primera y Segunda Y Tercera Partes dela Historia Medicinal: de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en Medicina.* Sevilla: Fernando Diaz, 1580.

No século XVI, os europeus construíram um conhecimento empírico, experimental e utilitário que arregimentava seus conhecimentos não só entre os clássicos e os doutos, mas principalmente entre mercadores, comerciantes de drogas e outras mercadorias, assim como colecionadores de raridades.¹⁸⁴ Diversos espécimes do Brasil e da Guinéa eram encontrados nos

¹⁸⁴ Ver: CAÑIZARARES-ESGUERRA, Jorge. "The Colonial Iberan Roots of the Scientific Revolution". In: *Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World*. Stanford, California: Stanford

bazares de Constantinopla, assim como em muitos gabinetes de curiosidades.¹⁸⁵ Maarten de Vos pode ter tido acesso a um exemplar em algum *Wunderkamern* durante sua viagem à Itália (em 1552), ou mesmo na própria Holanda, como afirmam Egmond e Mason.¹⁸⁶

Tatus, como se sabe, são animais pequenos, não sendo possível cavalgá-los. De alguma maneira, De Vos considerou-os tão notáveis a ponto de transformá-los na montaria por excelência da América. Nessa época, o cavalo era um animal de grande significado simbólico: ícone da civilização, estava ligado à masculinidade, aos reinos, guerra, conquista e poder.¹⁸⁷

O significado dos animais, tampouco, deve ser menosprezado.¹⁸⁸ Na alegoria da Europa, as cenas de guerra estão à direita da imagem e, à esquerda, dois corcéis estão lutando entre si. Na gravura da Ásia, os homens que batalham não estão a pé, mas montados em cavalos. Ora, tais indícios procuram revelar a ideia de grande poder, guerra e conquista. A Ásia tinha elefantes como animais de guerra, além do poderoso e não domesticado rinoceronte. Paquidermes também podiam ser encontrados na África, mas os jacarés do Nilo eram bem mais assustadores. A América precisava contar com algo parecido para chamar de seu; contudo lhamas, bichos-preguiças e tamanduás não deveriam causar o mesmo impacto que o tatu, cuja couraça havia sido comparada às armaduras dos cavalos. Por isso, o tatu se transformou no perfeito contraponto ao cavalo.

Se olharmos atentamente para a alegoria, veremos que a América não está exatamente cavalgando: ela se senta de lado sobre o tatu – sim, esta era a posição costumeira com a qual as

University Press, 2006; COOK, Harold J. *Matters of Exchange*. Commerce, Medicine, Science in the Dutch Golden Age. New Haven: Yale University Press, 2007.

¹⁸⁵ EGMOND, Florike and MASON, Peter. Armadillos in Unlikely Places. Some Unpublished Sixteenth-Century Sources for New World *Rezeptiongeschichte* in Northern Europe. *Ibero-Americakisches Archiv*. 20 (1-2), 1994, pp. 3-52.

¹⁸⁶ EGMOND and MASON, *Op.Cit.*, p.5.

¹⁸⁷ Não é à toa que existem tantas estátuas equestres de reis, marechais, heróis.

¹⁸⁸ Nos séculos XV e XVI, além dos equinos, outros animais acabaram por adquirir diferentes tipos de significado social, conferindo símbolo de status aos seus donos. BOEHRER, Bruce. "The Animal Renaissance." In: BOEHRER, Bruce (ed.). *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. vol. 3. Oxford, New York: Berg, 2007.

mulheres montavam. No entanto, precisamos compreender que existe um claro contraste entre um homem que cavalga um valoroso e temível cavalo e uma mulher que se senta sobre um animal selvagem.¹⁸⁹ Mais uma vez, as diferenças históricas e culturais eram traçadas: o Novo Mundo precisava de uma montaria, mas jamais poderia se igualar a do Velho Mundo.

A paisagem e o tatu permitem-nos perceber como o repertório literário e figurativo era reciclado e ressignificado. Eles viriam se juntar aos outros atributos da quarta parte do mundo, contribuindo para a construção de uma original *imagine agente*, tão poderosa que perduraria até o século XIX.

¹⁸⁹ Há, também, uma distinção de gênero, se pensarmos que todos os artistas envolvidos na construção da imagem visual da América eram homens.

CONCLUSÃO

Nossa proposta foi analisar como se deu a construção da imagem visual da América nas gravuras impressas no período que compreende o final do século XV até o final do século XVI. Nosso primeiro compromisso foi com o reconhecimento do potencial cognitivo da imagem como documento, abordado no primeiro capítulo. Se documento é tudo aquilo que é capaz de responder a uma questão, então a imagem visual se configura como tal. Acreditamos que não se trata de fazer das imagens mais um domínio no ofício do historiador - elas não se configuram como uma preferência pessoal, tampouco como mais uma dimensão de sua prática - , mas de pensá-las como uma problemática inserida na História.

Nossa escolha por trabalhar com gravuras ocorreu baseada no fato de que elas formavam uma importante dimensão da cultura visual do período abordado. Durante a análise das fontes, procuramos fugir de alguns descaminhos que podem ocorrer quando se fala de uma imagem visual. O primeiro deles foi o de conduzir a pesquisa de modo a escapar de uma reflexão mecânica que não valorizasse a gravura enquanto artefato: tivemos o cuidado de levar em conta sua materialidade, pois o suporte jamais é indiferente aos conteúdos que carrega. No período abordado, as estampas traziam temas sagrados ou seculares; o baixo custo tornava-as acessíveis a uma vasta parte da população. Elas podiam ser encontradas circulando em locais distintos, no campo e na cidade, em igrejas, procissões, livros, folhas volantes. Eram afixadas nas paredes de edifícios públicos, tavernas, no espaço dos mercados ou em ambientes domésticos.

Para lidar com um universo tão amplo, é preciso ter em mente que a imagem é um conjunto de relações, um ponto de encontro dinâmico perpassado por diversas instâncias. Por

isso, há que se realizar uma reflexão que reconheça a diversidade das imagens e as perguntas que podemos fazer a elas. Nesse sentido, procuramos demonstrar alguns caminhos seguidos por historiadores que trabalha(ra)m com fontes visuais.

Começamos com os métodos investigativos de Aby Warburg, que invocava uma análise a partir de uma abertura do campo de reflexão, que deveria levar em conta uma ciência da cultura ampla, pautada nas distintas instâncias históricas, antropológicas e psicológicas existentes na estrutura de uma imagem. A atenção aos detalhes, aos vestígios da Antiguidade clássica e a relação entre a forma e o conteúdo (entre a carga emocional e a fórmula iconográfica) eram recursos importantes para se vislumbrar as tensões entre os impulsos que perpassavam as obras de arte. A “ciência sem nome” de Warburg estendeu suas raízes dentro e fora da Alemanha.

O método investigativo do alemão baseado no detalhe revelador, causou forte impacto na obra de Carlo Ginzburg. Para esse historiador italiano, a reflexão histórica precisa operacionalizar-se a partir dos indícios: são eles que nos revelam as permanências, os desvios e os silêncios. O método indiciário é fundamental para a prática e o saber históricos na medida em que traz à tona o particular, sem por isso deixar de levar em conta a totalidade. As interrogações históricas, com base em documentos visuais, acabaram por levar Ginzburg a ampliar o método investigativo. Para isso, criou outro procedimento, desta vez a partir das relações microscópicas que cada obra estabelecia com os elementos que as tornavam possível, ou seja: a análise iconográfica e os testemunhos de caráter extraiconográfico (como a clientela). Somados, esses elementos deveriam ajudar na elaboração de um quebra-cabeça, cuja pertinência na colocação de cada uma das peças se dava pelo contexto.

Ora, se as imagens visuais nunca estão desconectadas de uma realidade social - não importa quais sejam as ligações que se estabelecem -, a proximidade do historiador com as fontes visuais precisa levar em consideração a exploração de tais conexões. Por isso, nossa pesquisa

procurou traçar a vida social das imagens, compreender seus contextos históricos, usos originais e os espaços em que estavam inseridas. O estudo dos fatos pregressos à elaboração de cada uma das gravuras mostrou-se importante para perceber que o significado não era inerente à obra, mas produzido nas práticas sociais. Para apreendê-lo, era necessário criar um ambiente que propiciasse a interlocução entre as próprias imagens. Daí a constituição de séries, tão defendida por Jérôme Baschet.

Para nossa pesquisa, esse procedimento se tornou um aspecto imprescindível. Estabelecemos três séries distintas, a nosso ver, momentos pontuais em que surgiram imagens bastante significativas. Foi do confronto e do diálogo entre elas que percebemos o significado individual, as regularidades e as diferenças. Procuramos demonstrar que as regularidades e os desvios não estavam em oposição, mas integravam uma operação complexa: quando a regularidade abria espaço, dava-se a inventividade, que por sua vez se tornava uma nova regularidade até que surgisse outra brecha para novo desvio.

No segundo capítulo, colocamos em ação a primeira série por nós constituída, ou seja, as xilogravuras que acompanharam as cartas sobre de Cristóvão Colombo e Américo Vesúcio. Entremeadas à escrita, elas procuravam traduzir as descrições textuais. Este aspecto foi fundamental para a apreensão daquilo que se visualizava nos impressos. Por textos, queremos dizer não somente a escrita de um indivíduo, mas também o aspecto discursivo que compreende o repertório do qual algumas formas de representação são tributárias. É inegável o fato de que tanto os relatos quanto as gravuras que os acompanharam estavam permeados por algo que lhes era anterior.

As primeiras imagens da América que percorreram alguns países europeus estavam traduzidas em palavras: nas correspondências dos agentes comerciais ávidos por contar a novidade que se fazia saber com a façanha de Colombo e nas edições dos relatos do próprio

Almirante do Mar Oceano. As primeiras xilogravuras que acompanharam os impressos surgiram em 1493, na cidade de Basileia (*De insulis inventis*), e estavam permeadas por um tom fantasista, mesmo que baseadas na leitura da carta. O *Formschneider* não havia presenciado os acontecimentos narrados e na falta de um desenho a seguir, só lhe restava criar uma imagem visual a partir de um repertório familiar.

A questão que se colocava era mais complexa do que a simples criação de uma ilustração para um determinado texto. O problema estava em como enunciar o Outro que se apresentava e fazer com que o destinatário acreditasse na imagem. Como explicou François Hartog, a inversão era uma das operações colocadas em jogo na retórica da alteridade. Enquanto tradução, ela permitia passar do mundo que se conta ao mundo em que se conta. No imaginário europeu dos séculos XV e XVI, a América assumira um papel representado até então pela Ásia. Daí a inserção de uma série de elementos (como a galé e o toucado oriental na figuração dos europeus) que operavam diversos programas de transformação.

Apenas dois meses depois, surgiria uma versão italiana do impresso suíço, realizada por Giuliano Dati. Esse florentino manejou o texto livremente a partir do original, suprimindo passagens inteiras e inserindo trechos novos. A imagem do frontispício de *Storia della inventione delle nuove insule* era diferente: como a edição dessa carta coincidiu com a chegada de uma embaixada espanhola em Roma, nada mais natural que inserir a figura do rei Fernando de Aragão na cena. O poema de Giuliano Dati foi reimpresso nesse mesmo ano, com o título de *La lettera dellisole che ha trovato nuovamente il Re di Spagna*. Ambas as edições contavam com xilogravuras. Guardadas algumas diferenças entre elas, os frontispícios mostravam que a galé tinha sido substituída por caravelas e que o episódio ilustrado não era o da tentativa de comércio, mas o do primeiro encontro entre europeus e os indígenas.

Ambas as estampas recorriam a uma *bricolage* realizada a partir de um repertório constantemente revisitado. Todavia, a retórica da alteridade agora se processava por outro caminho. Ao traduzir o texto de Colombo, Dati inseriu elementos de sua *própria recepção* do relato do Almirante. Sua operação de tradução era uma continuidade dos processos tradicionais de fabricação do Outro, mas com um diferencial: ela não se deu a partir de uma analogia com o asiático, mas na persistência da representação do Homem e da Mulher Selvagens. Eram criaturas imaginárias que, desde a Antiguidade clássica, se faziam presentes em diversas histórias, textos e imagens.

No imaginário medieval, o Homem e a Mulher Selvagens tinham características similares aos europeus, com exceção das longas cabeleiras que cobriam quase todo o corpo. Extremamente fortes, carregavam consigo sempre algum tipo de arma. Eram destituídos de faculdades racionais, não tinham freio para os desejos corporais, nem eram regulados por qualquer tipo de instância. Não usufruíam da graça divina cristã, tampouco tinham instituições específicas da vida civilizada. Na transição da Idade Média para a época moderna, a imagem mental do Homem Selvagem, definitivamente, era ambígua: de um lado, objeto de medo e aversão; de outro, de inveja declarada e até admiração, já que vivia livre das normas reguladoras de conduta (nesse momento, o mito adquirira outra característica: ele representava os elos entre natureza e civilização, ao mesmo tempo em que denunciava os males que a humanidade enfrentaria com a modernidade - daí a denúncia dos artificios da civilização nas obras de Montaigne e Shakespeare)

A “familiaridade” entre a conduta do Homem Selvagem e certas características dos indígenas descritas por Colombo levaram à produção de uma imagem mental que unia o mito e a narrativa em um só elemento. Daí a operação de tradução de Giuliano Dati, seguida pela figuração da imagem. Tanto o poeta, quanto o gravador, como o leitor estavam mergulhados nesse universo. Ainda não era possível fugir de determinados modelos. A enunciação da

alteridade só podia se dar a partir de um Outro conhecido – fosse ele asiático ou o indesejado elemento interno. Dessa forma, estabelecia-se um primeiro programa visual para as representações da América.

Pouco tempo depois, Américo Vespúcio apresentava o Novo Mundo, que vinha recheado pelo fabuloso, riquezas sedutoras, paisagens exóticas e um quê do mundo edênico. *Mundus Novus*, como se chamou uma das impressões de sua narrativa se tornou rapidamente um *best seller*. O fascínio era produzido, entre outras coisas, pela forma como descrevera os nativos do continente americano. Ao contrário de Colombo – cujo texto procurava localizar o Outro – Vespúcio enfatizara tanto a diferença, que não havia mais espaço para o familiar ser aplicado.

Antonello Gerbi argumentou que tanto *Mundus Novus* quanto *Lettera a Soderini* – outra publicação atribuída a Vespúcio – procuravam vir ao encontro do antigo prazer proporcionado pelas narrativas do maravilhoso e do fantástico, agora turbinado por uma sede de notícias relativas à novidade que se apresentava. O sucesso alcançado por ambas as publicações não se devia somente à pena do autor, como também à goiva dos gravadores. As ilustrações impressas juntamente com os textos ajudaram a introjetar os relatos das novas descobertas e suas narrativas fantásticas no imaginário europeu.

Temos, então, o surgimento de um outro modo de construção da imagem visual da América. Em certas gravuras, a persistência do mito do Homem Selvagem ainda se fazia sentir; mas o que se percebe, é que, agora, mais repertórios vinham à tona. Entravam em jogo os mitos do edênico, da Queda e do paraíso terrestre existente em um hemisfério ainda não explorado. Como bem explicou Frances Yates, era todo um sistema de imagens regido por um complexo sistema de armazenamento de informações e associações, as chamadas *images agentes*.

O espaço estava aberto para outras apropriações e distintos níveis de leitura, que mesclavam os diversos elementos. Chegamos à conclusão que não se tratava de um projeto

levado a cabo por interesses editoriais, pois a retórica da alteridade se fazia sentir em todos os âmbitos. Autores, gravadores, impressores e leitores se encontravam, sem exceção, inscritos em práticas e códigos compartilhados.

Confrontando as gravuras que acompanharam as muitas edições das cartas de Vespúcio e percebemos uma série de desvios que abriram caminhos para fugir à autoridade dos modelos. É neste momento que surge, pela primeira vez, a figura daquele que seria um dos maiores responsáveis no início do século XVI pela elaboração de diversas imagens cujo tema era a América: Hans Burgkmair. Esse importante artista ilustrou centenas de publicações e possuía uma grande capacidade para utilizar de modo bastante sofisticado distintos elementos simbólicos. As imagens criadas por Burgkmair apresentavam a novidade do mundo indígena por paralelos, em um enorme exercício de comparação – que, como explicou Hartog, era uma maneira de reunir o mundo que se conta e o mundo em que se conta, passando de um ao outro. Burgkmair foi extremamente hábil ao operar diversos códigos para a comparação: as informações etnográficas, as sensações que as novas experiências despertavam; e, sobretudo, os novos códigos sociais de comportamento que se impunham na Europa: gestos, vestuário, decoro corporal externo e hábitos alimentares, entre outros.

Havia, ainda, mais um desvio que proporcionava a fuga da autoridade dos modelos iniciais. Um dos mais significativos enunciados da alteridade da América acabaria por se configurar com o canibalismo. Assim como se deu com diversos elementos, houve um deslocamento desse trópico de discurso para a representação do Novo Mundo. Mencionado pela primeira vez por Colombo, transcrito por Pedro Mártir de Angleria e visto por Vespúcio, o canibal deixou de ser um mito distante para se transformar em uma lenda familiar. Tanto a pena de Mártir quanto os instrumentos de incisão dos gravadores procuraram tornar o canibalismo inteligível para o público. Daí os pedaços de carne suspensos em tetos ou a representação de

membros sendo grelhados em partes em fogo brando, num típico modelo culinário europeu. E o que surgiu como um desvio, acabou por se tornar uma regularidade.

O terceiro capítulo do nosso trabalho trouxe à tona duas séries distintas: o processo de circularidade das imagens dos ameríndios e a construção da alegoria da América, inserida no conjunto sobre os quatro continentes. Em ambas, o estereótipo e o exotismo se encontravam no cerne das representações dos povos “recém-descobertos”, domesticando as diferenças. Os estereótipos nem sempre eram totalmente falsos, mas operavam simplificações ou analogias com o desconhecido para criar uma imagem artificial do Outro – combinando elementos díspares para formar uma única imagem. Por sua vez, o exotismo, também ele indiferente às singularidades ou à precisão geográfica, compunha o “retrato” dos povos não-europeus a partir dos detalhes externos como adornos, roupas, artefatos etc.

Nas primeiras décadas do século XVI, imagens visuais dos ameríndios, seus artefatos e hábitos se faziam sentir em diversos tipos de publicação, tanto para ilustrar narrativas relativas ao Novo Mundo, como para representar outros povos não-europeus. Em 1505, Balthasar Springer realizou a primeira viagem de comerciantes alemães – patrocinada pelas importantes casas bancárias de Augsburg - à África, Arábia e Índias Orientais. Durante a viagem, escreveu um diário em que revelava suas sensações e criou desenhos *in loco* dos habitantes, da flora e da fauna exótica que se apresentavam aos seus olhos. De volta à terra natal, Sprenger publicou, em 1508, um relatório sucinto da viagem. O sucesso foi imediato, gerando uma série de edições ampliadas nos anos seguintes. A encomenda para ilustrar o relatório recaiu novamente sobre Hans Burgkmair. Tendo como base os esboços originais de Springer, Burgkmair criou os desenhos para as gravuras, revelando ao mundo imagens dos nativos da Guiné, da Arábia e do rei de Cochim.

Em 1510, era a vez de Ludovico di Varthema publicar os relatos da viagem que empreendera anos antes. Esse viajante e escritor bolonhês, percorrera, via terrestre, as principais rotas de comércio que conectavam o Mediterrâneo à Índia, Málaca, Sumatra, ilhas Molucas e Java. Em 1515, a versão alemã do relato contou com gravuras que reciclaram elementos iconográficos que nada tinham a ver com os povos retratados por Varthema. Jorg Breu, o gravador, estava influenciado pelas imagens criadas anteriormente por Johann Froschauer para uma edição da carta de Américo Vespúcio e por Burgkmair para a edição de Springer.

A reciclagem dos elementos revelava um interessante processo de enunciação do Outro, em que a inventividade era a tônica. A operação de tradução passara a utilizar como enunciado os povos “recém-descobertos”: os nativos das Américas, da África subsaariana, das Índias Orientais. Havia um processo muito dinâmico em que a circularidade dos elementos iconográficos punha em jogo um modelo curioso que procurava trazer certa unidade para a representação do Outro. Isto porque, a princípio, as Índias Ocidentais nada mais eram do que um complemento das recém-alcançadas Índias Orientais.

Até esse momento, vimos que a construção visual da América se deu a partir de sucessivas camadas que a moldavam gradualmente: tropos narrativos; reflexo de um vasto repertório; elementos da cultura humanista; absorção de elementos etnográficos. Uma nova camada vinha se somar às anteriores: um complexo programa iconográfico que procurava glorificar as realizações do Sacro Imperador Romano-Germânico e seus domínios sobre os povos da Terra. Entre os artistas envolvidos na elaboração das imagens, encontramos novamente Burgkmair. Também ele reciclou uma série de elementos iconográficos de sua obra sobre o rei de Cochim. No caso em questão, a *bricolage* não podia ser atribuída somente à vontade do artista, pois seguia o programa estipulado pelo próprio imperador, cujo intento era o de refletir sua

reputação, utilizando, para isto, da inserção de todos os povos do planeta em um mesmo momento e lugar.

A análise desta segunda série de imagens nos permitiu perceber que a enunciação do Outro/América era resultado de uma nova combinação que operava dois elementos simultaneamente: a representação dos habitantes das Índias Orientais e os objetos oriundos da América, totalmente descontextualizados de seu uso original. A América só se desvincularia da Índia quando o mundo tripartido entre os filhos de Noé cedesse espaço a uma nova concepção do globo. Ao mesmo tempo, os indígenas e seus artefatos, que desembarcavam aos montes nos portos europeus, atestavam a existência de uma terra e de povos que em nada tinham a ver com os habitantes da Ásia.

Lentamente, o Velho Mundo tomava consciência do Novo enquanto entidade distinta. Frente a uma necessidade de remodelar aquilo que se supunha saber, a Europa se via frente a uma questão delicada. Agora, a retórica da alteridade pressupunha um duplo caminho: a invenção da América a partir da redefinição de um conceito de Europa. É exatamente nesse momento que surgiu a terceira e última série de imagens que nos propusemos analisar.

No final do século XVI, as alegorias dos quatro continentes instituíram representações diferentes para cada uma das partes do mundo. Nesse sentido, foi importante refletir sobre dois pontos. Em primeiro lugar, embora as gravuras procurassem falar sobre os diferentes povos, elas nada mais faziam do que se remeter ao Velho Mundo. Isto nos levou a crer que deveria haver certa unidade para a representação do Nós. Se, como apontamos no trabalho, a definição da América se dava a partir de uma redefinição da Europa e seu lugar no mundo, a qual conceito elas se referiam? Não havia uma unidade política e a Reforma havia posto em cheque a ideia de um amálgama religioso. O novo elemento definidor só poderia ser estabelecido a partir de uma

vontade que não dependia dos limites territoriais, das formas de poder ou dos credos: a possibilidade de enriquecimento a partir do comércio.

Em segundo lugar está uma questão que nos incomodou muito. Procuramos resgatar o “olhar da época”, a cultura visual que embasava as figurações de cada uma das séries de alegorias. Percebemos como os artistas que criaram essas séries trabalhavam muito próximos uns dos outros, criando elementos icônicos que logo eram absorvidos entre si. Porém, algo nos escapava na figuração da América desenhada por Maarten de Vos e gravada por Adriaen Collaert. Nem tudo nessa imagem era reflexo de um repertório compartilhado. Ao mesmo tempo, não conseguíamos encontrar respostas nos textos dos diversos autores consultados. Por isso, decidimos seguir um caminho distinto e, ao invés de somente analisar os significados dos elementos nela inseridos, deixamos que a imagem falasse por si. Procuramos apreender o que ela queria nos dizer, ou como sugeriu W.J.T. Mitchell, deixamos que ela manifestasse o seu desejo. E foi o que fizemos: abrimos caminho para que ela se mostrasse, deixamos que ela *agisse*.

No espaço de representação da alegoria, as diversidades eram reduzidas a uma só: artifício que tornava apreensível ao destinatário uma estrutura única de alteridade. Como metáfora de uma metáfora, as alegorias não se preocupavam em retratar uma alteridade em “segundo grau”. No caso da América de De Vos/Collaert, a mulher não é nem Eva no Paraíso, nem uma Tupinambá que carrega uma cabeça decepada. Tampouco o artista decidiu representá-la como uma nativa da região andina ou da Mesoamérica. Ora, imagens visuais de diferentes etnias indígenas circulavam pela Europa de duas formas: junto aos textos de cronistas, mercenários e missionários, como nos livros de costumes e hábitos que procuravam responder a uma demanda por representações de vestimentas locais e de outros povos. Estes livros, aliás, eram tão populares quanto as gravuras dos quatro continentes.

A ausência desses elementos criava a necessidade de se elaborar uma nova forma de argumento que engajasse o espectador. Daí a escolha pela mulher que lá está: uma guerreira, não necessariamente uma amazona, que segura suas poderosas armas. Sua nudez permitia ao espectador vesti-la ou despi-la a seu bel prazer (imagine-se o frisson do público masculino). A paisagem, enquanto processo a partir do qual as identidades eram formadas, oferecia nova possibilidade de colonização do espaço, de acordo com a vontade do observador. O tatu, por sua vez, era o indício que se colocava na fronteira entre dois domínios da experiência. De um lado, fruto de uma mediação entre palavras e imagens, uma maneira de traduzir o visível e o invisível, a dimensão material e a dimensão mental. O elemento real e exótico a completar uma narrativa. Mas, acima de tudo, ele se configurava como mais uma forma de manipulação e uma importante peça no jogo de sedução do público.

Nesse sentido, é preciso pensar que os gravadores e editores dos Países Baixos - que dominavam as condições de produção e comercialização das estampas tanto para o público local como para o exterior - tinham a intenção de atrair o interesse do comprador. De Vos foi o caso claro de um artista independente e curioso que procurou transmitir aos seus contemporâneos uma imagem fresca e imediata do Novo Mundo, independente de qualquer modelo discursivo que dissesse ao observador como percebê-la. Se nem tudo na imagem é fruto de um entrelaçamento, ousamos dizer que essa representação procurava dizer algo *mais*, ainda que seu autor não necessariamente estivesse ciente disso. *A América* se despreendeu de seus pré-textos verbais e visuais; ela própria se tornou *um*.

Por fim, há que se levar em conta que o sentido, ou seja, a leitura da obra, não era fruto exclusivo da intenção do autor. Como as estampas circulavam livremente, não podemos jamais afirmar que elas estavam destinadas a um público específico. De onde se conclui que as gravuras da América deveriam agir de formas distintas dependendo de seu deslocamento no espaço

geográfico e dos caminhos que abriam para produzir seus efeitos, segundo as práticas sociais e as percepções colocadas em jogo. Ou seja, a América podia significar muitas coisas para diversas pessoas, assim como transmitir significados distintos em diferentes momentos. No limite, cabia aos leitores realizar os procedimentos de aproximação entre as narrativas e as subjetividades.

Antes de encerrar, gostaríamos de fazer uma última consideração. Nossa proposta foi a de ultrapassar a fronteira de uma forma sistematizada de análise, cujo maior argumento era o da incapacidade cultural dos europeus para a compreensão da percepção do Outro /América. Ao invés de continuar referendando esse paradigma, optamos por uma forma de pensar pautada em um conjunto de relações - colocadas em jogo no momento da elaboração e da apreensão das imagens – que abriam caminhos para novas percepções, tanto no âmbito individual como coletivo. Em outras palavras, foi preciso romper com os preconceitos de uma prática, que nos separava dos indivíduos do passado, para escrever esta história. Mais importante ainda, foi a separação de nós mesmos. Afinal, quantas vezes não usamos os óculos europeus para olhar para o nosso próprio continente; ilustramos nossos livros de História com imagens europeias (capricho dos próprios historiadores e também das casas editoriais, viciados que estão todos com isso...) ou, ainda, nos encontramos em pleno deslumbramento com gravuras alemãs, flamengas e holandesas dos séculos XV-XVI. Na verdade, esse encantamento não se dá somente com aquela parte do planeta, pois continuamos deslumbrados conosco mesmos, sempre recaindo na prática de ressaltar nossas singularidades...

FONTES DE PESQUISA E BIBLIOGRAFIA

Arquivos e instituições

Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/FFLCH da Universidade de São Paulo/USP, São Paulo, Brasil.

Biblioteca de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas, Brasil.

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas, Brasil.

Biblioteca da Universidade de Leiden, Holanda.

Acervos digitais

Beinecke Rare Book and Manuscript Library, New Haven, Collection of Early Books and Manuscripts, Yale University

<http://beinecke.library.yale.edu/digitallibrary/>

Biblioteca Digital de Obras Raras e Especiais da Universidade de São Paulo/USP

<http://www.obrasraras.usp.br/>

Bibliothèque National de France

<http://www.bnf.fr> (catálogo geral)

Brasiliana da Universidade de São Paulo/ USP

<http://www.brasiliana.usp.br/>

ICONOS. Projeto da cátedra de Iconografia e Iconologia do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de Roma “La Sapienza”. Disponível em:

<http://www.iconos.it/>

Early Modern Spain, King’s College London

<http://www.ems.kcl.ac.uk/index.html>

Les Bibliothèques Virtuelles Humanistes

<http://www.bvh.univ-tours.fr/>

National Gallery of Art, Washington D.C.

<http://www.nga.gov/>

The John Carter Brown Library, Brown University

http://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/

The Library of Congress, Washington D.C.
<http://www.loc.gov/library/libarch-digital.html>

The Metropolitan Museum of Art
<http://www.metmuseum.org/>

The Osher Map Library and Smith Center for Cartographic Education, University of Southern Maine
<http://usm.maine.edu/maps/web-document/1/home/sub->

Fontes

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia. Inferno*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRÄ, Helmut e FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Americae Praeterita Eventa*. São Paulo: EDUSP, 1966.

ANGLERIA, Pietro Mártir. *Decadas del Nuevo Mundo*. Madrid: Polifermo, c. 1989.

ANÔNIMO. *El trono del duque de Alba*, 1569. Gravura calcográfica, 22,5 x 28,5 cm. Historisch Museum, Rotterdam.

ANÔNIMO, *Santo Onofre*. Folha volante, xilogravura, ca. 1480-1500. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Rogers Fund, 1918, 18.23.1.

ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. *Da Alma*, livro III. Lisboa: Edições 70, 2001.

AUTOR NÃO-IDENTIFICADO. *América*. Sem data (provavelmente segunda metade do século XVII). Óleo sobre tela, 153,5 x 250 cm.

BOCCACCIO, Giovanni. "Tortura". In: *The Fall of Princess*, Ms Hunter 364 f.276r. Velino, século XV (escola francesa). Glasgow University Library/ The Bridgeman Art Library International
Disponível em: <http://www.bridgemanart.com/image/French-School-15th-century/Ms-Hunter-364-f-276r-Torture-from-The-Fall-of-Princes-by-Giovanni-Boccaccio-1313-75-vellum/942831a3ab304272838007bd2088383e?key=&classification=5093131e-a20c-4966-a3e4-2f47cad6b3fd&filter=CBPOIHV&thumb=x150&num=15&page=81> .
Acesso em 2 de outubro de 2010.

BUNTING Heinrich. Europa als Konigin der Welt. IN: *Itinerarium Sacrae Scripturae*, Wittenberg, Um 1588. Gravura. Deutsches Historisches Museum, Berlin.

BURGGKMAIR, Hans. *Indigenous in Guinea and Algoa*, 1508. Xilogravura, 285 x 414 mm. Sammlung des Freiherrn von Welser (Neunhof bei Lauf).

_____. *Indigenous in Arabia and India*, 1508. Xilogravura, 272 x 408 mm. Sammlung des Freiherrn von Welser (Neunhof bei Lauf).

_____. *Indigenous with Camel and Elephant*, 1508. Xilogravura, 256 x 358 mm. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin.

_____. *The King of Cochim*, 1508. Xilogravura, 246 x 713 mm. British Museum, Londres.

_____. *People of Calicut*, 1517-1518. Xilogravura. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

_____ (atribuído a). *Sem título*, recto. Alemanha, 1520-1530. Desenho, 235 mm x 160 mm. British Museum, Londres.

_____ (atribuído a). *Sem título*, verso. Alemanha, 1520-1530. Desenho, 240 mm x 161 mm. British Museum, Londres.

COLLAERT, Adriaen, a partir VOS, Marteen de. *The Four Continents*. Ca. 1589. Gravura em cobre. Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden, inv. n°: PK-P-107.218 (Europa), PK-P-107.220 (Ásia), PK-P-107.219 (África), PK-P-107.221 (América).

COLOMBO, Cristóvão. *Cristóbal Colón. Diário de a bordo*. Madrid: Grupo Anaya, 1985. Introdução, apêndice e notas: Vicente Muñoz Puelles.

_____. *De insulis inventis* Basileia, 1493(a). Xilogravura. Coleção Brasiliana da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/00623500/006235_COMPLETO.pdf. Acesso em 10 de março de 2010.

_____. *De insulis inventis* Basileia, 1493(b). Xilogravura.

_____. [Vulgarização de Giuliano Dati]. *Storia della inventione delle nuove insule di Channaria indiane tracte duna pistola di Xpofano cholombo*. Roma: Eucharius Silber, 15 de junho de 1493. Xilogravura. Biblioteca Colombina, Sevilha.

_____. [Vulgarização de Giuliano Dati]. *La lettera dellisole che ha trovato nuovamente il Re di Spagna*. Florença: Johannes Petri, 26 de outubro de 1493. Xilogravura. British Library, Londres.

COORNHERT Dirck Volckertsz. *De verovering van Amerika met kannibalisme-scènes*. Gravura em cobre. Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden, inv. :PK-P-100.500.

DATI, Giuliano. *La lettera dellisole che ha trovato nuovamente il re di Spagna*. Florentie : [s.n.], 1495. [8] p.

Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58798d>. Acesso em: 07 de janeiro de 2010.

DE BRY, Theodore. *Vierdte buch von der neuwen welt*. Franckfort Am Mayn : Johann Feyrabend Dieterichs, 1594.

_____. *America, pt.3. Dritte buch americae, darinn brasilia durch johmann staden von homberg...Auss eigener erfahrung*. Muenchen : Konrad Koelbl, 1970.

_____. *Dritte Buch Americae, darinn Brasilia durch Johann Staden auss eigener Erfahrung in teutsch beschrieben. Item Historia der Schiffart Ioannis Lerij in Brasilien, welche er selbst publiciert hat, jetzt von newem verteutsch, durch Teucrium Annaeum Priuatum, C. [i.e. J.A. Lonicer] ... Alles von newem mit künstlichen Figuren in Kupffer gestochen vnd an Tag geben, durch Dieterich Bry*. Frankfurt, 1593 [i.e. ca. 1610]. Disponível em: The Kraus Collection of Sir Francis Drake. The Library of Congress. http://hdl.loc.gov/loc.rbc/rbdk.d0321_0212

DE VOS, Maarten. Desenhos dos quatro continentes (Europa, Ásia, África e América). In: DELEN, Ary. *Catalogue des Dessins Anciens : Ecoles Flamande et Hollandaise*. Bruxelles : Ed. de la Connaissance, 1938.

DESPREZ. *Recueil de la diversité des habits qui font de present en voyage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles Sauvages ; le tou fait après le naturel*. A Paris : De l'imprimerie de Richard Breton, 1564. À esquerda, *L' evesque de mer* [f. D4 v°]; à direita, *Le moyne de la mer* [f. D5]. Xilogravura. Disponível em:

<http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372616101%5F3540%5F1&numfiche=65&mode=3&ecran=0&offset=0>. Acesso em 18 de agosto de 2010.

DER VELT LAUF. *Allegorische Graphicserien des Manierismus*. Staatsgalerie Stuttgart *Graphische Sammlung*. 18. Oktober 1997 – 25. Januar 1998 / Museum Bochum. 17. Mai 1998 – 5. Juli 1998. Catálogo de exposição. Disponível em: Kunstgeschichtliches Institut der Ruhr-Universität Bochum

http://www.kgi.ruhr-uni-bochum.de/projekte/weltlauf/wlf_haupt.htm

[*Ferdinand II, King of Spain, pointing across Atlantic to where Columbus is landing with three ships amid large group of Indians*]. Ca. 1500, xilogravura. Disponível em:

<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3a52282>

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*. 10ª edição. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

DÜRER, Albrecht. *The Martyrdom of the Ten Thousand*, ca. 1497-98. Xilogravura, 15 ¼ x 11". Museum of Fine Arts, Boston. Stephen Bullard Memorial Fund.

_____. *Adam and Eve*, 1504. Gravura, 25,1 X 20 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Fletcher Fund, 1919 (19.73.1). Disponível em:

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/19.73.1> Acesso em 12 de setembro de 2010.

_____. *Livro de horas de Maximiliano I*, 1515. Desenho sobre velino. Bayerische Staatbibliothek, Munique.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDES, Gonzalo. *Fernández de Oviedo de la natural hystoria de las Indias*. [Toledo: Remon de Petras], 1526, [1526]. p: ill; fol.

_____. *Historia general y natural de las Indias: Part 1* (1535). Disponível em: <http://www.ems.kcl.ac.uk/redist/txt/e026.txt>. Acesso em: 06 de novembro de 2010.

_____. *Coronica de las Indias: la historia general de las Indias*. Nuevamente impressa, corregida y emendada. [Libro 1-21]. Y con la Conquista del Peru. [Salamanca], 1547. p: ill; folio.

FRIES, Lorenz. *Uslegung der Carta Marina*. Strasburg: Gruninger, 1527. Xilogravura. New York Public Library, Nova York. Rere Book Division.

FROSCHAUER, Johann. *Sem título*. Augsburg ou Nurember, ca. 1505-1506. Folha volante, xilogravura. New York Public Library, Nova York. Print Division.

GALLE, Philips. *Prosopographia, sive, Virtutum, animi, corporis, bonorum externorum, vitiorm, et affectuum variorum delineatio imaginibus accurate expressa a Philippo Gallaeo, et monochromate ab eodem edita ; distichis à Cornelio Kiliano Dufflaeo illustrata*. Antuerpiae, [c. 1585-90]. Pranchas: 23, Majestas; 40 a 43, Europa, Ásia, África e América

Disponível em:

<http://www.archive.org/details/prosopographias00gall>. Acesso em 01 de abril de 2011.

_____, a partir de GEERAERTS, Marcus. *The Four Continents*. Ca. 1590. Gravura em cobre. Antuérpia: Municipal Print Collection. Cat. nos. II/G203-206.

GALLE, Theodoor, a partir de STRADANUS, Johannes. *The Landing of Amerigo Vespucci in America*. Ca. 1588. Gravura em cobre. Antuérpia: Municipal Print Collection. Cat. n° III/G938.

GOLTZIUS, Julius, a partir de Maarten de VOS. *The Four Continents*. Gravura, ca. 1590.

HAYE, Michael. *America*. Século XVII. Gravura em cobre. Antuérpia: Municipal Print Collection. Cat. n° II/H.57.

“La misericórdia”. In : *Fior di Virtu Historiale*. Florença: Bartolommeo di Libri, 1491.

KOBERGER, Anton. *Leben der Heiligen*. Nurember, 1480. Xilogravura. Metropolitan Museum of Art, Nova York. Harris Brisbane Dick Fund, 28.94.18.

LÉRY, Jean de. *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil, autrement dit Amerique ... / le tout recueilli sur les lieux par Jean de Lery*. A La Rochelle: Pour Antoine Chuppin, 1578.

Disponível em :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k52545t.r=I%C3%A9ry%2C+jean.langPT>

Acesso em 09 de novembro de 2010.

_____. *Historia navigationis in brasiliam, quae et america dicitur. Qua describitur avtoris nauigatio, quaeque in mari vidit.* Geneve : Evstathivn Vignon, 1586.

_____. *Viagem à Terra do Brasil.* Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

Livres des Merveilles. Marco Polo, Odoric de Pordenone, Mandeville, Hayton, etc. Reproduction des 265 miniatures du manuscrit français 2810 de la Bibliothèque Nationale. Paris: Imprimerie Berthaud Frères, 31.

LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Conquista de México. Segunda Parte de la Cronica General de las Indias.* Tomo I. México: I. Escalante y Cia, 1870.

Disponível em:

<http://books.google.com/books?id=nZxBAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-br#v=onepage&q=pelota&f=false>. Acesso em 08 de abril de 2011.

MAES, Godfried. *America.* 1649-1700. Bico de pena, tinta marrom e aquarela. Colônia, Walraff-Richartz-Museum. Inv. N° Z. 1905.

MASTER bxx. *Wildemansfamilie.* Alemanha, ca. 1480. Gravura, 147 x 90mm. Musée du Louvre, Paris. Coleção Ed. De Rothschild (inv. 288LR).

MASTER OF THE POWER OF WOMEN. *Nine of Wildmen (Le neuf)*, sem data. Kupfertish-kartenspiel, 137 x 97 mm (papel). Österreichische Nationalbibliothek.

_____. *Under-Knave of Wildmen (Le valet)*. Kupfertish-kartenspiel, sem data. 142 x 99 mm (papel). Österreichische Nationalbibliothek

[METHODIUS?], *Revelationes divinae a sanctis angelis factae.* Basileia: Michael Furter, 1498. Xilogravura. Library of Congress, Washington D.C.

MONARDES, Nicolas. *Primera y Segunda Y Tercera Partes dela Historia Medicinal: de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en Medicina.* Sevilla: Fernando Diaz, 1580.

MONTLUÇON, Jean de [Atelier de] *Vanderbilt Hours.* Bourges, França, último quartel do século XV. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven Collection of Early Books and Manuscripts.

_____. MS 436, folio 86 recto. Disponível em:

http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brbldl_getrec.asp?fld=img&id=1168393

Acesso em 29 de agosto de 2010.

_____. MS 436, folio 72 verso. Disponível em:

http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brbldl_getrec.asp?fld=img&id=1168379

Acesso em 29 de agosto de 2010.

_____. MS 436, folio 14 verso-15 verso. Disponível em:

http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brbldl_getrec.asp?fld=img&id=1168312
Acesso em 29 de agosto de 2010.

_____. MS 436, folio 10 recto. Disponível em:
http://beinecke.library.yale.edu/dl_crosscollex/brbldl_getrec.asp?fld=img&id=1168307
Acesso em 29 de agosto de 2010.

ORTELIUS, Abraham. *Theatrum orbis terrarum*. Antverpiae: Ortelius, 1570. Rijksuniversiteit, Leiden

_____. *Theatrum orbis terrarum*. Antverpiae: Apud Aegid. Coppenium Diesth, 1570. Disponível em: Library of Congress Geography and Map Division Washington, D.C. 20540-4650, <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g3200m.gct00003>

PIGAFETTA, Antonio. *Primo viaggio intorno al globo terracqueo, ossia, Ragguaglio della navigazione alle Indie Orientali per la via d'occidente/ fatta dal cavaliere Antonio Pigafetta..., sulla squadra del Capit. Magaglianis negli anni 1519-1522*. Milano: Nella Stamperia di Giuseppe Galeazzi, 1800.

_____. *A primeira viagem ao redor do mundo. O diário da expedição de Fernão de Magalhães*. Tradução de Jurandir Soares dos Santos, introdução e notas de Carlos Amoretti. Porto Alegre: L&PM, 2005.

PASSE I, Crispijn de. *Os quatro continentes*. Gravura em cobre. Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden, inventários n°: PK-P-101.447 (Europa), PK-P-101.438 (Ásia), PK-P-101.449 (África), PK-P-101.450 (América).

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

POLLAIUOLO, Antonio. *The Battle of the Nudes*. Itália, ca. 1475. Gravura, 394 mm x 613 mm. British Museum, Londres.

POLO, Marco. “Kublai-Khan recebe os presentes do Papa”. In: *Le Devisement du Monde ou Le Livres des Merveilles*. Manuscrito copiado em Paris, ca. 1410-1412. Iluminuras realizadas pelo Maître de la Mazarine e colaboradores. Biblioteca Nacional de França, Manuscrits, Français 2810 fol. 5. Disponível em:
<http://expositions.bnf.fr/livres/polo/index.htm> . Acesso em 19 de maio de 2010.

_____. “Mercadores chegam a Curmos [Ormuz]”. In: *Le Devisement du Monde ou Le Livres des Merveilles*. Manuscrito copiado em Paris, ca. 1410-1412. Iluminuras realizadas pelo Maître de la Mazarine e colaboradores. Biblioteca Nacional de França, Manuscrits, Français 2810 fol. 14v. Disponível em:
<http://expositions.bnf.fr/livres/polo/index.htm> . Acesso em 19 de maio de 2010.

_____. « Cy dist de l'isle de Seilan ». Hommes à tête de chien de l'isle d'Agaman (Andaman), dans le Golfe de Bengale. In: *Livres des Merveilles*. Marco Polo, Odoric de Pordenone,

Mandeville, Hayton, etc. *Reproduction des 265 miniatures du manuscrit français 2810 de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Imprimerie Berthaud Frères, 31. Tomo I, 70 (fol 76 v°).

POMA DE AYALA, Guamán. *La Nueva corónica y buen gobierno*. (1615-1616). København, Det Kongelige Bibliotek, GKS 2232 4°. Facsímil del manuscrito autógrafo, transcripción anotada, documentos y otros recursos digitales.

Disponível em: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>

Acesso em: 19 de abril de 2010.

PORDENONE, Odoric de. « De la isle Bacumeran, autres dient Nichomeran ». Indigènes soi-disant cynocéphales des îles Nicobar. In: *Livres des Merveilles*. Marco Polo, Odoric de Pordenone, Mandeville, Hayton, etc. *Reproduction des 265 miniatures du manuscrit français 2810 de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Imprimerie Berthaud Frères, 31. Tomo I, 92 (fol 106).

_____. « De la isle de Dondiin. ». Anthropophages des îles Andaman. In : *Livres des Merveilles*. Marco Polo, Odoric de Pordenone, Mandeville, Hayton, etc. *Reproduction des 265 miniatures du manuscrit français 2810 de la Bibliothèque Nationale*. Paris: Imprimerie Berthaud Frères, 31. Tomo I, 94 (fol. 107).

RINGMANN, Matthias. *Passionis Christi Unum Ex Quattuor Evangelistis Textum*. Strasbourg : J. Knobloch, 1506(?).

SADELER, Jan, a partir de BARENDSZ., Dirk. *The Four Continents*. 1581. Gravura em cobre. Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden, inventários n° PK-P-120.602 (Europa), PK-P-120.603 (Ásia), PK-P-120.604 (África), PK-P-120.605 (América).

SANDBY, Paul. *The Piazza, Covent Garden*, ca. 1756. Aquarela e caneta e tinta sobre grafite, 510 mm x 675 mm. British Museum, Londres.

SCHEDDEL, Hartmann. *Liber Chronicarum*. Nuremberg: Anton Koberger, 1493. Xilogravura colorida à mão. Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo. Coleção Lamego. Disponível em: <http://www.obrasraras.usp.br/obras/000192/>. Acesso em 15 de setembro de 2010.

_____. “Simão de Trento“. In: *Liber Chronicarum*. Nuremberg, Anton Koberger, 1493. Xilogravura colorida à mão. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros Coleção Lamego. <http://www.obrasraras.usp.br/obras/000192/>. Acesso em 15 de setembro de 2010.

SCHONGAUER, Martin. *Wapenschild met leewekop, vastgehouden door een Wildemansvrouw*. Colmar, Alemanha, ca. 1480-90. Gravura, diâmetro 78mm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Inventário 1933-44.

_____. *Wild Man Holding a Shield with a Greyhound*. [Alemanha], ca. 1480-90. Gravura. National Gallery of Art, Washington, D.C. Rosenwald Collection, (1943.3.85, B-2640).

SCHWIGER, Jörg. *The ecstasy of Saint Mary Magdalene*. Basel, 1533-1534. Desenho Öffentlichen Kunstammlung Basel, Kupferstischkabinett, Inv U.XVI.28

SHAKESPERARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: LP&M, 1997.

_____. *A Tempestade*. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2002.

STADEN, Hans. *Warhaftig Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden/Nacketen/Grimmigen Menschfresser Leuthen/in der Newenwelt America gelegen/vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant/biss vff dise ij./necht vergangene jar/Da sie Hans Staden von Homberg auss Hessen durch sein eygne erfarung erkant/ vnd yetzo durch den truck an tag gibr. [sic] Dedicirt dem Durchleuchtigen Hochgebornen herrn/ H. Philipsen Landtgraff zu Hessen/Graff zu Catzenelnbogen/Dietz/Ziegenhain vnd Nidda/seinem G.H.Mit eyner vorrede D.Joh. Dryandri/genant Eychman/ Ordinarij Professoris Medici zu Marpurck. Inhalt des Bhchline volget nach den Vorreden*. Marpurg: Andreas Kolbe, 1557.

_____. “Wie meine benden herrn zu mir samen und sagten mir wie si mich ihrer Freunde einen verschenckt hetten derr solte mich verwwaren un[d] todt schlagen wenn man mich essen wolte”. In: *Warhaftig Historia vuud Beschreibung einer Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newen Welt America gelegen*. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn [Frankfurt]: Durch Weygandt Han, in der Schnurgassen zum Krug, ca. 1557. Xilogravura, 9,6cm x 7 cm. John Carter Brown Library, Providence. JCB call number: J557 S776w2 Disponível em: <http://browserinsight1.lunaimaging.com:8081/BrowserInsight/BrowserInsight?cmd=select-collection&hold=true&cid=13>

Acesso em 23 de janeiro de 2009.

STRADANUS, Johannes. Group of disputing men in an exotic landscape. Gravura em cobre. Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden, inv. : PK_T-AW-695

THEVET, André. *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, & de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps*. Paris: chez les héritiers de Maurice de La Porte, 1558. Disponível em :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t>

Acesso em 09 de novembro de 2010.

TORQUEMADA, Juan de. *Meditationes*. Roma, Stephan Planck, 13 de março de 1484. Xilogravura. Library of Congress, Washington D.C.

VÁRIOS ARTISTAS. *Triumphal Arch*, ca 1515-18. Gravura em metal. National Gallery of Art, Washington D.C.

VARTHEMA, Ludovico di. “Bewohner Sumatras”. In: *Die Ritterlich und Lobwirdig Rays... (Reise zu den Gewürzinseln)*, 1515. Staatsbibliothek, Bamberg.

VECELLIO, Cesare. *Habiti Antichi e Moderni di tutto il mondo. [Vestuis Antiquorum, recentionum totos Orbis* Venetia : Apresso i Seffa, 1598.

VESPÚCIO, Américo. *Novo mundo: cartas de viagens e descobertas*. Porto Alegre: L& PM, 1984.

_____. *Novo Mundo*. As cartas que batizaram a América. Tradução das cartas: Janaina Amado, Luiz Carlos Figueiredo e João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

_____. *Albericus Vespuccius laureutio petri francisci de medicis Salutem plurimam dicit*. Augsburg, 1504.

_____. *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*. Florença: Gian Stefano di Carlo di Pavia, ca. 1505-6.

_____. *Be ora antactica per regem Portugallie pridem inventa*. Strasburgo: Matthias Hupfuff, 1505. Xilogravura, 18,5 x 13,5 cm. Library of Congress, Washington, D.C. Rare Book Division.

_____. *Mundus Novus*. Rostock: Hermann Barkhusen, 1505. Xilogravura. British Museum, Londres.

_____. *Van den nygje Insulenn und landen so erfundt hoztliken befunden sindt dosch den Koningk van Portugal*. Magdeburg: Jacob Winter, 1506. Xilogravura. Braunschweig Stadtbibliothek C 57 In 4°.

_____. [Mundus novus. Dutch] *Van der nieuwer werelt*. Antuérpia, Jan van Doesborch, ca. 1507. Xilogravuras por Hans Burgkmair, 7,2 x 9,2 cm. John Carter Brown Library, Rhode Island. Disponível em:
<http://browserinsight1.lunaimaging.com:8081/BrowserInsight/BrowserInsight?cmd=select-collection&hold=true&cid=13>. Acesso em 29 de janeiro de 2009.

_____. *Diß Büchlin Saget, wie die zwe durchleüchtigste herre her Fernandus K. zu Castilien und herr Emanuel K. zu Portugal haben das weyte mifer suchet und findet vil Insuln, vnnd eine Nüve welt von wilden nacketen Leüiten vormals vnbekant*. Estrasburgo, Johannes Grüniger, 1509. Xilogravura.

VERSTEGAN, Richard. *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*. Antuerpiae: Apud Adrianum Huberti, anno 1592.

VOS, Martin de. *America*. Desenho. 1589. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. N° AE 441

_____. *America*. 1594. Desenho. Antuérpia: Municipal Print Collection. Cat.n° A.IX.7

WALDSEEMÜLLER, Martin. *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespuccii alioru[m]que lustrationes*. St. Dié, France? : s.n., 1507. Library of Congress, Washington, D.C. Disponível em:

[http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/gmd:@field\(NUMBER+@band\(g3200+ct000725C\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/gmd:@field(NUMBER+@band(g3200+ct000725C))). Acesso em 08 de abril de 2011.

WEIDITZ, Cristoph. *Mexicans*, 1528. Desenho, lápis e tinta. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

ZÁRATE, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista del Peru*. Antuérpia, 1555.

Bibliografia

ADAMS, Ann Jensen. “Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting”. In: MITCHELL, W.J.T. (ed.). *Landscape and Power*. 2ª edição. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.

AGAMBEN, Giorgio e ROAZEN, Daniel. “Aby Warburg and the Nameless Science”. In: *Potentialities: Collected essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

AINSA, Fernando. “Presupuestos de la identidad cultural iberoamericana”. In: *Identidad Cultural de Iberoamérica en su Narrativa*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

ALDEN, John e LANDIS, Dennis C. (eds.). *European Americana: a chronological guide to works printed in Europe relating to the Americas, 1493-1776*. vol 1. New York: Readex Books, 1980.

AMBROSINI, Federica. Rappresentazioni allegoriche dell’America nel Veneto del Cinque e Seicento. *Artibus et Historiae*, Vol. 1, N°2. (1980), pp. 63-78. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0391-9064%281980%291%3A2%3C63%3ARADNVD%3E2.0.CO%3B2-D>

ARENS, William. *The man-eating myth: anthropology and anthropofagy*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BAL, Mieke. *Reading “Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

BARTRA, Roger. *Wild Men in the Looking Glass*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BARTRUM, Giulia. *German Renaissance Prints, 1490-1550*. London: The Trustees of British Museum, 1995.

BARTSCH, Adam. *The illustrated Bartsch*. General ed.: John T. Spike. New York: Abaris Books, 2003. Johann Sadeler I. 70 , Part 3, Supplement. Formerly volume 9 (part 3).

BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 51e Année, No. 1 (Jan. - Feb., 1996), pp. 93-133.

BAXANDALL, Michael. *Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. 6ª edição. New Haven: Yale University Press, 2004.

BEDINI, Silvio A. *The Pope's Elephant: An Elephant's Journey from Deep in India to the Heart of Rome*. Nashville: S. Sanders and Company, 1998.

_____ e BUISSERET, David. "Indian America: First Visual Impressions in Europe". In: *The Christopher Columbus Encyclopedia*. London: Macmillan, 1992.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros, Salvador: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

_____. "A propósito d'O Brasil dos Viajantes". *Revista USP*, São Paulo (30): 8-19, junho/agosto 1996.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 6, volume 1, número 8, junho 2005.

BERNARD, Carmen e GRUZINSKI, Serge. *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea 1492-1550*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BERNHEIMER, Richard. *Wild Men in the Middle Ages. A study in art, sentiment and demonology*. New York: Octagon Book, 1979

BIETENHOLZ, Peter G. e DEUTSCHER, Thomas B. *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*. Toronto: University of Toronto Press, 1995.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOLZONI, Lina. "Comment traduire les mots em images: mémoire et invention." In: *La Chambre de la Mémoire. Modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*. Genebra: Librairie Droz S.A., 2005.

BOOGAART, Ernst van den. "The Empress Europe and Her Three Sisters. The symbolic representation of Europe's superiority claim in the Low Countries, 1570-1655". In: VANDERBROECK, Paul (ed). *America. Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*. Antwerp: Imschoot books, 1992.

_____. "Metade do Mundo, Metade do Significado". In: MARTINS, Carlos (org.). *Revelando um acervo*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.

BOUZA, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II*. Prólogo de Roger Chartier. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

_____. *Corre Manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Ouro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

_____. Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII. *Cultura* 14 (2002), pp. 105-171.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BRYSON, Norman. *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

BROECKE, Marcel. P.R. van den. *Ortelius Maps. An illustrated guide*. t'Gou: Hes Publishers, 1996.

BUCHER, Bernadette J. "De Bry's Grands Voyages (1590-1634). The first Grand-Scale European reportage on America". In: VANDERBROECK, Paul (ed). *America. Bride of the Sun. 500 Years Latin America and the Low Countries*. Antwerp: Imschoot books, 1992.

_____. *Icon and Conquest. A structural Analysis of the Illustrations of de Bry's GREAT VOYAGES*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.

BUISSERET, David. *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800*. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

BURKE, Peter. "A Europa terá existido antes de 1700?". In: *O mundo como teatro*. Estudos de Antropologia Histórica. Lisboa: DIFEL, 1992.

_____. "America and the Rewriting of World History". In: KUPPERMAN, Karen Ordhal (ed.). *America in European Consciousness, 1493-1750*. Published for the *Institute of Early American History and Culture*, Williamsburg, Virginia: University of North Carolina Press / London: Chapell Hill, 1995.

_____. "Photographs and Portraits". In: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. London: Reaktion Books, 2001.

_____. *Testemunha ocular. História e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

_____. “Cómo interrogar a los testimonios visuales”. In: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

BURUCÚA, José Emilio. *Historia, Arte, Cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

_____. “Las *Pathosformeln* de lo cómico y el grabado europeo a comienzos de la modernidad”. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos e VILELA, Ana Lucia (orgs.). *Encantos da Imagem. Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

CAÑIZARARES-ESGUERRA, Jorge. “The Colonial Iberian Roots of the Scientific Revolution”. In: *Nature, Empire, and Nation. Explorations of the History of Science in the Iberian World*. Stanford, California: Stanford University Press, 2006.

CARRILLO CASTILLO, Jesus. “From Mount Ventoux to Mount Masaya: The Rise and Fall of Subjectivity in Early Modern Travel Narrative”. In: ELSNER, J. e RUBIÉS, J. P (eds). *Voyages & Visions. Towards a Cultural History of Travel*. London: Reaktion Books, 1999.

_____. Taming the visible: word and image in Oviedo’s *Historia General y Natural de las Indias*. VIATOR. Medieval and Renaissance Studies. volume 31 (2000).

CERTEAU, Michel de. “Ethno-graphie. L’oralité, ou l’espace de l’autre: Léry”. In: *L’écriture de l’histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. Travel narratives of the French to Brazil: Sixteenth to Eighteenth Centuries. *Representations*, N° 33, Special Issue: The New World. (Winter, 1991), pp. 221-226. Disponível em:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28199124%290%3A33%3C221%3ATNOTFT%3E2.0.CO%3B2-K>

CHARTIER, Roger. O mundo como Representação. *Estudos Avançados* 11(5), 1991.

_____. “Estrategias editoriales y lecturas populares, 1530-1660”. In: *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999(a).

_____. “Leituras e Leitores ‘Populares’ da Renascença ao Período Clássico”. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da Leitura no Mundo Ocidental*. vol 2. São Paulo: Editora Ática, 1999(b), pp. 117-134.

_____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

_____. “A ‘nova’ história cultural existe?”. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *História e Linguagens. Texto, imagens, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

CHIAPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COLI, Jorge. “Primeira missa e invenção da descoberta”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O corpo da liberdade. Reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COLIN, Susi. “The Wild Man and the Indian in Early 16th Century Book Illustration”. In: FEEST, Christian (ed.). *Indians & Europe*. An interdisciplinary collection of essays. Alano Verlag, 1989.

CUTTLE, Charles. Errata in *Netherlandish Art: Jan Mostaert's "New World" Landscape*. *Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 19, No. 3 (1989).

DALY, Peter M. *Literature in the light of the Emblem*. 2ª edição. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

DAVIS, Natalie Zemon. “O povo e a palavra impressa”. IN: *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DE SIMONE, Daniel (ed.). *A heavenly craft: the woodcut in early printed books. Illustrated books purchased by Lessing J. Rosenwald at the sale of the library of C.W. Dyson Perrins*. Nova York/ Washington, D.C.: George Braziller: Library of Congress, 2004.

DUCHET, Michèle (ed.). *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestantes du XVI^{em} siècle*. Paris: Editions CNRS, 1987.

EICHENBERG, Fritz. *The Art of the Print. Masterpieces. History. Techniques*. New York: Harry N. Abrams, 1976.

EGMOND, Florike and MASON, Peter. Armadillos in Unlikely Places. Some Unpublished Sixteenth-Century Sources for New World *Rezeptiongeschichte* in Northern Europe. *Ibero-Americakisches Archiv*. 20 (1-2), 1994.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELLIOTT, John H. *El Viejo Mundo y el Nuevo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

FEEST, Christian F. "The Collecting of American India Artifacts in Europe, 1493-1750". In: KUPPERMAN, Karen Ordhal (ed.). *America in European Consciousness, 1493-1750*. Published for the *Institute of Early American History and Culture*, Williamsburg, Virginia: University of North Carolina Press / London: Chapel Hill, 1995.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Cristóvão Colombo*. Lisboa: Editorial Presença, 1992.

FINANZI-AGRÒ, Ettore. "Sylvae. Os (des)caminhos da memória e os lugares da invenção na Idade Média". In: CARDIM, Pedro. *A História: Entre memória e invenção*. Mem Martins: Europa-America, 1998.

FLEMING, E. McClung. The American Image as Indian Princess 1765-1783. *Winterthur Portfolio*, Vol 2. (1965). Disponível em:
<http://links.jstor.org/sici?sici=0084-0416%281965%292%3C65%3ATAIAIP%3E2.0.CO%3B2-9>

FONTANA, Josep. *A Europa diante do espelho*. Bauru: EDUSC, 2005.

FONTCUBERTA, Cristina. "La iconografía contra el III duque de Alba. Sobre usos y recursos de las imágenes de oposición en la época moderna". In: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

FOUCAULT, Michel. "A prosa do mundo". In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Arqueologia do saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FREEDBERG, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

FRITZ, Sabine. Guamán Poma de Ayala como tradutor indígena de textos culturais: *La Nueva Corónica y Buen Gobierno* (c. 1615). *Fronteras de La Historia*. Vol 10, Bogotá, 2005.

GARCÍA, Bernardo (ed.). *La imagen de la guerra en el arte de los antiguos Países Bajos*. Madrid: Editorial Complutense, 2006.

GASKELL, Ivan. "História das Imagens". In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: Novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

GAUDIO, Michael. *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

GEISBERG, Max. *The German single-leaf woodcut, 1500-1550*. New York: Hacker Art Books, 1974.

GERBI, Antonello. *La naturaleza de las Indias Nuevas*. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Indagações sobre Piero*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. “Representação. A palavra, a idéia, a coisa”. In: *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. “Montaigne, os canibais e as grutas”. IN: *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso*. O Novo Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. An intellectual biography*. Londres: The Warburg Institute (2ª edição Oxford: Phaidon, 1986).

_____. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1995.

GÓMEZ, Francisco J.P. e MIX, Miguel R. “Mitos y monstruos del imaginário americano como laberinto de la identidad”. In: MARCONDES, Neide e BELLOTTO, Manoel (orgs.). *Labirintos e Nós. Imagem ibérica em terras da América*. São Paulo: Editora Unesp:Imprensa Oficial do Estado, 1999.

GRAFTON, Anthony. “O leitor humanista”. IN: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da Leitura no Mundo Ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *New World, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge, Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 2000.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões maravilhosas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

GRIFFITHS, Anthony. “The archeology of the print”. In: BAKER, Christopher, ELAM, Caroline e WARWICK, Genevieve. *Collecting Prints and Drawings in Europe c.1500-1750*. Aldershot: Ashgate: Burlington Magazine, 2003.

GRUZINSKI, Serge. “Reconhecimentos”. In: *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HAGEN, Rose-Marie & Rainer. *Los secretos de las obras de arte. Del tapiz de Bayeux a los murales de Diego Rivera*. Tomo I. Singapura: Taschen, 2005.

HALE, John. *A civilização europeia do Renascimento*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do Outro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HASKELL, Francis. *History and its images. Art and the interpretation of the past*. Second edition, with corrections. New Haven & London: Yale University Press, 1993.

HATT, Michael e KLONK, Charlotte. "Iconography-iconology: Erwin Panofsky". In: *Art History: a critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

HEERS, Jacques. *Cristóbal Colón*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

HIRSCH, Rudolf. "Printed Reports in the Early Discoveries and Their Reception". In: CHIAPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976.

HODGEN, Margaret. "The Classical Heritage". In: *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

_____. *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.

HOLLSTEIN, F.W.H. 79 volumes. *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Publishers (várias datas)

_____. *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 1995. Volume XLIV. Maarten de Vos. Text, pp. 277-278 ; 297 ; Volume XLV. Maarten de Vos. Plates, part I ; Volume XLVI. Maarten de Vos. Plates, part II.

_____. *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 2005. The Collaert Dynasty, part V.

_____. *The new Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*. Philips Galle, parts I, II e III. Rotterdam: Sound & Vision Interactive, 2001.

HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of Art History*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

HONOUR, Hugh. *The European Vision of America*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1975(a). Catálogo de exposição.

_____. *The New Golden Land*. European Images of America from the Discoveries to the Present Time. USA: Pantheon Books; Canada: Random House of Canada Limited, 1975(b).

_____. *L'Amérique vue par l'Europe*. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1976. Catalogue de l'exposition au Grand Palais.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. 2ª edição. [Lisboa] Editora Ulisseia [1996].

HULME, Peter. *Colonial encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1979*. Londres: Methuen, 1989.

IMPELLUSO, Lucia. *La natura e i suoi simboli. Piante, Fiori e animali*. Milano: Mondadori Electa, 2003.

IVINS, William Mills. *Prints and visual communication*. Cambridge, Mass.; London: M.I.T., 2001.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

KARNAL, Leandro (coord.). “Pedro Mártir de Angleria. A invenção do Novo Mundo”. *Idéias*. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Unicamp. Ano 11 (1), 2004.

_____ e TATSCH, Flavia Galli. “A memória evanescente”. In: PINSKY, Carla Bassanezi e LUCA, Tania Regina de. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

KAUFMANN, Thomas Dacosta. *Toward a Geography of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

LAERMANS, Rudi. “Heterophobic Halls of Mirrors. Sepúlveda’s ‘Alterization’ of the Indians”. In: VANDENBROECK, Paul (ed.). *America. Bride of the Sun*. Antwerp: Imschoot, books, 1992.

LACH, Donald F. *Asia in the Making of Europe*. Vol. I. The Century of Discovery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1965.

_____. *Asia in the Making of Europe*. Vol. II. A Century of Wonder. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1970.

LANCIANI, Giulia. O maravilhoso como critério de diferenciação entre sistemas culturais. *Revista Brasileira de História*, vol. 11, nº 21, setembro 1990-fevereiro 1991, p. 21-26.

LANDAU, David e PARSHALL, Peter. *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven: Yale University, 1994.

LANGLOIS, Charles Victor e SEIGNOBOS, Charles. *Introdução aos estudos históricos*. São Paulo: Renascença, 1946.

LANGMUIR, Erika. *Pocket Guides – Allegory*. London: National Gallery Publications, 1997.

LAS CASAS, Bartolomé. *Historia de las Indias*. Edição de Agustín Millares Carlo e estudo preliminar de L. Hanke. México: F.C.E., 1995. [3 vols]

LE CORBEILLER, Clare. Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 19, Nº 8. (Apr., 1961).

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 4ª edição. Campinas: Unicamp, 1996.

_____. e NORA, Pierre (Orgs.). *História. Novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, 3 volumes.

_____. *O imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LECHNER, Jan. “América en las bibliotecas públicas y universitarias de los Países Bajos Septentrionales hasta comienzos del siglo XVIII”. IN: KOHUT, Karl e ROSE, Sonia V. (Eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Frankfurt: Vervuert/ Madrid: Iberoamericana, 1997.

_____. Los conocimientos acerca del Nuevo Mundo en los Países Bajos Septentrionales durante los siglos XVI Y XVII. In: *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_1_055.pdf . Acesso em: 08 de fevereiro de 2009.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: UnB, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, ca 1964.

LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana. Escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes. “La cultura literaria de la imagen en el Siglo de Oro”. In: *Icono y Conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988.

LUZZANA CARACI, Ilaria. *Navegantes italianos*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992.

MACDONALD, Mark P. “ ‘Extremely curious and important!’: reconstructing the print collection of Ferdinand Columbus”. In: BAKER, Christopher, ELAM, Caroline e WARWICK, Genevieve. *Collecting Prints and Drawings in Europe c.1500-1750*. Aldershot: Ashgate: Burlington Magazine, 2003 (a).

_____. Burgkmair’s Woodcut Frieze of the Natives of Africa and India. *Print Quarterly*, XX, 2003(b),3.

MAGASICH-AIROLA, Jorge e BEER, Jean-Marc. *América Mágica*. Quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MAHN-LOT, Marianne. *Retrato histórico de Cristóvão Colombo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANNING, John. *The Emblem*. Suffolk: Reaktion Books, 2004.

MASON, Peter. *Deconstructing America. Representations of the other*. London: Routledge, 1990.

_____. *Infelicities. Representation of the Exotic*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

MASSING, Jean Michel. “Early European Images of America: the Ethnographic Approach”. In: LEVENSON, Jay A (ed.) *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington D.C.; National Gallery of Art: Yale University Press, 1991.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço Provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, nº45, 2003(a).

_____. “Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornelia e NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2003(b).

MIGNOLO, Walter D. *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, territoriality & colonization*. 2ª ed. Michigan: University of Michigan Press, 2010.

MIND, Arthur M. *A History of Engraving & Etching. From the 15th Century to the Year 1914*. New York: Dover Publications, 1963.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.

_____. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*, vol 1. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MONTROSE, Louis. The work of gender in the discourse of Discovery. *Representations*, N° 33, Special Issue: The New World. (Winter, 1991). Disponível em:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28199124%290%3A33%3C1%3ATWOGIT%3E2.0.CO%3B2-0>

MORISON, Samuel Eliot. *Cristóvão Colombo. Almirante do Mar-Oceano*. Lisboa: Editorial Notícias, 1995.

MOXEY, Keith. *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.

NICKEL, Helmut. Miss America's brother and his club. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 37, (2002), pp. 83-88. Disponível em:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0077-8958%282002%2937%3C83%3AMABAHC%3E2.0.CO%3B2-P>

O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. 4ª edição. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

PAGDEN, Anthony. *The fall of natural man*. The American Indian and the origins of comparative ethnology. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. 2ª ed., 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PALAZZO, Carmen Lícia. *Entre mitos, utopias e razão: Os olhares franceses sobre o Brasil (séculos XVI e XVIII)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. "Introducción. El estatuto de la imagen en la Edad Moderna" In: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1962.

_____. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza, 1955.

_____. "Capítulo 1. Introdução". In: *Estudios sobre iconologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

_____. "Capítulo 2. La historia primitiva del hombre en dos ciclos de pinturas de Piero di Cosimo". In: *Estudios sobre iconologia*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

_____. *Significado nas Artes Visuais*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PARK, Katharine and DASTON, Lorraine (eds.). *The Cambridge History of Science*. Vol 3. Early Modern Science. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PARSHALL, Peter e SCHOCH, Rainer. *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*. Washington; New Haven: National Gallery of Art: Yale University Press, 2005.

PELLEGRIN, Nicole. "Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des indiens et la diversité du monde au XVIe siècle". In : CEARD, Jean et MARGOLIN, Jean-Claude. *Actes du colloque de Tours, 30 juin-13 juillet 1983*. Paris : Maisonneuve et Larose, 1987.

PIEPER, Renate. "El Nuevo Mundo en los impresos flamencos del siglo XVI". In: THOMAS, Werner e STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (Siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009.

PIETSCHMANN, Horst. "Humanismo y comercio en la Alemania del Sur: su percepción sobre México (1490-1530)". In: THOMAS, Werner e STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (Siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009.

PITTA, Fernanda. Limites, impasses e passagens: a história da arte em Carlo Ginzburg. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 127-143, jul.-dez. 2007.

PATLAGEAN, Evelyne. "A história do imaginário". In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. 3ª ed.. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PRIORE, Mary Lucy Murray Del. Retrato da América quando jovem. Imagens e representações sobre o Novo Continente ente os séculos XVI e XVIII. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 9, 1992.

RECHT, Roland et alli (dir.). *The Grand Atelier. Pathways of Art in Europe (5th – 18th Centuries)*. Brussels : Europolia International : Mercatorfonds, 2007.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 3 volumes. Paris: Seuil, 1983-1985.

RUBIÉS, Joan-Pau. Hugo Grotius's Dissertation on the Origin of the American Peoples and the Use of Comparative Methods. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 52, No. 2 (Apr. - Jun., 1991).

_____. *Travel and ethnology in the Renaissance: South India through European eyes, 1250-1625*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002.

_____. “Imagem mental e imagem artística en la representación de los pueblos no europeos. Salvajes y civilizados, 1500-1650”. In: PALOS, Joan Lluís y CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana (dirs.). *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

SAHLINS, Marshall. Culture as protein and profit. *New York Review of Books*, New York, v. 23, p. 45-53, nov 1978.

SCHAMA, Simon. *O desconforto da riqueza. A cultura holandesa na Época de Ouro, uma interpretação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHMIDT, Benjamin. *Innocence Abroad. The Dutch Imagination and the New World, 1570 – 1670*. New York, Cambridge University Press, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHNEIDER, Ingrid Schulze. *La leyenda negra de España. Propaganda en la guerra de Flandres (1566-1584)*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo". IN: SCHWARCZ, Lilia e QUEIRÓZ, Renato da Silva (orgs). *Raça e Diversidade*. São Paulo : EDUSP/Estação Ciência, 1996.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico. Demonologia e Colonização séculos XVI-XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. “Aspectos da Historiografia da Cultura sobre o Brasil Colonial”. In: FREITAS, Marcos Cesar de (org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

STIBER, Linda, EUSMAN, Elver e ALBRO, Sylvia. *The Triumphal Arch and the Large Triumphal Carriage of Maximilian I: Two oversized, multi-block, 16th-century Woodcuts from the Studio of Albrecht Dürer*. The Group and Paper Book Annual. American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, volume 14, 1995. Disponível em: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v14/bp14-07.html>
Acesso em 15 de outubro de 2009.

STOCK, Jan van der. *Printing Images in Antwerp. The introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*. Rotterdam: sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998.

STRAUSS, Walter. *The German Single-leaf Woodcut 1550-1600. A pictorial catalogue*. 3 vols. New York: Abaris Books, 1975.

_____. *The Illustrated Bartsch*. 71 volumes. New York: Abaris Books (várias datas)

_____. *The Illustrated Bartsch*. 70 part 3 (supplement). Johan Sadeler I. New York: Abaris Books, 2003.

STURTEVANT, William C. “First Visual Images of Native America”. In: CHIAPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976.

SUBIRATS, Eduardo. “O mundo, todo e uno”. In: NOVAES, Adauto (org.). *A Descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TALBOT, Charles. “Prints and the Definite Image”. In: TYSON, Geral P. and WAGONHEIM, Sylvia S. *Print and Culture in Renaissance. Essays on the Advent of Printing in Europe*. Newark, Del: University of Delaware Press / London: Associated University Press, 1986.

TATSCH, Flavia Galli. *A figura humana em representação. Coleção Brasileira Fundação Estudar na Pinacoteca do Estado*. Material de apoio ao professor da exposição. São Paulo: Coleção Brasileira Fundação Estudar, 2005.

_____. Da Palavra à Imagem: a Alegoria da América no Imaginário Europeu. Uma análise da obra da Coleção Brasileira da Fundação Estudar. *Idéias*. v. 13 (2), p. 43-59, 2006.

_____. “Vespúcio descobre a América”, de Jan Van der Straet, dito Giovanni Stradano. Representação da modernidade ou do corpo do mundo?. In: *XXIV Simpósio Nacional de História. História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*. São Leopoldo: Unisinos, 2007. v. 24.

_____. Cesare Vecellio's Book of Costumes. *Omslag*. Bulletin van de Universiteitsbibliotheek Leiden en Het Scaliger Instituut, v. 2010-2, p. 8-9, 2010. Artigo impresso e também disponível em: <http://media.leidenuniv.nl/legacy/omslag-2010-2-.pdf>.

TEIXEIRA, Dante Martins. “A curiosa história dos tatus: um improvável símbolo renascentista do Novo Mundo.” Mimeografado, 2010.

TEIXEIRA, Luis Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

THEODORO, Janice. “Colombo, Alegorias e Revelações”. In: KARNAL, Leandro e FREITAS NETO, José Alves de (orgs.). *A escrita da memória*. Interpretações e análises documentais. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

THOMAS, Werner e STOLS, Eddy (eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el Imperio Hispanoportugués (Siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009.

TUCCI, Hugo. "Atlas". In: *Enciclopédia Einaudi*. Volume 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.

VAINFAS, Ronaldo. "História das Mentalidades e História Cultural". In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs). *Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

VANDENBROECK, Paul (ed.) *America. Bride of the Sun*. Antwerp: Imschoot, books, 1992.

VANNUCCI, Alessandra Baroni. *Jan Van der Straet detto Giovanni. Flandrus pictor et inventor*. Milano, Roma: Jandi Sapi Editori. S.r.l., 1997.

VERSTEGAN, Richard. *Le Théâtre des cruautés*. Présenté et annoté par Frank Lestringant. Paris: Editions Chandeigne, 1995.

YATES, Frances A. *A Arte da Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas*. Ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

_____. *La Rinascita del Paganesimo Antico. Contributi alla storia della cultura*. Firenze: La Nuova Italia, 1966.

WATERSCHOOT, Werner. "The Title-page of Ortelius' Theatrum Orbis Terrarum", *Quaerendo*, 9 (1979).

WAWOR, Gerhard. "La visión del Nuevo Mundo: Cristóbal Colón, Giuliano Dati, Pedro Mártir". IN: KOHUT, Karl e ROSE, Sonia V. (Eds.). *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Textos y estudios coloniales y de la independencia, vol. 4. Frankfurt Am Main: Vervuert Verlag / Madrid: Iberoamericana, 1997.

WESTERMANN, Mariët. *Le Siècle d'Or en Hollande*. Paris: Flammarion, 1996.

WHITE, Hayden. "The Noble Savage. Theme as Fetish". In: CHIAPPELLI, Fredi (ed.). *First Images of America*. Berkeley: University of California Press, 1976.

_____. Historiography and Historiophoty. *American Historical Review*, Vol. 93, N° 5, Dezembro 1988.

_____. "As formas do estado selvagem. Arqueologia de uma idéia". In: *Trópicos do Discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994.

WILLIAMS, Sheila. "Les Ommegangs d'Anvers et les cortèges du Lord-Marie de Londres". In: JACQUOT, Jean (ed.). *Les Fêtes de la Renaissance II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles V*. IIe Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance. Bruxelles, Anvers, Gand, Liège. 2-7 septembre 1957. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1960.

WILSON, Kevin and DUSSEN, Jan van der (eds). *The history of the Idea of Europe*. Milton Keynes, London; New York, N.Y: The Open Library: Routledge, ca. 1995.

WITCOMBE, Christopher L.C.E. *Copyright in the Renaissance: prints and privilegio in the Sixteenth Century Venice and Rome*. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2004.

WITTKOWER, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*. London: Thames and Hudson, 1987.

WOODWARD, David. "Maps and the rationalization of geographic space". In: LEVENSON, Jay A (ed.) *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington D.C.; National Gallery of Art: Yale University Press, 1991.

WOLFF, Francis. "Quem é bárbaro?". In: NOVAES, Aduino (org). *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLLHEIM, Richard. "What the spectator sees". In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann and MOXEY, Keith. *Visual Theory. Painting and interpretation*. Oxford: Harper Collins, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris : Éditions du Seuil, 1993.