

Mundo extra-europeu sob a perspectiva do velho continente: imagens escritas e imaginadas sobre os quatro continentes – séculos XVI e XVII

LEANDRO ROSA DA SILVA*

As Grandes Descobertas elevaram a abordagem local e compartimentada da perspectiva europeia sobre o mundo à plenitude de uma visão ampliada em quatro continentes. Novas imagens construíam e remodelavam os demarcadores de identidades; excluía, hierarquizavam, dividiam, apontavam semelhanças e diferenças nos tecidos sociais dos europeus e dos nativos das terras recém-descobertas. Portanto, através de gravuras, frontispícios, assim como de obras de cosmógrafos, cronistas, poetas e viajantes, o presente artigo visa compreender como o velho continente via e se via nesse novo mundo em movimento.

Palavras-chave: Grandes Descobertas; imaginário europeu; frontispícios; gravuras.

Extra-European world in the perspective of the old continent: written and imagined images on four continents - sixteenth and seventeenth centuries

The Great Discoveries raised the local and compartmentalized approach to the European perspective on the world to the fullness of an enlarged vision on four continents. New images built and reshaping the demarcators of identities; excluded, classified, divided, pointed similarities and differences in the social fabric of European and natives of the newly discovered lands. Thus, through engravings, frontispieces, as well as works of cosmographers, chroniclers, poets and travelers, this article seeks to understand how the old continent realized and saw himself in this new moving world.

Keywords: Great Discoveries; European imagination; frontispieces; engravings.

* Mestrando em História na Universidade Severino Sombra e bolsista Prosup/Capes, sob orientação da professora Cláudia Cristina Azeredo Atallah.

Primariamente, vale esclarecer que não consideramos a subjetividade da imagem escrita mais complexa que a subjetividade da interpretação ou contextualização histórica da imagem pictórica, muito menos uma oposição em si; pelo contrário, a abordagem que fazemos de ambas, especialmente no contexto de produção de identidades, é de uma relação e diálogo em potencial; tanto a imagem escrita e imaginada, assim como a imagem pictórica, exigem o mesmo cuidado e complexidade. Tomamos por objeto de estudo aquelas imagens que emanam do imaginário individual ou coletivo (sonhos, devaneios, pensamentos; que se formam pelos estímulos externos que recebem), assim como aquelas que são externas, visíveis e sensíveis à consciência humana. Essas imagens se inserem no processo de formação do imaginário social que é constituído a partir das experiências dos agentes sociais, assim como a partir das suas aspirações e motivações. O conceito de imagem definido por Antônio Jackson de Sousa Brandão traduz de forma bem clara nossas considerações supracitadas:

A imagem pode ser tanto a representação de uma realidade visível e sensível externa à consciência do homem (desenhos, pinturas, fotografias), quanto sua representação interna, mental (sonho, devaneios, pensamentos); ou ainda quando as realidades externas e internas funcionam como recurso linguístico e o homem faz a associação inconsciente ou indireta de dois mundos ou duas realidades separadas no tempo e no espaço, como no texto literário. Assim, as imagens endógenas são dirigidas ao próprio intelecto de onde emanam; ou concedidas a partir de estímulos externos – exógenas¹.

Ou seja, o conceito que utilizamos de imagem ultrapassa as concepções confinadas às artes visuais. Quanto à abordagem geral, cabe salientar que o discurso predominante perpassa pela História Cultural; devido à sua multiplicidade de pesquisa e diálogo interdisciplinar que lhe é devida, naturalmente, em alguns momentos nos utilizamos de termos e conceitos que se comunicam com os campos de saberes políticos e sociais. A historiadora Sandra Jatahy Pesavento salienta que a "proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando chegar àquelas formas discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressam a si próprios e o mundo"². O entendimento da autora sobre a influência que as representações exercem nos indivíduos e nos grupos sociais, assim como suas implicações nas práticas e condutas é de salutar importância para o desenvolvimento de nosso discurso:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade³.

1 Antônio Jackson de Souza Brandão. 'A imagem nas imagens: leituras iconológicas'. In: *Lumen et Virtus*, v. 1, 2010, p. 9-31. Disponível em: http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero2/ARTIGOS/PDF/ajackson2.pdf. Acesso em 14 de maio de 2013.

2 Sandra Jatahy Pesavento. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 42.

3 *Idem*. p. 39.

Nesse sentido, para a autora, “representar é fundamentalmente, estar no lugar de, é a representação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência”⁴. Partindo desse pressuposto, acreditamos que os textos e as gravuras que compunham as descrições etnográficas e cosmográficas, os relatos de viagens e as relações de naufrágios, carregavam imagens que, para a maioria dos leitores da época – além da maioria não alfabetizada que ouvia as leituras que se faziam nas praças, nas feiras e comércios europeus – não se traduziam em um mundo conhecido, pelo contrário, essas imagens eram autônomas e subjetivas, constituíam um universo e uma realidade que variavam proporcionalmente ao capital visual contido no imaginário de seus consumidores. Essas imagens expressavam e constituíam representações que, junto com instituições, discursos e ritos, formavam algo como uma realidade paralela à existência dos indivíduos, ao mesmo tempo em que faziam os homens viverem por elas e nelas⁵. Os elementos constitutivos dessas imagens (fatos, paisagens, cenários, personagens, diálogos etc.) eram evocados a partir das palavras que iriam torná-los compreensíveis no imaginário social da época. Nesse sentido, segundo Sandra Pesavento, o imaginário pode ser entendido como “um sistema de ideias e imagens de representação coletiva, que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo.”⁶

Sobre o campo de conhecimento das fontes visuais, pretendemos deixar bem claro que o presente texto não trata de fazer uma história da imagem, mas um trabalho de história com imagens. Partimos do princípio de que o conhecimento histórico e o conhecimento artístico não somente podem beneficiar-se mutuamente, como são mutuamente interdependentes. Entendemos que a produção artística se manifesta a partir de uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente demarcada. Portanto, do ponto de vista teórico, no que diz respeito ao conceito de imagem, Erwin Panofsky trabalha com a ideia de que quando se reconhece num motivo artístico um significado determinado por convenção, a estes motivos com significados convencionais o autor chama de “ímagens”, e se as imagens apresentam-se combinadas com outras, são “alegorias” ou “estória”⁷.

Uma vez definidos os pressupostos teóricos do que entendemos por imagem, a historiadora Raquel Quinet Pifano afirma que interpretá-las seria analisar a figuração iconograficamente; ou seja, a análise iconográfica diz respeito à intenção consciente do artista, apesar das qualidades expressivas da representação nem sempre serem intencionais. A iconologia, por outro lado, é concebida por Panofsky em oposição à iconografia. Voltando-se à etimologia da palavra iconografia, o teórico “explica cuidadosamente o que a distingue de iconologia”⁸:

O sufixo “grafia” vem do verbo grego ‘graphein’, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos espe-

4 *Idem*. p. 40.

5 *Idem*. p. 39.

6 *Idem*. p. 43.

7 Erwin Panofsky. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 51.

8 Raquel Quinet Pifano. ‘História da arte como história das imagens: A iconologia de Erwin Panofsky’. In: *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 7, n. 3. Uberlândia, 2010. p. 5. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol24raquel.php>. Acesso em 14 de outubro de 2012.

cíficos. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha⁹.

Raquel Pifano explica que, na verdade, o que separa a iconografia da iconologia, para Panofsky, é a interpretação. A 'leitura' iconográfica da obra é uma análise, já a 'leitura' iconológica é uma interpretação. Como arte e história são uma via de mão dupla, é imprescindível à interpretação iconológica a apreciação do maior número possível de imagens contemporâneas à obra em questão. Daí a importância de gravuras populares, frontispícios, ilustrações de outra ordem, enfim, coisas do gênero. No processo de interpretação da imagem visual (análise iconológica), o historiador decompõe aquela imagem em várias imagens. Enquanto a iconografia limita-se a uma descrição, a iconologia faz da obra uma síntese "porque reconstrói a existência prévia da imagem e demonstra a necessidade do seu renascimento naquele presente absoluto que é a obra de arte"¹⁰. Portanto, Pifano entende que o método iconológico de Panofsky "é acima de tudo um método histórico". Como método histórico, investiga as imagens no seu percurso ou desenvolvimento ao longo do tempo. Em outras palavras, explica a autora, tal método visa compreender a tradição da imagem definida por Panofsky como a "soma total dos processos históricos"¹¹.

As gravuras que iremos analisar – ora descrevendo os nativos, ora representando alegoricamente algum continente extraeuropeu, nos atlas e livros que informavam sobre a diáspora europeia no Atlântico – tinham um papel fundamental no imaginário social europeu, uma vez que a maioria da população não era alfabetizada. Segundo Graça Afonso, essas gravuras eram "resultado de um método de transferência de um suporte (matriz) para outro (papel, velino, tecido), permitindo a sua reprodução". As classificações das gravuras advêm, portanto, da matéria prima de suas respectivas matrizes, como por exemplo: da madeira temos a xilogravura e do metal temos a calcogravura¹².

As técnicas xilográficas, porém, além de serem pioneiras na produção de gravuras, antecedem até mesmo o próprio livro impresso. As capas de manuscritos europeus, por exemplo, desde o século XII, traziam belíssimas imagens e decorações em madeira, fazendo do livro um artigo de grande valor, restrito a uma "elite culta (clero e nobreza), posto que a quase totalidade da população" do velho continente era analfabeta. Os monges copistas demoravam anos para produzir um livro e, até o século XIII, sua produção era restrita às oficinas dos mosteiros. Deste modo, Graça Afonso salienta que

A xilogravura, muito antes do livro impresso surgir, introduz no mercado e nas feiras, para venda a preços acessíveis ao povo, imagens de santos, cenas do cotidiano religioso, calendários com gravuras coloridas à mão, baralhos de cartas de jogar, indulgências. Todas essas gravuras eram anônimas¹³.

9 Panofsky. *Op. cit.*, p. 53.

10 Pifano. *Op. cit.*, p. 5.

11 *Idem.* p. 10.

12 Cf. Graça Afonso. 'O Archivo Pittoresco e a evolução da Gravura de Madeira em Portugal'. In: *Ciclo de Conferências "Arquivo Pitoresco, 150 Anos Depois (1857-2007)"*, 2.ª Conferência. Lisboa: Hemeroteca Municipal de Lisboa, 20 Setembro 2007. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/ActasdeColoquiosConferencias/textos/ArchivoPGravura.pdf>. Acesso em 18 de janeiro de 2014.

13 *Idem.* p. 2.

Todavia, com o aumento da procura e das encomendas de livros por consumidores laicos, no século XIV, surgiram as primeiras oficinas fora dos mosteiros que, se apropriando das técnicas xilográficas populares, na estampagem e ilustrações das obras, trouxeram uma notável dinâmica à produção das mesmas. Graça Afonso assinala que o século XV, por sua vez, traz “ao Ocidente a imprensa com Guttenberg, que penetra na Península Ibérica em 1473 e era executada com matrizes xilogravadas”. Chega a Portugal por intermédio dos judeus e, tão logo, em 1487, em Faro, “Samuel Gacon, judeu, imprime em hebraico o Pentateuco”. Tão logo a imprensa portuguesa, tendo se apropriado da influência alemã, gravuristas e tipógrafos como “Valentim Fernandes e Nicolau da Saxônia, aprendizes da tipografia alemã vindos da Moravia”, fixam-se em Lisboa em 1495.¹⁴

No século XVI, afirma a autora que a xilogravura cai em desuso na Alemanha, enquanto seu uso ainda é predominante em Portugal. Mas, no final do mesmo século, já se percebe a técnica a talhe-doce coexistido com a gravura em madeira, na produção tipográfica portuguesa. Essa técnica calcográfica¹⁵ populariza-se, finalmente, entre os gravuristas portugueses, no século XVII, ainda que a gravura de produção nacional predominante fosse “a xilogravura de literatura de cordel”. A difusão da técnica calcográfica, no entanto, deveu-se bastante à união entre as monarquias ibéricas (1580-1640), quando houve uma considerável aproximação, promovida pela dominação filipina, entre artistas, livreiros e impressores espanhóis, flamengos e franceses, que influenciaram gravadores portugueses “como André Veterano, António Pinto, Brás Nunes, Henrique, João Baptista e Bento Mealha. Josefa de Óbidos e António Pinto gravaram a água-forte.”¹⁶ Nesse período, salienta Maria Augusta Araújo, a “arte calcográfica ou técnica a talhe-doce” trouxe maior qualidade e dinâmica à reprodutibilidade de imagens, que ilustravam os textos avulsos e os livros, em “magníficas portadas e frontispícios, cabeções, vinhetas e letras capitais, quer ainda pelo retrato de corte e pelas mais variadas estampagens avulsas.”¹⁷ As representações que essas imagens levavam diziam muito mais do que as formas e as cores apresentadas; carregavam sentidos múltiplos que, construídos social e historicamente, se internalizavam no inconsciente coletivo e se apresentavam como naturais, dispensando reflexão sobre as suas origens¹⁸. A assimilação direta dessas imagens, ou até mesmo a indireta – ou seja, aquela que o indivíduo adquiria pelas atitudes e comportamentos que essas imagens provocam na coletividade sem necessariamente ter tido um contato direto com elas –, apresentava um mundo imaginado que toda a narrativa evoca, ou melhor, apresentava o outro de todos os outros mundos, assim como os personagens, as situações e as sensações que despertavam o desejo de sentir e vivenciar o real ausente em sua realidade plena.

14 *Idem*. p. 2.

15 A referida arte “compreende todos os procedimentos técnicos da gravura em encavado sobre metal: buril, ponta seca, água-forte, água-tinta, verniz mole.” Com origem na palavra “grega ‘*Khalkos*’ (cobre) e ‘*graphein*’ (gravar), está associada ao buril: ferramenta composta por uma fina vara de aço temperado de secção quadrada ou romboidal, fixada num cabo de madeira em forma de cogumelo, sendo uma das faces cortada para melhor se fixar na palma da mão. “Os procedimentos da gravura a buril são de natureza essencialmente linear, ainda que se possam sugerir sombras e variações tonais mediante traços paralelos, tramas de linhas cruzadas ou texturas formadas por pontos.” Maria Augusta Araújo. “Gravadores estrangeiros na corte de D. João V” In: *Congresso Internacional da A.P.H.A. Portugal na encruzilhada de culturas, artes e sensibilidades*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Disponível em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/AugustaAraujo.pdf>. Acesso em 21 de fevereiro de 2014.

16 Afonso. *Op. cit.*, p. 3.

17 Araújo. *Op. cit.*, p. 1.

18 Cf. Pesavento. *Op. cit.*, p. 41.

Visões europeias convencionadas em placas de cobre

Em 1581, em Amsterdã, o impressor e editor flamengo Johann Sadeler gravou em placas de cobre, ao imperador alemão Rodolfo II de Habsburgo, uma série de quatro alegorias dos continentes, projetadas por Theodore Bernard. Em sua alegoria referente à Europa, Sadeler gravou a personificação feminina do continente europeu. A representação feminina em primeiro plano, muito bem vestida, está sentada sobre uma rocha, enquanto contempla a vastidão de seu reino. Com sua mão direita equilibra a exuberante cornucópia, com diversos frutos e cereais, representando a fertilidade do solo e a generosidade do clima europeu. Em sua cabeça ela usa uma coroa que, vista no conjunto da coleção das quatro gravuras a que pertence, representa o poder, a força, a prosperidade e o domínio de uma rainha soberana sobre os outros três continentes. Ao fundo, está uma paisagem europeia, tipicamente medieval: uma pequena casa de camponês, contrastando com um castelo mais distante, murado e fortificado nas montanhas; um casal de nobres – denunciado por seus trajes, capas e calçados finos, chapéus elegantes e enfeitados com plumas, além do porte da espada à cintura da figura masculina –, provavelmente os senhores do castelo, que conversam calmamente enquanto alguns animais nativos, como vacas e cavalos, pastam no campo.

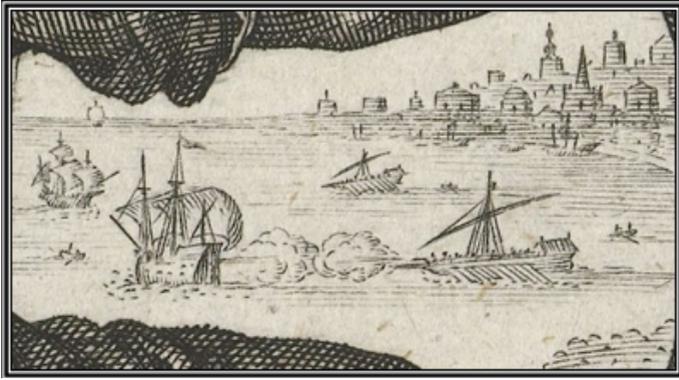


Europa, Johann Sadeler, 1581. Gravura em cobre¹⁹.

Porém, no espaço fechado entre a cornucópia, o braço direito e a perna esquerda da mulher, que ampliamos na figura abaixo, percebe-se um cenário muito sutil, no entanto, bem intencional: ali está sua natureza bélica e conquistadora, representada em suas naus de velas içadas, equipadas para o transporte de mercadorias e artilharia naval, que disparam contra as embarcações

19 Johann Sadeler. Gravura alegórica da Europa, 1581. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-7437>. Acesso em 23 de setembro de 2012.

menores, a remo e, portanto, tecnologicamente inferiores. Nesta cena mostra-se a forte “Europa belicosa” que, segundo Camões, busca “as terras da Índia tão famosa”²⁰, que na África “tem marítimos assentos e na Ásia mais que todas soberana, na quarta parte nova os campos ara, e se mais mundo houvera, lá chegara.”²¹



Olhando mais cuidadosamente o cenário acima, não é difícil perceber que se trata da representação de uma batalha travada no litoral do velho continente, pois é contemplado por sua própria personificação feminina. Imagens como essas estavam vinculadas, naturalmente, à cultura bélica introjetada na memória e no imaginário europeu através dos inúmeros conflitos internos. Essa cena poderia aludir, por exemplo, aos longos séculos de batalhas da Reconquista, associada aos referenciais medievais ocidentais e ressentimentos contra os mouros. A imagem sugere o litoral europeu com seus “belicosos peitos” forjados na Reconquista²²; como, por exemplo, o litoral de Portugal, que, nos versos d’*Os Lusíadas* é descrito como aquele que usa suas armas lusitanas “contra o torpe Mauritano [os mouros], deitando-o de si fora, e lá na ardente África estar quieto o não consente”²³; ou seja, a expulsão dos mouros das terras portuguesas e as constantes incursões contra os mesmos na ardente África muçulmana do Saara. Nesse pequeno cenário, é no mínimo instigante a ausência da imagem da cruz; no entanto, nota-se a presença de algo que, ao longe, lembra a forma da lua crescente sob uma estrela, símbolo islâmico (assinalado no recorte), sobre uma das torres da cidade. Essas insinuações – associadas à imagem da incursão bélica no próprio litoral europeu, além da ausência de elementos cristãos – poderiam aludir ao episódio do Cerco de Lisboa, iniciado em 1º de julho de 1147 até que, em outubro do mesmo ano, a cidade foi reconquistada definitivamente dos mouros pelas forças portuguesas, auxiliadas por uma frota (semelhante à imagem) de cruzados constituídos por flamengos, normandos, ingleses, escoceses e alguns germanos. Eles adentraram com seus navios pelo rio Tejo, enquanto as forças portuguesas avançavam por terra²⁴. Independente das múltiplas possibilidades que poderiam motivar ao

20 Luís de Camões. “Canto 1º, estrofe 64”. In: *Os Lusíadas*. Lisboa: Antonio Gonçalves, 1572. Disponível em: http://purl.pt/1/2/cam-3-p_PDF/cam-3-p_PDF_24-C-R0150/cam-3-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf. Acesso em 23 de maio de 2013.

21 *Idem*. Canto 5º, estrofe 14.

22 *Idem*. Canto 3º, estrofe 17.

23 *Idem*. Canto 3º, estrofe 20.

24 Cf. André de Oliveira-Leitão. *O povoamento no baixo Vale do Tejo: entre a territorialização e a militarização. Meados do século IX – Inícios do século XIV*. Lisboa: Dissertação de mestrado em História, Universidade de Lisboa, 2011. p. 85-125.

artista projetar essa cena, esse pequeno panorama representa a superioridade militar europeia, que também é concebida mais claramente nas figuras do capacete, da espada, do punhal e do arcabuz aos pés da mulher.

Em seu *Theatro de la Tierra universal*, de 1588, dedicada ao príncipe de Espanha D. Filipe d'Áustria, Ortelius, o antuerpiano cosmógrafo do rei, descreve a Europa como a região do mundo privilegiada com muitos sábios, escritores antigos e famosos, povos e pessoas de grande valor que, por esses atributos sempre foi reconhecida como a "mais excelente de todas as outras partes da Terra". É o continente, segundo ele, com mais de 28 reinos fundados na religião cristã, "de onde se pode ponderar a dignidade desta região". É sobremaneira fértil e com clima muito favorável a todo gênero de frutos; com abundância de árvores e florestas, maravilhosas cidades, vilas e belas aldeias²⁵.

Enfim, as gravuras alegóricas, o poema de Camões, assim como as descrições etnogeográficas e culturais das crônicas, atlas e relações de naufrágios da época, apontam que, tanto na iconografia quanto na literatura, havia padrões de representações e discursos que se repetiam nas imagens escritas e pintadas. Perceptível, como vimos, nas representações da Europa de Sadeler; no frontispício de Ortelius (a Europa segurando um cetro na mão direita, a cruz sobre o armilar na mão esquerda); na bela, poderosa e belicosa Europa descrita por Camões. Todas elas, em coro unísono, contam a mesma história da missão evangelística, da superioridade marítima, militar, política, econômica e cultural do velho continente, associado às navegações. Denunciam o imaginário social da época, exteriorizado nas artes visuais e na literatura, ora alimentando, ora sendo alimentado pelo imaginário europeu. Veremos que essas semelhanças foram praticamente padronizadas e convencionadas na *Iconologia* de Cesare Ripa²⁶, tornando-se um verdadeiro tratado iconológico entre os artistas do século XVII, com significativa influência nas representações dos quatro continentes.

Segundo Carla Mary S. Oliveira, esses referenciais, presentes em obras iconológicas, tratando de significados de emblemas e alegorias, tornaram-se bem populares na Europa entre o segundo quartel do século XVI e as últimas décadas do século XVIII²⁷. É importante salientar que as alegorias não são um privilégio das artes visuais; elas podem muito bem ter suas representações iconológicas descritas em literaturas. A *Iconologia* de Ripa, por exemplo, teve sua primeira edição publicada em Roma (1593), sem presença alguma de ilustrações, que só foram acrescentadas, pela primeira vez em suas descrições iconológicas, na edição de 1603. Desde o século anterior, Ripa teve entre seus mais conhecidos precursores Francesco Colonna, com seu romance alegórico *Hypnerothomachia pophili*²⁸, publicado em Veneza em 1499²⁹, assim como *Emblematum liber*³⁰, de

25 Cf. Abraham Ortelius. *Teatro de la Tierra universal*. Antwerpen: Christophe Plantin, 1588. p. 2. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/media/books/726/theatro-de-la-tierra-universal.pdf>. Acesso em 20 de setembro de 2012.

26 Cesare Ripa. *Iconologia*. Tomo 1 e 2. [Fac-símile da edição de 1613]. Madrid: Akal, 1996.

27 Carla Mary S. Oliveira. *América alegorizada como assimilação do incógnita: imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/265047449_A_Amrica_alegorizada_imagens_e_vises_do_Novo_Mundo_na_iconografia_europeia_dos_sculos_XVI_a_XVIII. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

28 Francesco Colonna (atribuído). *Hypnerothomachia poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sanequam digna commemorat*. Veneza: Aldus Manutius, 1499. Disponível em: <http://www.rarebookroom.org/control/colhyp/index.html>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014.

29 Segundo Carla Mary S. Oliveira, "A obra conciliava imagens, simbologia pitagórica e elementos místicos da cabala, tendo se tornado uma referência para os livros de emblemática surgidos a partir de então e que traduziam o crescente interesse pelo tema na cultura renascentista". Cf. Oliveira. *Op. cit.*, p. 2.

30 Carla Mary S. Oliveira salienta que após o surgimento da referida obra, no segundo quartel quinhentista, "o

Andrea Alciati, impresso em Augsburg, em 1531. Aos discursos alegóricos e simbólicos de Alciati foram, posteriormente, “acrescentados a cada um dos textos uma ilustração” e, no final do século XVI, tornou-se um referencial, cujas definições de representações alegóricas foram aprendidas e convencionadas por Cesare Ripa³¹.



Europa, gravura anônima. Ilustração ao texto de Ripa³²

As representações das alegorias de Ripa seguiam os mesmos significados compartilhados pela maioria de seus contemporâneos e precursores. Ainda que algumas figuras das alegorias fossem diferentes, seus significados permaneciam os mesmos. Na alegoria acima é perceptível a grandiosidade e variedade de riquezas da Europa, que “superam” os outros continentes. Estão representadas na figura de uma mulher ricamente vestida, em primeiro plano, com trajes reais de muitas cores e uma coroa real sobre a cabeça. Aos seus pés estão pretensamente representados – nas muitas coroas, cetros e diademas, apontados pela mão esquerda – sua superioridade política, acima de todos os outros reinos, com seus magníficos reis e príncipes³³.

[...] contando-se entre eles [magníficos reis e príncipes] a Majestade Cesárea e o Sumo Pontífice Romano, cuja autoridade se revela imensamente pela totalidade das terras que impera a Santíssima Fé Cristã; a qual por especialíssima graça de Deus Nosso Senhor, alcança atualmente incluso o novo mundo³⁴.

A fecundidade e abundância da natureza europeia são concebidas nas duas cornucópias entrecruzadas onde a mulher repousa – uma contendo diversos frutos, cereais e raízes e a outra contendo uvas brancas e negras. Sua religião superior, única e verdadeira, *salta aos olhos*, num templo suntuoso em sua mão direita, sustentado acima dos ombros. A tão ostentada superioridade “tanto nas armas como nas letras e nas artes liberais”, se mostra, em segundo plano, na

discurso simbólico e alegórico por meio de imagens começa a se tornar uma forma de expressão cada vez mais popular, especialmente nas artes gráficas.” *Idem*. p. 2.

31 Cf. Oliveira. *Op. cit.*, p. 2.

32 Ripa. *Op. cit.*, p. 103.

33 Cf. *Idem*. p. 102-103.

34 *Idem*. p. 103.

figura do cavalo ladeado com troféus, escudos e muitas armas. As figuras da coruja sobre um livro, os instrumentos de música, o esquadro, pincéis e cinzéis, referem-se à herança grega e latina, notórias na ciência, na “pintura, escultura e arquitetura”³⁵.

No tratado de Ripa, fazia-se necessário convencionar um código que fosse comum e predominante no imaginário da época, no qual ele elegia as representações que entendia serem as mais reconhecidas. Nesse processo, as gravuras só foram acrescentadas àquelas imagens em que o autor selecionou para descrever iconologicamente, pois, como salientamos, as figuras só foram acrescentadas ao texto dez anos depois da primeira edição. Bebendo da Antiguidade clássica, Ripa acrescenta que, em outras alegorias, segundo as “palavras dos poetas”³⁶, a Europa também vem representada na figura de uma donzela sobre um Touro – a essa imagem, por exemplo, Ripa não fez nenhuma proposta iconológica e muito menos acrescentou gravuras. Temos a dita representação no frontispício da obra *Hábitos de diversas nações da Europa, Ásia, África e América*³⁷, do antuerpiano Abraham de Bruyn (1581), gravado no mesmo ano que a coleção de Sadeler, e na alegoria do *Atlas maior* de Joan Blaeu (1665). A alegoria de Bruyn, anterior à primeira edição de Cesare Ripa (1593), demonstra a apropriação de uma imagem que sobrevivia no imaginário social europeu, ao passo que a alegoria de Blaeu, posterior a Ripa, aponta para a continuidade de um imaginário que, convencionado na *Iconologia* de Ripa, era explorado pelos artistas da época.



Alegoria dos quatro continentes, Abraham de Bruyn, 1581, gravura em cobre³⁸

Essa representação era notória aos indivíduos da época e fundamentava-se na conhecida lenda, da mitologia greco-latina, o rapto da princesa Europa. Júpiter (ou Zeus na mitologia grega), na forma de um touro, ao misturar-se ao gado, teria raptado a filha de um rei fenício e levado a

35 Cf. *Idem*. p. 103.

36 Cf. *Idem*. p. 102.

37 O título do livro está gravado em três idiomas no centro da gravura: “*Omnium pene Europae, Asiae, Africae, Americae Gentium habitus*”; “*Habits os diverses nations de l’Europe, Asie, Amerique et Afrique*”; “*Trachtenbuch: der furnembsten nationen und volctser tsey: dungen beyde manns und weybs personen in Europa Asia Africa und América*”. A obra foi editada e gravada pelo artista flamengo Abraham de Bruyn, em Antuérpia, 1581.

38 Abraham de Bruyn. *Gravura alegórica, personificações dos quatro continentes*. 1581. Disponível em: <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/BI-1895-3811-1/omnium-pene-europae-asiae-aphricae-americae-gentium-habitus-boekitel>. Acesso em 23 de setembro de 2012.

mesma (princesa de nome Europa) sobre suas costas até a ilha de Cândia (atual Creta). Lá chegando, teria revelado sua verdadeira identidade à dita donzela que se tornaria a primeira rainha de Cândia. Portanto, embora não tão importante para Ripa, e sem uma gravura que a represente, essa imagem não podia estar de fora nos textos do referido tratado alegórico, pois a representação da Europa sobre um touro estava introjetada na cultura europeia e construiu-se “por meio de alusões de sentido referentes a um determinado código de amplo domínio”, de modo que se fazia entendida assim que era observada³⁹.



Alegórica da Europa, autor anônimo, gravura em cobre, Atlas Maior de Joan Blaeu, 1665⁴⁰

Imagens como a de Blaeu, Ortelius ou Bruyn, nos tratados de cartografias ou atlas, era algo quase obrigatório que, em cada seção do território descrito ou cartografado, viesse precedida de uma alegoria ou mapas com alegorias ilustradas nas extremidades. Essas imagens funcionavam como uma representação resumida do imaginário social da cultura europeia vigente, reunida em uma imagem que preparava, ou dava boas vindas, ao leitor que iria consumir todas as informações, maravilhas e aventuras no trajeto de sua leitura. As palavras e as gravuras nesses documentos buscavam atrair, seduzir ou aproximar o europeu com o inabitual, o insólito, aquilo que não tinha relação com o seu mundo, com o seu tempo, muito menos com o outro de um mundo desconhecido. Eram constitutivas de um imaginário que comportava crenças mitos e valores; construíam e remodelavam os demarcadores de identidades; excluíam, hierarquizavam, dividiam, apontavam semelhanças e diferenças nos tecidos sociais do europeu e dos nativos das terras recém-desc-

39 Cf. Oliveira. *Op. cit.*, p. 2.

40 Anônimo. *Gravura alegórica da Europa* [cópia aquarelada à mão, frontispício da seção correspondente no *Atlas maior* de Joan Blaeu, 1665]. Disponível em: <http://www.historic-maps.de/rahmen.htm?http://historic-maps.de/karten-atlanten/spezialkarten/weltkarten-allegorien/galerie/pages/Europa-Allegorie%201660.htm#>. Acesso em 19 de março de 2014.

obertas e representadas⁴¹.

Sob a lente d'Os *lusíadas*

Através da obra de Luiz de Camões, *Os lusíadas*, é possível perceber um pouco do poder exercido pela literatura no imaginário português, ao mesmo tempo em que se apropriava dos diversos referenciais desse imaginário coletivo. O referido poema teve sua primeira edição em 1572, período em que a arte e a literatura estavam imbuídas do classicismo, também conhecido por quinhentismo, ao buscarem referenciais na retomada da concepção artística da Antiguidade Clássica. Na obra de Camões esses referenciais se relacionam harmoniosamente, por exemplo, nas divindades greco-latinas associadas aos elementos da fé cristã. No entanto — quando se tratava dos objetivos políticos, econômicos e religiosos no Atlântico — os referenciais e associações com “divindades pagãs” não se traduziam como um problema à cultura católica da monarquia portuguesa. No parecer do censor do Santo Ofício⁴² fica claro que os interesses de se promover os feitos da Coroa no Atlântico tornavam a fiscalização e o controle da Igreja mais flexíveis. Em 1571, o censor frei Bartolomeu Ferreira, após fazer algumas ressalvas apologéticas da fé cristã, em detrimento das fábulas aos deuses pagãos (definidos como demônios pelo dito censor), acaba não só concordando com sua publicação, como também enaltecendo a obra de Camões por narrar o pioneirismo dos portugueses como os desbravadores do caminho para o Oriente:

Vi por mandado da Santa e Geral Inquisição estes dez cantos dos Lusíadas de Luis de Camões, dos valores feitos em armas que os portugueses fizeram em Ásia e Europa, e não achei neles coisa alguma escandalosa, nem contrária a fé e bons costumes, somente me pareceu que era necessário advertir os leitores que o autor, para encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos portugueses na Índia, usa de uma ficção dos deuses dos gentios. [...], todavia como isso é poesia e fingimento, e o autor, como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo poético, não tivemos por inconveniente ir esta fábula dos deuses na obra, conhecendo-a por tal. E ficando sempre salva a verdade de nossa santa fé, que todos os deuses dos gentios são demônios. E por isso me pareceu o livro digno de se imprimir, e o autor mostra nele muito engenho e muita erudição nas ciências humanas⁴³.

Assim, com Privilégio Real e licença da Santa Inquisição, a obra de Camões foi publicada em Lisboa, na gráfica de Antônio Gonçalves⁴⁴. Foi o décimo sexto livro publicado por Gonçalves, “o sexto em língua portuguesa, e foi levado a cabo durante a fase mais intensa de trabalho” em sua tipografia⁴⁵. O século em que *Os*

41 Cf. Pesavento. *Op. cit.*, p. 43.

42 Uma ferramenta de controle e censura da Igreja, documento obrigatório nas primeiras páginas de algumas literaturas aprovadas para publicação e comercialização em países católicos.

43 O parecer do censor frei Bartolomeu Ferreira foi impresso no início da referida obra. Luís de Camões. *Op. cit.*

44 *Idem*. (folha de rosto).

45 Kenneth David Jackson destaca que o famoso poema de Camões foi o décimo sexto livro publicado pela casa de Antônio Gonçalves, “o sexto em língua portuguesa, e foi levado a cabo durante a fase mais intensa de trabalho” em sua tipografia. A maioria dos livros impressos por ele orbitava sobre temas religiosos ou virtudes de príncipes e reis, tendo poucas publicações que, a exemplo d'*Os lusíadas*, tratassem militarmente das viagens dos descobrimentos. O referido tipógrafo português produziu “uns vinte e sete ou vinte e oito títulos, de 1566 a 1576, usando caracteres redondos e itálicos. Algumas das suas obras [...] seriam excepcionalmente bem feitas, até com gravações em metal nos frontispícios”. Gonçalves foi assistente na casa de Duarte Nunes do Leão até alcan-

lusíadas foi publicado, fazendo uso de uma perspectiva de Michel Foucault, é o tempo onde as similitudes eram a “categoria fundamental” da “forma e conteúdo do conhecimento”⁴⁶. Herdeiras da literatura medieval, as palavras estavam carregadas “de um conhecimento misturado e sem regra, onde todas as coisas do mundo se podia aproximar ao acaso das experiências, das tradições ou das credulidades”⁴⁷. Dito isso, podemos inferir que, ainda no final do século XVI — sem desprezar as continuidades da cultura medieval que ainda reverberavam na escrita e na arte quinhentista —, as semelhanças, observadas nas imagens construídas pela literatura ou pelas artes visuais, situavam-se ao “lado da imaginação ou, mais exatamente”, elas só aparecem “em virtude da imaginação, e a imaginação, em troca, só se exerce apoiando-se” nessas semelhanças⁴⁸. O estabelecimento da Idade Moderna trouxe com ele o fim da “soberania do mesmo”; nele as similitudes dão lugar à instauração do tempo das representações, em que a questão predominante é a das “identidades e das diferenças”⁴⁹.

A obra de Camões é um exemplo clássico do referido processo. Como numa “casa nova”, que passou por uma profunda ampliação e reforma, n’*Os Lusíadas* é possível nitidamente perceber que alguns “móveis antigos” da cultura medieval ainda permaneciam entre a “móvel nova” que reconfiguraria a sociedade europeia. Imbuída pelas constantes trocas culturais, estabelecidas nas redes de conexões globais no Atlântico, essa sociedade experimentou a transição da simplicidade da literatura medieval para temáticas mais complexas, nas quais o equilíbrio e a harmonia tornavam-se referenciais de prioridade. N’*Os Lusíadas* vemos a capacidade de um autor notadamente culto, um homem naturalmente renascentista e profundo conhecedor de história, geografia e humanidades, com erudição abrangente em toda a tradição medieval, assim como no legado greco-latino. Camões narra a viagem de Vasco da Gama (personagem este, que na verdade, n’*Os Lusíadas*, é a representação da imagem do valor e do pioneirismo português na rota atlântica para o Oriente) e sua tripulação, rumo às Índias e aos limites do mundo conhecido.

O manejo e o controle dos poderes políticos e religiosos sobre a formação do imaginário social e das identidades da população europeia, nos séculos XVI e XVII, são observados não só no parecer de frei Bartolomeu Ferreira como também no alvará do rei D. Sebastião, impresso no início da mesma obra. Esse documento demonstra o interesse da construção da imagem e da identidade do português pioneiro e desbravador das rotas marítimas para o Oriente. “Aquece” o sentimento das políticas e experiências herdadas das monarquias passadas – identificadas nos principais feitos do povo português liderado por D. Manoel. Literaturas como essas ajudavam a construir um censo de objetivos comuns naqueles que compartilhavam dos mesmos imaginário e identidades.

Eu el-Rei [Dom Sebastião] faço saber aos que este alvará virem que eu hei por bem e me praz dar licença a Luiz de Camões para que possa fazer imprimir, nesta cidade de Lisboa, uma obra em oitava rima chamada *Os Lusíadas*, que contém

çar sua autonomia, quando recebeu licença de impressor em 1564. Segundo David Jackson, a casa tipográfica de Antônio Gonçalves, mesmo publicando *Os Lusíadas*, nunca alcançou proeminência dentre as principais tipografias portuguesas. Cf. Kenneth David Jackson. *Luís de Camões e a primeira edição d’Os Lusíadas, 1572: uma Introdução ao CD-ROM*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2003. p. 11, 12, 15. Disponível em: <http://www.portstudies.umassd.edu/plcs/docs/plscscomoes/introcd-portuguese.pdf>. Acesso em 19 de fevereiro de 2014.

46 Michel Foucault. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 74.

47 *Idem*. p. 68.

48 *Idem*. p. 95.

49 *Idem*. p. 68.

dez cantos perfeitos, na qual por ordem poética em versos se declaram os principais feitos dos portugueses nas partes da Índia depois que se descobriu a navegação para elas por mandado de el-rei D. Manuel, meu bisavô, que santa glória haja[...]. E este meu alvará se imprimirá outrossim no princípio da dita obra, o qual hei por bem que valha e tenha força e vigor, como se fosse carta feita em meu nome, por mim assinada, e passada por minha Chancelaria, sem embargo da ordenação do segundo livro, tit. XX, que diz que as coisas cujo efeito houver de durar mais que um ano, passem por cartas, e passando por alvarás não valham. Gaspar de Seixas o fiz em Lisboa a XXIV de Setembro de MDLXXI⁵⁰.

Textos como o de Camões compunham todo um conjunto de representações e imagens que — escritas ou pintadas por artistas, viajantes, cronistas e cosmógrafos — eram reproduzidas pela imprensa, circulavam pela Europa e davam forma ao imaginário social da população europeia, produzindo uma nova forma de ver o mundo. Esse processo, porém, não se deu sobre uma população muda e passiva em cuja “folha branca” se escreveria um novo imaginário. Pelo contrário, essa nova imagem de mundo formou-se e expressou-se invariavelmente; relacionava-se com o imaginário e as identidades forjadas em circunstâncias históricas e complexas que se deram ao longo da Idade Média. Segundo o autor Ronald J. Watkins⁵¹, é natural que os portugueses tenham denominado esse advento de “os Descobrimientos”. Muitas novidades foram apresentadas aos europeus sobre um mundo desconhecido, principalmente aos portugueses. Ainda que na prática estivessem no meio do Renascimento, suas identidades, assim como o imaginário social, estavam embebidas de referenciais medievais. Eles traziam muito dos ressentimentos formados nas guerras religiosas com os mouros, ao passo que os seus contatos com o mundo extraeuropeu eram carregados de adjetivos depreciativos de um imaginário forjado nos conflitos medievais da Reconquista. Esse comportamento reverberava em territórios e povos fora da Europa que não tinham sequer conhecimento do significado desses estereótipos; eram, aos olhos europeus, pagãos, infiéis, que careciam da civilização e da fé evangelizadora — flagrados nos diversos relatos de viagens e trabalhos cosmográficos sobre o Novo Mundo, que agora se expandia com “os Descobrimientos” de terras totalmente desconhecidas ao velho continente.

A imagem de um novo mundo, com uma multiplicidade de povos, culturas e possibilidades, precisava ser incorporada ao imaginário e à identidade do europeu que se identificava com grupos, personagens, lugares, espaços e territórios historicamente demarcados e forjados pelo (1) forte sentido e sentimento de continuidade entre as experiências herdadas das gerações passadas; (2) pelas imagens que se identificavam com eventos e personagens específicos e que construíram pontos decisivos para a formação do imaginário social do europeu; (3) e pelo senso de objetivos em comum daqueles que compartilhavam do mesmo imaginário e identidades. Sendo assim, ante os três aspectos apresentados, que consideramos relevantes para a formação de um imaginário social e, conseqüentemente, das identidades, entendemos que o principal recurso para um manejo que atendesse aos objetivos das metrópoles europeias no Atlântico seria a construção de identidades historicamente demarcadas e que se baseassem em um imaginário compartilhado pelas experiências herdadas das gerações passadas. O manejo, a construção e a preservação desse imaginário foram um dos principais objetivos da Coroa portuguesa ao aprovar a publicação do poema de Camões quando, no alvará supracitado, o rei D. Sebastião exaltou os grandes feitos

50 Alvará impresso no princípio da obra. Camões. *Op. cit.*

51 Ronald J. Watkins. *Por mares nunca dantes navegados*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

de seu falecido bisavô, o rei D. Manoel, pelo descobrimento das rotas marítimas das Índias.

Teatro dos quatro continentes

Num mesmo fluxo de objetivos, não só o atlas de Abraham Ortelius, *Teatro de la Tierra universal*⁵² (1527-1598), bem como o próprio ofício cosmográfico em si, ajudam-nos a entender um pouco do imaginário europeu, assim como a formação de identidades que demarcavam e hierarquizavam povos e continentes. As grandes descobertas provocaram não só uma expansão política e econômica em escala global, como também elevaram a abordagem local e compartimentada da corografia “à plenitude de um universo enfim revelado, na sua totalidade”, pelas linhas e medidas do ofício cosmográfico⁵³. Segundo Frank Lestringant, a cosmografia renascentista “situa-se em oposição à minúcia regional da corografia”: enquanto o trabalho cosmográfico resume em grandes linhas o globo terrestre num planisfério, a corografia ou topografia pressupõe uma “variedade colorida de lugares diferentes” com descrições mais pormenorizadas, como uma “autêntica ‘arte da memória’ da Antiguidade Clássica”, ou seja, “a primeira compreende a quantidade do mundo, enquanto a outra sonda sua qualidade.”⁵⁴

Com suas linhas, medidas, compassos e esquadros, a cosmografia remete ao ato compulsório de definir fronteiras e territórios sem se preocupar com as fronteiras naturais, como rios e montanhas, muitas vezes convencionadas pelos protagonistas da história de uma nação, de povos e culturas que inevitavelmente são excluídos no delineamento exclusivamente teórico do ofício cosmográfico⁵⁵. Segundo Lestringant, um exemplo clássico dessa característica compulsória seria o Tratado de Tordesilhas:

[...] o primeiro ato cosmográfico do Renascimento. O tratado, concluído em 7 de julho de 1494 entre Portugal e Espanha, ratificado em 2 de agosto por Isabel de Castela e em 5 de setembro por Dom João II, divide audaciosamente os dois impérios segundo o meridiano “linha traçada de pólo a pólo” a 370 léguas a oeste dos Açores⁵⁶.

Enquanto o corógrafo depende da experiência do indivíduo que observa e anota o cenário e a paisagem que o rodeia, o cosmógrafo atua como um mediador, um intérprete dos modelos teóricos, das tradições científicas e convenções de análises, que lhe servem de “auxiliares e precursores” pra descrever seu “objeto-mundo”; igualmente, ele “depende também de intermediários e de uma rede de informantes cujas observações vai se esforçar para recuperar”⁵⁷. Deste modo, o ofício cosmográfico recolhia e sintetizava informações valiosas para as metrópoles envolvidas no comércio internacional, conseqüentemente, para aqueles que partiam frequentemente para todas as partes do mundo. Seu trabalho reduzia a possibilidade de naufrágios, aumentava a velocidade das viagens, diminuindo o custo/benefício e elevando os lucros da Coroa. Ainda que distante

52 Abraham Ortelius. *Op. cit.* Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/media/books/726/theatro-de-la-tierra-universal.pdf>. Acesso em 20 de setembro de 2012.

53 Frank Lestringant. *A oficina do cosmógrafo, ou a imagem do mundo no Renascimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 24.

54 *Idem*. p. 20-21.

55 Cf. *Idem*. p. 20.

56 *Idem*.

57 *Idem*. p. 59.

das mazelas dos oceanos, confinados em suas oficinas, gabinetes e bibliotecas, sem a participação ativa dos geógrafos na expansão ultramarina, dedicando suas vidas “ao acúmulo de conhecimentos úteis, os mercadores não teriam os seus mapas. Os dois impulsos, conhecimento e aquisição, trabalharam juntos”⁵⁸.

Ortelius, assim como os demais cosmógrafos, além de atuarem na geografia científica, possuíam competências indispensáveis ao ofício cartográfico. Antes de ser designado como geógrafo oficial de Felipe II em 1575, aos 20 anos de idade entrou para a confraria de artistas e artesãos de São Lucas, em sua cidade natal (Antuérpia), na função de gravador, pintor e iluminurista de mapas. Em 1564 concluiu o seu famoso mapa-múndi de oito folhas que, mais tarde, foi editado em forma reduzida em sua primeira edição do *Theatrum orbis Terrarum*, em 1570, dedicado a Felipe II. Em seu ofício ele avaliava e recolhia informações de crônicas, histórias e relatórios provenientes do mundo ultramarino para traduzi-las em mapas, descrições etnográficas e científicas, “num círculo interminável de novas informações e correções”⁵⁹. Faziam-se necessárias constantes revisões das informações, configurações e medidas nos mapas; um verdadeiro mecanismo de troca e retroalimentação de informações – ainda que em seus pares de ofício ocorresse “muitos empréstimos, para não dizer plágios dos trabalhos dos outros”⁶⁰.

Após sua primeira edição, dedicada em 1570 a Filipe II, o *Theatrum orbis Terrarum* foi dezenas de vezes reeditado e publicado na Alemanha (1571), França (1572), Espanha (1588), Inglaterra (1606) e Itália (1608). Segundo Diogo Ramada Curto, em suas últimas edições já contava com 119 mapas (66 a mais que a 1ª edição) e 341 páginas que descreviam um novo mundo – considerado “hierarquicamente abaixo” da Europa. Essas correspondiam aos interesses de um público europeu interessado pela cartografia e descrições etnográficas que “justificassem” a superioridade do antigo continente. Tal interesse fica patente quando observamos a dita obra na versão castelhana, a mesma analisada no presente texto, *Teatro de la Tierra universal*, de 1588; não só nas descrições dos outros continentes, como na disposição dos mapas: “primeiro, um mapa múndi, seguido de mapas da Europa, Ásia, África e, por último, da América”⁶¹. Apontando para uma hierarquia tradicional, a qual vai do velho ao novo continente, ou seja, do mais familiar e conhecido até ao mais estranho e desconhecido. A referida obra faz parte de uma gama de textos e imagens impressos na Holanda e que, no referido período, ajudaram a diminuir as distâncias do mundo que se expandia no fluxo dos empreendimentos ultramarinos. Essa produção de imagens e informações, carregada de intencionalidades políticas, econômicas e religiosas, atravessou os oceanos e permitiu que os quatro continentes se fizessem conhecidos.

A partir de 1580, a união das coroas ibéricas congregou um conjunto de reinos sob o poder do rei Felipe II, quando Portugal e seu império foram acrescentados às possessões da Espanha. Essa nova configuração política e econômica – considerada por Serge Gruzinski como “o berço de uma primeira economia mundo”⁶² – promoveu, dentre seus múltiplos desdobramentos, uma maior aproximação artística e cultural entre holandeses e ibéricos, além de uma expressiva reprodutibilidade e circularidade de imagens que não só associava “regiões e reinos europeus, como também vários continentes para construir um quadro político que os contemporâneos chamavam de

58 Timothy Brook. *O chapéu de Vermeer: o século XVII e o nascimento do mundo globalizado*. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 119.

59 *Idem*. p. 118.

60 *Idem*. p. 118.

61 Diogo Ramada Curto. *Cultura imperial e projetos coloniais (séculos XV a XVIII)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. p. 149-150.

62 Serge Gruzinski. ‘O historiador, o macaco e a centauro: a ‘história cultural’ no novo milênio’. In: *Estudos Avançados*, v. 49, n. 17. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2003. p. 325. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18412.pdf>. Acesso em 12 de novembro de 2012.

Monarquia católica”⁶³. Estabeleceu-se então um processo de “compressão sem precedentes das distâncias”, e, que o desconhecido tornou-se familiar, o inacessível disponível, enquanto o longínquo aproximou-se de maneira espetacular⁶⁴. Assim, o “imenso teatro de interações planetárias”, constituído no império da monarquia católica, deu um novo significado à visão da Europa Ocidental sobre o mundo. Logo, não só os elementos oriundos da Europa, bem como de outras partes do mundo extraeuropeu, eram usados como representações diversas em magníficas alegorias, onde “pela primeira vez, um estilo europeu obteve difusão internacional já que prosperou simultaneamente em três continentes”. Nesse período, a Europa dos Habsburgos pulverizou no mundo “uma determinada arte, chamada maneirista” – um conjunto de imagens formadas na literatura, nas artes “plásticas e musicais da dominação filipina”⁶⁵.

A participação da cultura artística e comercial dos holandeses foi determinante na formação e na difusão da nova imagem que a Europa tinha do mundo e de si mesma. A historiadora Svetlana Alpers salienta que “a cultura visual era básica para a vida da sociedade” europeia. Os atlas, com seus frontispícios, gravuras, mapas e descrições cosmográficas, muitos deles impressos nos Países Baixos, descreviam “o mundo e a Europa para ela mesma”. As múltiplas interpretações históricas que temos nas imagens selecionadas para o nosso debate, por exemplo, devem aos neerlandeses a divulgação e intensa reprodução editorial, que nos ajudam a entender um pouco da sociedade no início da Idade Moderna⁶⁶.

Ao mesmo tempo em que a Antuérpia tornou-se o “coração editorial da Monarquia Católica”⁶⁷, os neerlandeses também eram reconhecidos como exímios comerciantes e “Amsterdã como o maior centro comercial do planeta”. O título dessa cidade como “Rainha do comércio, estava no centro da visão que os holandeses tinham de si mesmos”. Viajantes famosos como Denis Diderot (1713-1784) testemunharam a fama dos holandeses que se faziam presentes em todas as transações comerciais europeias no mundo, recolhendo tudo que era valioso e comerciável⁶⁸. Sua cultura artística e comercial alimentava e se alimentava do comércio europeu com a criação e reprodução dos mais diversos desenhos, gravuras, pinturas e imagens, inspiradas e/ou vindas de diferentes cantos do planeta. Era comum em muitas cidades os pintores e gravuristas neerlandeses se filiarem a guildas de artesãos, como a famosa guilda de São Lucas. Dentre seus membros institucionais e mestres, estiveram artistas como Ortelius, Abraham de Bruyn, Adriaen Collaert, Johann Sadeler e sua família – uma das mais bem-sucedidas dinastias de gravadores flamengos –, além de muitos pintores, tapeceiros, bordadores, gravuristas, escultores, impressores, livreiros e vendedores de impressos e gravuras⁶⁹.

O atlas de Ortelius é um pequeno fragmento que fez parte da participação neerlandesa na pulverização de imagens nos primeiros séculos modernos. Após sua primeira edição em 1570, dedicada a Felipe II, seu famoso atlas foi editado e reeditado em diversas línguas e formatos em Antuérpia. As gráficas dessa cidade flamenga apresentaram ao mundo, com suas respectivas obras, os principais autores, artistas e humanistas da Europa moderna. O inscrito abaixo do frontispício de Ortelius – “Impresso na Antuérpia por Cristóvão Plantin, prototipógrafo do Rei nosso Senhor em seus estados Baixos. Ano de 1588” – é apenas um pequeno exemplo da participação importante dessa cidade portuária. Ali foi fundada uma das maiores produtoras e reprodutoras de

63 *Idem*. p. 324.

64 *Idem*. p. 329.

65 *Idem*. p. 325.

66 Svetlana Alpers. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999. p. 39.

67 Gruzinski. *Op. cit.*, p. 329.

68 Alpers. *Op. cit.*, p. 228, 229.

69 *Idem*. p. 230.

livros, textos, estampas, gravuras e todo tipo de impressos na Europa Moderna: a tipografia Plan-tin-Moretus, em 1555, na rua do Mercado de Sexta Feira (*Vridagmark*) e ali ficou ativa até o seu encerramento em 1876⁷⁰. Sua participação gráfica e editorial ajudou a harmonizar uma aproximação direta entre as representações do mundo impresso pela escrita e pela imagem, inspirado na nova imagem que o europeu construía sobre um novo mundo a ser explorado. Uma imagem embebida no imaginário social de como o velho continente via-se ante esse novo mundo. Inspirava-se na imagem do europeu renascentista, civilizado e detentor da verdadeira fé.

O frontispício que introduz o atlas de Ortelius retrata bem essa concepção de uma Europa em posição de destaque, sentada em seu trono, abaixo de um arco entrelaçado a uma parreira com fartos cachos de uvas, civilizada, ricamente vestida, poderosa entre o céu e a Terra, dividida em quatro continentes. A referida imagem mostra que o frontispício é uma síntese da obra que ele apresenta – uma espécie de porta de entrada na qual o leitor tem uma ideia do que vai encontrar em sua jornada de leitura. É uma representação das representações contidas na obra para a qual ela foi criada. A combinação dos quatro continentes, com seus significados, convencionados especificamente para os objetivos artísticos da imagem em questão, trata-se de uma “alegoria” uma “estória”⁷¹, narrando ou justificando a pretensa legitimidade e a superioridade eurocêntrica. Nos frontispícios desse gênero – dentre todas as informações representadas sobre os quatro continentes –, o etnocentrismo europeu se apresenta como o “refrão da alegoria”; ele é aquela marca que traz a principal mensagem da imagem. Em torno dele, como numa canção de senso popular, estão as estrofes, as outras representações que reforçam e dão sentido ao “refrão”. Segundo a autora Rebecca Parker, essa alegoria é a “primeira iconografia a representar as personificações das quatro partes do mundo como um grande grupo unificado”⁷². Uma imagem totalmente nova sobre o mundo se formava na Europa que, inspirada pela sensibilidade renascentista da época, havia dividido o planeta em “os quatro cantos do mundo”, seguindo a lógica das quatro estações do ano, os quatro elementos, os quatro pontos cardeais e assim por diante: a Europa ao “Norte”, a África ao “Sul”, a Ásia ao “Leste” e a América ao “Oeste”.

Embora o frontispício alegórico de Ortelius não siga a lógica das estações ou dos pontos cardeais, “salta aos olhos” a classificação hierárquica, não só na alegoria, como também na ordem das descrições cosmográficas ao longo da referida obra, iniciando no conhecido e velho continente e terminando no estranho e desconhecido novo continente. Por esse panorama, podemos inferir pelo trabalho de Ortelius que as grandes descobertas e navegações foram um divisor de águas no imaginário europeu ocidental, pois até o século XVI, sujeito aos moldes da geografia clássica medieval, o mundo era concebido e subdividido em três continentes apenas, sendo a África conhecida somente até os limites do sul do Saara. Os portugueses, assim como outros europeus a serviço da Coroa, só começaram a vislumbrar um pouco da proporcionalidade continental da África, a partir da segunda metade do século XV, “a bordo de caravelas com que [...] costearam o continente”⁷³, culminando no desbravamento da rota atlântica rumo às Índias.

70 Cf. *Idem*. p. 228-230.

71 Panofsky. *Op. cit.*, p. 51.

72 Rebecca Parker Brienen. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*. Obra completa. Rio de Janeiro: Capivara, 2010. p. 62.

73 Alberto da Costa e Silva. *Imagens da África*. Da Antiguidade ao século XIX. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012. p. 11-12.



Abrahan Ortelius, frontispício do atlas geográfico *Theatro de la Tierra universal*
Edição de 1588⁷⁴

Serge Gruzinski afirma que após a união das coroas ibéricas uma nova concepção formou-se sobre esse mundo dividido em quatro continentes. Agora era entendido como um conjunto de terras europeias e extraeuropeias, interligadas entre elas e “colocadas sob uma mesma dominação”, a monarquia católica. Essa visão teve a sua propagação corroborada pelos “progressos das técnicas de navegação, a herança da tradição imperial do Ocidente latino, o expansionismo ibérico e a realização das ambições universalistas do cristianismo”. As novas configuração e significação do termo “mundo” tornaram-se habituais nos textos e gravuras da época. Uma nova imagem era introjetada no imaginário social da Europa – que experimentava, pela primeira vez, o mundo além das fronteiras do Atlântico –; dando-se conhecida através das obras de cosmógrafos, cronistas, poetas e viajantes que falavam de um mundo que não era mais apenas o “da criação, dos antigos e da Idade Média”⁷⁵.

No entanto, as gravuras, assim como as imagens construídas pela literatura da época, eram extremamente fluidas e dinâmicas ao representarem o mundo desconhecido; apresentavam sempre outras versões, extremamente subjetivas e variáveis de acordo com o capital visual de quem se apropriava e/ou era influenciado por essas imagens. Por outro lado, elas foram extremamente eficazes, pois ajudaram a despertar o desejo europeu de experimentar e conhecer o outro em outras realidades. Nesse sentido, a função dessas imagens era a de afirmar um mundo que estava ausente, ao mesmo tempo em que o tornava presente no imaginário daqueles que viam essas gravuras e textos. Esse movimento fazia das imagens produzidas pelas estratégias editoriais e

74 Frontispício do atlas geográfico In: Abraham Ortelius. *Op. cit.* Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/media/books/726/theatro-de-la-tierra-universal.pdf>. Acesso em 20 de setembro de 2012.

75 Gruzinski. *Op. cit.*, p. 331.

práticas de escrita um universo imaginário, pois as realidades criadas por elas abriram no mundo europeu um horizonte mais amplo, capaz de aguçar os sonhos do homem que, por natureza, é um ser extremamente desejante. A exploração dessa natureza desejante separou definitivamente da realidade, no imaginário do europeu, o mito de monstros e mares impraticáveis à navegação. Em cada navio que retornava das viagens ultramarinas, novas imagens e conhecimentos de um mundo inédito à população instigavam e incentivavam novos adeptos às fileiras do comércio internacional europeu. Segundo Ronald J. Watkins, os esforços desses navegantes, conquistadores e comerciantes tiveram custos incomensuráveis; “os oceanos do mundo podem, de fato, ser descritos como um vasto túmulo aquático de marinheiros portugueses.”⁷⁶

As tradições, os mitos, os valores e símbolos entrelaçados na cultura dos europeus, foram intensificados com as grandes descobertas no final do século XV. Esse advento (propagado e oxigenado pela produção de imagens que possibilitaram a formação de um imaginário e identidades favoráveis à expansão europeia) rapidamente ampliou os objetivos da nova economia-mundo, ao mesmo tempo em que desencadeou competições e alianças comerciais no Atlântico. Esse novo cenário, acompanhado da intensificação dos contatos comerciais entre os quatro continentes, mudou a concepção que o europeu tinha sobre o planeta, a compreensão sobre os povos da Terra; o velho continente, que se relacionava com o mundo mediterrâneo, o norte da África e com a Ásia, deparava-se agora com dois “novos” continentes. As experiências advindas do contato com este novo mundo em movimento se encarregaram de mudar para sempre a concepção que o europeu tinha sobre o planeta.

Artigo recebido para publicação em 210 de agosto de 2014.

76 Watkins. *Op. cit.*, p. 27.