

**Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-Graduação em História**

IMAGO GENTILIS BRASILIS

Modelos de Representação Pictórica do Índio da Renascença

YOBENJ AUCARDO CHICANGANA BAYONA

NITERÓI

2004

YOBENJ AUCARDO CHICANGANA BAYONA

IMAGO GENTILIS BRASILIS

Modelos de Representação Pictórica do Índio da Renascença

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do título de Doutor em História Social. Área de Concentração: Cultura e Sociedade. Setor Temático: História Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ronald Raminelli

NITERÓI

2004

YOBENJ AUCARDO CHICANGANA BAYONA

IMAGO GENTILIS BRASILIS

Modelos de Representação Pictórica do Índio da Renascença

Volume I

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do título de Doutor em História Social. Área de Concentração: Cultura e Sociedade. Setor Temático: História Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ronald Raminelli

NITERÓI

2004

YOBENJ AUCARDO CHICANGANA BAYONA

IMAGO GENTILIS BRASILIS

Modelos de Representação Pictórica do Índio da Renascença

Volume II

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do título de Doutor em História Social. Área de Concentração: Cultura e Sociedade. Setor Temático: História Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ronald Raminelli

NITERÓI

2004

YOBENJ AUCARDO CHICANGANA BAYONA

IMAGO GENTILIS BRASILIS

Modelos de Representação Pictórica do Índio da Renascença

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito para a obtenção do título de Doutor em História Social. Área de Concentração: Cultura e Sociedade. Setor Temático: História Moderna e Contemporânea.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ronald José Raminelli (Orientador)

Prof. Dr. Ulpiano T. Bezerra de Meneses (USP)

Prof. Dra. Therezinha de Barcellos Baumann Zavataro (UFRJ-MN)

Prof. Dra. Vânia Leite Fróes (UFF)

Prof. Dra. Maria Regina Celestino de Almeida (UFF)

NITERÓI

2004

A Benjamin, Carmen e Maria Eugênia

Ana Joaquina Bayona

Anita Bayona

IN MEMORIAM

Agradecimentos

Às instituições do meu país, Colômbia, COLCIENCIAS e LASPAU, pela autorização de permanecer no Brasil para realizar meus estudos de Doutorado.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro durante quase três anos e meio, indispensáveis para a concretização deste trabalho.

Ao meu orientador Ronald Raminelli sou grato pela sua infinita paciência, carinho, nobreza, dedicação, preocupação para comigo e com a minha pesquisa durante estes quatro anos e meio. As observações precisas feitas por ele foram preciosas; sua ajuda bibliográfica, especialmente de textos estrangeiros foi de um valor inestimável. Não tenho palavras para expressar meu agradecimento. Ao professor Raminelli tanto diretamente (orientação), como indiretamente (seus escritos), devo grande parte do meu amadurecimento no Brasil, iniciado com seu curso de *Imagem e Representação* no primeiro semestre de 1998.

Aos membros da Banca de Qualificação, Professora Dra. Marisa Soares e, muito especialmente, ao Professor Dr. Ronaldo Vainfas, meu outro grande mestre e meu orientador no Mestrado, por mostrar o potencial do trabalho. Seus conselhos e sugestões foram seguidos à risca no desenvolvimento do trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em História da Universidade Fluminense e, sobretudo, aos seus dois Coordenadores nestes últimos anos os professores Dr. Guilherme Pereira das Neves e Dr. Ronaldo Vainfas. Aos dois devo muito, pelo empenho, dedicação e amizade. Sem o apoio deles talvez não tivesse conseguido concluir o doutorado.

Aos meus professores da Pós-Graduação Dr. Ciro Cardoso, Dr. Ronaldo Vainfas, Dra. Vânia Fróes, Dra. Ana Maria Mauad, Dra. Gladis Sabina Ribeiro, Dr. Ronald Raminelli, Dr. Guilherme Pereira das Neves pelas inesquecíveis lições de História.

Ao *Scriptorium* – Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos, pela oportunidade de interlocução intelectual, e à sua coordenadora, Profa. Dra. Vânia Fróes, pela sua amizade e constante apoio durante toda a minha estadia no Brasil.

Sou imensamente grato à professora Dra. Lygia Vianna Peres, que além da sua amizade, me ofereceu uma valiosa bibliografia sobre teoria e tratados de arte. Também, com extremo cuidado, leu a primeira parte desta tese, fazendo valiosas observações tanto de forma como de conteúdo.

Ao professor Dr. Francisco José Silva Gomes, pela leitura cuidadosa da primeira parte desta tese, por suas indicações e sugestões de conteúdo foram vitais para a primeira parte do trabalho. Sou muito grato a ele também pela amizade.

À professora Dra. Livia Paes Barreto, agradeço muito pela ajuda com a língua latina.

A Pedro Martins Caldas Xexéo e seu grupo da Seção XIX do Museu Belas Artes, sou muito grato pelas sugestões e indicações com relação à obra de Joaquim Corte Real.

À senhora Elly de Vries, da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, pela gentileza ao me ajudar e prover com os materiais da exposição de Eckhout de 2003 e as Atas do Congresso de 2002. Sou muito grato também ao senhor Guilherme Mazza.

Agradeço no Rio de Janeiro, ao Museu Paço Imperial, Museu de Belas Artes, Biblioteca Nacional, Real Gabinete Português, Biblioteca do IFCS (UFRJ), Biblioteca da PUC; em São Paulo, à Biblioteca Central da USP; em Niterói, à Biblioteca da UFF (Gragoatá) e em Petrópolis, ao Instituto Teológico Franciscano.

À Prof. Dra. Ana Raquel Portugal, pela amizade, pela confiança e apoio constante. Por ter acreditado em mim e pelas oportunidades que me ofereceu que me permitiram amadurecer intelectualmente como professor e pesquisador.

À Carmen Alvitos, pela leitura atenta e cuidadosa da primeira parte do trabalho e pelas suas valiosas sugestões de português.

À Stella, Jucelí, Mario, David, que sempre me ajudaram em infinitas oportunidades, salvando minha pele ao preparar mil e um documentos; por seu carinho e educação, além do trabalho.

À Olga Patrícia Correa Bustamante, sou eternamente grato pela sua amizade, pela ajuda econômica quando precisei. Sua amizade foi uma das primeiras coisas que encontrei no Brasil. Agradeço muito pela ajuda com a língua inglesa e pelo seu estímulo e preocupação.

À Paola Pemberthy, agradeço pela sua confiança e apoio durante todos os momentos em que tive graves problemas econômicos. Sua amizade sempre me deu forças para enfrentar os percalços longe do meu país. Tenho que agradecer por “me ceder” um espaço para pesquisar. Sempre serei grato.

Aos meus colegas de Pós-graduação e amigos, Fabiano Fernandes, Paulo César Reis, Adriana Zierer, Sheila, Sônia, Lana, Manoel Rolph, Márcia Lemos, Rívia, Kátia, Auxiliomar e, especialmente, à Célia Tavares, Raquel Alvitos, Andréa Cunha e Jorge Davidson, que, em diferentes momentos me ajudaram. A Otoni Mesquita, pela ajuda bibliográfica e pelas nossas proveitosas conversas.

Aos amigos Adalcir, Carmen, Zé, Karina, Felisa, Thalita, Nathália, Hilda, Ezequiel, Nicoleta, Ana Lúcia, Silvana, Sofia, Gérvasio, Catarina, Frederico, Galeno, D. Isaura, Thomas, Olga, Dra. Ana e Laurita, pela amizade e acolhida, especialmente à Lauretta (tia Lau), pelo estímulo e pelos gostos afins.

Às minhas amigas e colegas “gringas” Victoria Venegas, Mirta Domizi e Maria Lazar Foszto.

Não posso deixar de mencionar Mercedinhas, Zezinho, Marcos e Silvia que me acolheram com carinho durante quatro anos. Sou muito grato.

Agradeço aos amigos da *Icarai Cópias*, Cíntia, Denize, Ricardo e especialmente ao Marcelo, pelas “piruetas e acrobacias” que ele fazia com a copiadora Laser para

fazer as coisas “malucas” e complicadas que eu lhe pedia. Agradecer também aos amigos da *Lucky Cópias*, Luciano, Júnior e Simone. Todos eles durante estes anos me ajudaram muito.

Aos amigos brasileiros e estrangeiros, que aqui não mencionei, pela amizade e apoio e que, de uma forma ou outra, ajudaram para a realização deste trabalho.

Aos meus pais Carmem e Benjamin e aos meus irmãos Hobardo e Mino, pelo constante apoio, entusiasmo e por nunca perder a fé em seu filho.

À Maria Eugênia, minha musa inspiradora, simplesmente não tenho palavras para expressar meus agradecimentos. Acredito que as mais de 500 páginas desta tese não seriam suficientes para agradecer tudo o que devo a esta mulher. Em todas essas páginas está presente. Ela foi meu principal suporte nos últimos anos, agradeço muito pela revisão do português, na verdade, pela tradução doportunhol. Agradeço muito pela ajuda com o Francês e com Latim. Sem sua biblioteca particular seria impossível desenvolver esta tese, especialmente no tocante à Idade Média. Maria Eugênia foi a minha principal interlocutora com as coisas que ia escrevendo. Como se não bastasse tudo isso, sempre esteve me estimulando. Quando me dispersava, foi a voz da sensatez e da consciência. Mas, principalmente, sou muito grato pelo seu carinho, paciência e amor; sem ela simplesmente não teia conseguido. As minhas palavras se tornam poucas e não fazem justiça à sua vital importância. Por tudo isso dedico a ela este trabalho.

Resumo

Estudo de História Cultural que aborda as representações iconográficas feitas pelos europeus no século XVI, sobre os aborígenes que habitaram as terras do Brasil, especificamente os tupinambás. Para esta análise se abordam fontes pictóricas variadas como pinturas, desenhos e gravuras, de origens e contextos diferentes: portuguesas, alemãs, francesas, flamengas, holandesas e até uma pintura do Brasil Imperial. A partir destas fontes se analisa o processo de produção das imagens sobre o índio desde seus modelos medievais e renascentistas, que permitirão aos artistas partir do familiar para compor imagens sobre uma realidade antes desconhecida.

Resumen

Estudio de Historia Cultural que aborda las representaciones iconográficas hechas por los europeos en el siglo XVI, sobre los aborígenes que habitaron las tierras del Brasil, específicamente los tupinambás. Para este análisis se abordan fuentes pictóricas variadas como pinturas, dibujos y grabados, de orígenes y contextos diferentes: portuguesas, alemanas, francesas, flamencas, holandesas y hasta una pintura del Brasil Imperial. A partir de estas fuentes se analiza el proceso de producción de las imágenes sobre el indio desde sus modelos medievales y renacentistas, que permitirán a los artistas partir de lo familiar para componer imágenes sobre una realidad antes desconocida.

Abstract

Cultural Historic Study that deals with the iconography representations made by Europeans of the XVI Century of the aborigines that inhabited the lands of Brazil, specifically the Tupinambá. For this analysis several different pictorial sources, paintings, drawings and engravings are used, from different origins and contexts: Portuguese, German, French, Flemish, Dutch and even one painting from Imperial Brazil. Based on these sources, the process of the production of the images of the indian is analyzed from its medieval and renaissance models, which allowed the artists to base themselves on the familiar in order to compose images about a reality until then unknown.

Résumé

Étude d'Histoire Culturelle que aborde les représentations iconographiques faites par les européens au XVI^e siècle, sur les aborigènes que ont habité les terres du Brésil, spécifiquement les tupinambás. Dans cette analyse on utilisent sources picturales variées comme peintures, dessins et gravures d'origines et contextes diverses: portugaises, allemandes, françaises, flamandes, hollandaises et même une peinture du Brésil Impérial. Dès ces sources on analyse le process de production des images sur l'indien depuis leurs modèles médiévaux et de la Renaissance, qui vont permettre aux artistes partir du familier pour composer des images sur une réalité avant inconnue.

“...O gênio original que pinta “o que vê” e cria formas novas a partir do nada é um mito romântico. Mesmo o maior artista precisa de um idioma com que trabalhar. Somente a tradição, tal como ele a encontra, pode propiciar-lhe a matéria-prima da imaginária de que ele precisa para representar um evento ou um “fragmento da natureza”. Ele pode remodelar essa imaginária, adaptá-la à sua tarefa, assimilá-la às suas necessidades e mudá-la de tal forma que não seja mais reconhecida, mas não pode representar o que está diante de seus olhos sem um acervo preexistente de imagens adquiridas, do mesmo modo que não pode pintá-la sem o conjunto preexistente de cores que precisa ter em sua paleta...”

Gombrich

IMAGO GENTILIS BRASILIS
Modelos de Representação Pictórica do índio da Renascença

SUMÁRIO

Volume I

INTRODUÇÃO	I
PARTE I A GÊNESE	
VISÕES DO NOVO MUNDO E SEUS HABITANTES	1
O <i>Índio</i> como conceito	1
Imagens do Paraíso no Novo Mundo e a presença dos gentios	4
A REPRESENTAÇÃO DO ÍNDIO NO CRISTIANISMO: O ÍNDIO NA PINTURA RELIGIOSA DA RENASCENÇA PORTUGUESA	29
A ADORAÇÃO DOS MAGOS	29
O " quebra-cabeça " da Adoração	38
A Tradição Cristã	42
A Adoração dos Magos como representação pictórica	55
As Epifanias de Bosch e Dürer	61
A gravura da Epifania do Livro de Horas	80
As Epifanias Portuguesas	87
Interpretando a Adoração do Magos de Vasco Fernandes	98
Um índio Tupinambá na Adoração dos Magos	105
O CALVÁRIO	115
A Crucifixão nos Evangelhos, inspiração para O Calvário	117
As Predelas	129
O Bom ladrão um índio?	140

O INFERNO	145
Uma Iconografia Infernal	151
Inferno: Pecados x Tormentos	154
Os pecados que condenam ao Inferno	168
Índios Demônios ou Demônios Índios?	182
A ICONOGRAFIA DO REPASTO CANIBAL: VESPÚCIO, WALDSEEMÜLLER, FRIES, HOLBEIN E MÜNSTER	216
Canibal x Antropófago	217
As primeiras imagens de índios nas xilogravuras	230
As imagens da Antropofagia nas cartas de Vespúcio	243
Os mapas de Martin Waldseemüller	267
Os açougues de Fries, Holbein e Münster	280
De Gog e Magog ao índio Canibal	299

Volume II

PARTE II APOTEOSE E DECLÍNIO

ANTROPOFAGIA E ÍNDIOS RENASCENTISTAS EM THEODORO DE BRY	312
<i>A Americæ Tertia Pars</i> e suas imagens	317
O Repasto Antropofágico Tupinambá	331
Mulheres Índias: Entre o Macabro e o Sensual	355
Deusas, Evas e Bruxas: os modelos para as mulheres Índias	366
As índias velhas nas crônicas	379
A figura da velha na iconografia	388
Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: Etnografia e convenções renascentistas	418

O IMPACTO DAS IMAGENS DE THEODORO DE BRY NA ICONOGRAFIA DO TUPINAMBÁ	458
Índios do Brasil na Cartografia: <i>America</i> (1606)	459
<i>"Nóbrega e seus Companheiros"</i> (1843)	480
 CONCLUSÃO	
O DECLÍNIO DA IMAGEM RENASCENTISTA DO ÍNDIO: ECKHOUT	510
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	549
I. FONTES	549
A) Fontes Iconográficas	549
B) Fontes Impressas	556
II. OBRAS DE REFERÊNCIA	560
III. OBRAS CITADAS E CONSULTADAS	562

IMAGO GENTILIS BRASILIS
Modelos de Representação Pictórica do índio da Renascença

SUMÁRIO

Volume II

PARTE II APOTEOSE E DECLÍNIO

ANTROPOFAGIA E ÍNDIOS RENASCENTISTAS EM THEODORO DE BRY	312
<i>A Americæ Tertia Pars</i> e suas imagens	317
O Repasto Antropofágico Tupinambá	331
Mulheres Índias: Entre o Macabro e o Sensual	355
Deusas, Evas e Bruxas: os modelos para as mulheres Índias	366
As índias velhas nas crônicas	379
A figura da velha na iconografia	388
Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: Etnografia e convenções renascentistas	418
O IMPACTO DAS IMAGENS DE THEODORO DE BRY NA ICONOGRAFIA DO TUPINAMBÁ	458
Índios do Brasil na Cartografia: <i>America</i> (1606)	459
<i>"Nóbrega e seus Companheiros"</i> (1843)	480
CONCLUSÃO	
O DECLÍNIO DA IMAGEM RENASCENTISTA DO ÍNDIO: ECKHOUT	510
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	549
I. FONTES	549
A) Fontes Iconográficas	549
B) Fontes Impressas	556
II. OBRAS DE REFERÊNCIA	560
III. OBRAS CITADAS E CONSULTADAS	562

Introdução



Sempre que pensamos em “índios”, quais são as imagens que surgem na nossa mente? Talvez nudez, floresta, primitivo, selvagem, domesticado, antropófago, guerras, peles bronzeadas, corpos escultóricos, penas, paisagens exóticas, em sua maioria, qualificativos superficiais. O cinema nacional com filmes como *Hans Staden*, *Como era gostoso meu francês*, o *Guarani* ou *Iracema* entre outros confirmam estes clichês.

Tais estereótipos não são aleatórios; já aparecem nas gravuras, desenhos e pinturas portuguesas, alemãs, flamengas, francesas e holandesas dos séculos XVI e XVII: o índio nobre e ingênuo, esperança para a conversão e para a Cristandade; o índio maléfico, idólatra, canibal; o índio exótico; o índio de corpo clássico; o índio domesticado, possível de ser civilizado e o selvagem, indomável e que não pode ser submetido.

Qual a razão dessas permanências na imagem do índio como primitivo, exótico ou canibal? Qual o motivo da incessante representação de antropofagia nas gravuras e pinturas? Por que é tão difícil achar distinções etnográficas nestas primeiras imagens? Chega-se a perder a perspectiva e as diferenças culturais e tudo termina sendo definido como “índio”.

Por que estas imagens são insessantemente repetidas? Por que alguns estereótipos permanecem? E o que gera as mudanças nos esquemas de representação? O ocidental, através da sua história, quando não encontra consistência nas imagens busca coordenadas, associações e/ou relações que as subministrem, ou seja, que toma elementos da sua realidade para compreender algo novo, alheio e desconhecido. O próprio conceito de “índio” foi uma denominação dada para os povos da Índia, que terminou se generalizando para todos os habitantes da América, devido aos erros de interpretação cometidos por Colombo, o qual achou que tinha chegado ao Oriente, e, para o europeu da época, Oriente era a Índia, Catai e Cipango. Colombo morreu sem saber a verdade, ou talvez, não querendo aceitá-la. Mesmo assim, a associação do “conhecido e familiar” para interpretar o “novo e desconhecido” havia triunfado.

Com o passar do tempo, a cultura ocidental homogeneizou o conceito de índio, ignorando particularidades e diferenças entre os grupos indígenas do continente americano, a fim de construir uma imagem globalizante, ambivalente e contraditória, por um lado é o selvagem, o feroz e o canibal; por outro lado é o domesticado, nobre ou ingênuo, chegando a construir imagens paradoxais que ignoram as diferentes particularidades entre as etnias.

A representação do índio do Brasil é contraditória; simultaneamente conseguem conviver imagens negativas e positivas, que vão depender do contexto e da época. A representação é sempre seletiva, por isso se transfigura, dando um sentido diferente, partindo das imagens que são fruto do real. Desse modo, a representação é um dos elementos-chave para entender a conformação das sociedades. Representar é classificar e enquadrar o real em uma fórmula esquemática.

A partir destas reflexões é importante fazer algumas ressalvas com relação às imagens, ao produtor de imagens, sua percepção e às suas limitações.

Na Renascença acreditava-se na superioridade da visão sobre os outros quatro sentidos, tal como assinala Leonardo Da Vinci:

...A distâncias apropriadas e em adequadas circunstâncias, menos se engana o olho em seu exercício que qualquer outro sentido, porque, como demonstrarei mais adiante, ele vê por linhas retas que compõem uma pirâmide, cuja base descansa no objeto e cujo vértice aponta no olho. Pelo contrário, o ouvido muito se engana no tocante ao lugar e à distância de seus objetos, pois os sons não chegam por linhas retas, como as do olho, senão que por linhas tortuosas e quebradas. Por isso, muito comumente ocorre que vozes distantes pareçam mais próximas que as que realmente estão mais próximas, por causa de sua trajetória, de modo que somente o eco chega a esse sentido em linha reta. O olfato localiza ainda com maior dificuldade, o lugar de onde um cheiro procede. Por sua parte, o gosto e o tato, para conhecer, têm de tocar em seu objeto...”¹

Para o italiano do século XVI, o sentido da visão era superior, privilegiado e mais objetivo que os outros sentidos; e, por conseguinte, o que enganaria menos nossa percepção. Aparentemente, a afirmação de Leonardo estaria correta, pois os outros sentidos seriam limitados, já que poderiam ser enganados, enquanto que a visão não poderia ser enganada. Sendo assim, teríamos que concordar com Da Vinci.

Antes de discutir a afirmação de Leonardo é importante citar outro exemplo. Uma antiga história contava que, certa vez, quatro monges cegos encontraram um elefante, mas nenhum deles sabia da existência de um animal deste tipo. Cada um se aproximou do animal; o primeiro tocou uma orelha do elefante e concluiu que era uma palmeira; o segundo pegou na tromba e afirmou que era similar a uma cobra; o terceiro tocou em uma das pernas e disse que era um tronco como o da árvore; finalmente o quarto passou suas mãos nas costas do animal e falou que era uma pedra grande. As conclusões que os monges chegaram foram certas e erradas. Talvez se eles tivessem juntado suas “apreciações” teriam descoberto que se tratava de um animal novo que não conheciam, isto é, um elefante.

Este conto é bastante revelador, pois os sentidos são limitados e estão sujeitos à experiência do próprio indivíduo. Os monges, a partir não só do sentido do tato como também pela associação, interpretaram o que estavam

¹ *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, pp. 57-58.

tocando, criando conexões com a própria experiência, ou seja, com objetos por eles conhecidos: palmeira, cobra, tronco ou pedra. Se os monges tivessem tido um tato mais aguçado, teriam percebido que as texturas da pele do animal – orelhas, tromba, perna e lombo – nunca seriam iguais à palmeira, cobra, tronco ou pedra.

Então, por que foram enganados? Aqui as limitações da percepção sensorial foram completadas com a experiência por eles acumulada; frente ao desconhecido, o familiar estabelece as coordenadas. Os monges nunca viram um elefante, mas conheciam objetos, plantas e animais próximos a ele. Certamente esta história dos monges é uma lenda, talvez nem seja real, mas torna-se bastante reveladora com relação à percepção. Logo, o tato representa uma metáfora da visão. A mão que apalpa têm a função do olho.

Os monges não seriam diferentes dos artistas do século XV e XVI que tinham a “missão” de representar pela primeira vez “índios” que nunca viram, embora possuísem a bagagem da sua experiência e da tradição pictórica, sem contar com as descrições dos relatos que deviam ilustrar. Essas “palmeiras, cobras, troncos e rochas” vão ser as imagens da Idade Dourada, dos selvagens das florestas, de Adão e Eva, da mitologia e da antropofagia medieval, ou seja, o familiar, o conhecido pelo artista. Seriam então suas coordenadas para interpretar e assimilar uma realidade, antes desconhecida, como era o Novo Mundo e seus habitantes.

Diferentemente da afirmação de Leonardo, o olho, da mesma forma que o tato, é um sentido limitado; e, também como os outros sentidos, pode ser confundido ou enganado.

A partir da análise das obras de M. C. Escher, Gombrich estudou o que, poeticamente, chama de “prosa da representação”². Elas são enigmas visuais que refletem sobre a leitura de imagens. Nas estampas deste artista, em determinados momentos, as figuras e o fundo se confundem; em outras, o que parece ser um chão de uma construção, pouco depois passa a ser um teto e, se continuamos percorrendo a imagem, depois será uma parede (fig.1).

² GOMBRICH, E. H. *Ilusão e Impasse Visual*, IN: *Meditações sobre um cavalinho de pau. e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999, pp. 151-159.

1. M. C. Escher. Acima, *Dia e Noite*, Xilogravura , 1938. Abaixo: *Sólido e Oco*, Litografia, 1955.

Podemos perceber que é impossível manter estáveis estas leituras na mente. A percepção nos leva a isolar partes da obra para poder identificá-las que, por sua vez, depende do lugar de onde estamos vendo. Para Gombrich a

complexidade das obras de Escher nada tem de fantástico, revelando apenas a complexidade oculta de toda leitura de um quadro.

...Quando olhamos para uma representação normal, nada nos impede de formar uma hipótese sobre a relação entre figura e fundo ou sobre a maneira pela qual as formas se somam às reproduções dos objetos. Acreditamos, por tanto, que aprendemos o quadro mais ou menos num olhar e identificamos o motivo. Nossa experiência com a contradição de Escher mostra que essa descrição é inadequada. Lemos um quadro como lemos uma linha impressa, pegando as letras ou sugestões e juntando-as até sentirmos que olhamos, através dos signos na página, para o sentido que está por trás deles. E, assim como, na leitura, o olho não viaja ao longo da linha a um mesmo ritmo juntando o significado de letra por letra e de palavra por palavra, assim também nosso olhar varre uma pintura à procura de informação...³

Ler um quadro é algo que se faz aos poucos, em partes, começando com conjecturas aleatórias à procura de um todo coerente. A partir do estudo da obra de Escher, Gombrich confirma o caráter “partitivo” da leitura da pintura, já que existe um limite claro à informação visual que nos é possível assimilar em cada olhar. Capacidade que deverá variar de acordo com o treinamento e a experiência. Quando a leitura é de uma imagem familiar, procuramos “sugestões” que confirmem nossas expectativas, complementando o restante com a nossa experiência.

Um “olho inocente” não conseguiria ver o mundo, sucumbindo ao impacto de uma mistura caótica de formas e cores. Nesse sentido, as convenções e as imagens familiares são indispensáveis ao artista como ponto de partida e como foco de organização. Só com as convenções se conseguiria organizar a realidade.

Imago Gentilis Brasilis é uma tese de História cujas fontes principais são as imagens. Assim, torna-se fundamental discutir alguns aspectos teórico-metodológicos desta pesquisa.

³ GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*, p. 155 .

No século XIX Fustel de Coulanges afirmava que “...onde o homem passou e deixou marcas de sua vida e inteligência, aí está a História...” O pesquisador do século XX aproximou-se mais dos documentos iconográficos, seja vendo-os como fontes, seja encarando-os como objeto específico de pesquisa histórica. Foram desenvolvidos estudos empregando a imagem como fonte para a análise histórica; conceitos como iconografia, iconologia, circuito de imagem e representação são, entre outros, ligados a pesquisadores como Panofsky e, principalmente, Gombrich.⁴

O método iconográfico-iconológico, orientado para decifrar e analisar os significados conceituais que compõem a obra de arte, constitui hoje uma via fundamental de acesso ao fenômeno artístico, que complementa os resultados das investigações com base empirista, formalista ou sociológica, em função de uma História da Arte; e que, ao mesmo tempo, apresenta-se como o instrumento mais adequado para conseguir a inserção da arte no lugar que legitimamente lhe corresponde dentro da História Cultural.

Decifrar um código de imagens mediante uma coerente apelação às funções do pensamento histórico, filosófico, religioso, literário e científico é o que, em síntese, se denomina método iconográfico, incorporado à disciplina da História da Arte pela Escola de A. Warburg, cujo maior expoente foi Erwin Panofsky⁵. Este método introduz na aplicação e no campo específico da arte uma genuína interdisciplinaridade, tarefa árdua e de difícil realização, mas, por outro lado, indispensável como complemento ao método de pesquisa do historiador da cultura.

As representações são a materialização de concepções culturais⁶. Cada objeto, figura e imagem, estão saturados de sua cultura, e, portanto, são parte de uma totalidade.

⁴ Nestas últimas décadas de aproximação à obra de arte, como fonte primária, é comum que os historiadores e outros pesquisadores procurem se interessar pelos campos interdisciplinares como a semiótica, a simbologia, e a psicologia, afim de aproximarem-se da iconografia e da iconologia, em seu interesse em proporcionar-lhe um contexto na cultura e a sociedade, que as gera (Schorske: 1980, Black: 1971, Gombrich:1982, 1986, 1991, Eco:1976, Panofsky:1946, Baxandall: 1988 Francastell: 1982, Schama: 1996, Grabar:1979, Sebastián:1985, Ginzburg: 1981).

⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, pp. 19-87; *Arquitetura Gótica e Escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, pp. 113-127; *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986, pp. 19-40.

⁶ FRANCASTEL, Pierre. *A realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, pp. 152-170.

Abordar uma obra, neste caso, pictórica, implica em uma análise e uma investigação na busca de constituir um processo decifrativo dessa imagem, que, ao estar exposta fora de seu tempo e contexto histórico, nos é apresentada como uma linguagem codificada não evidente⁷. Assim, é necessário “aterrissar” nossa imagem, contextualizá-la, dar-lhe corpo, e é isso que nos permitem estabelecer as séries conexas. A esse respeito, Neiva, apoiando-se nos métodos iconográficos de Panofsky, afirma “...O significado das imagens é alcançável graças a uma mistura de erudição e quebra-cabeça, com a interação de hipóteses, deduções e provas factuais, análoga à solução de enigmas que atormentam os detetives...”⁸

Um estudo de iconografia necessariamente deve ter conexões com o contexto de produção em que está gerada. Este processo das séries conexas compara uma determinada imagem com outras semelhantes de seu contexto ou época. Segundo Eduardo Neiva: “...A analogia preside as conexões. São essas séries conexas que nos permitem, de possibilidade em possibilidade, interpretar as imagens. Um passo importante para interpretação de imagens deve ser recompor as séries conexas...”⁹ As séries conexas são geradas pelo problema de investigação levantado e não por si sós.

A arte transforma a realidade, cria uma linguagem, porém estas percepções estão ligadas à cultura e seus condicionamentos, mas a cultura não é capaz de interpretar todos os signos. Desta forma, a imagem não possui conteúdo em si mesmo, mas precisa de relacionamentos e de entendimento de um contexto. Outro ponto que fica claro é que nunca se pode chegar a reconstruir totalmente o sentido de uma representação, de um momento histórico.

O artista sugere relações entre a realidade e a imagem, mas não escapa às limitações que seu tempo e os interesses lhes foram impostos. Desenhar, gravar, pintar, em suma, representar qualquer coisa desconhecida, apresenta

⁷ GINZBURG, Carlo. *Mitos Emblemas e Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia da Letras, 1986, p. 150.

⁸ NEIVA, E. *Imagem, História e Semiótica*. In *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*. Nova Série, Número 1. São Paulo: Museu Paulista, 1993, p. 15.

⁹ NEIVA, E. *Op cit.*, p. 11.

maiores dificuldades, por isso o familiar será, sempre, o ponto de partida para a representação do desconhecido, como Gombrich afirma que “...toda arte tem origem na mente humana, em nossas reações ao mundo mais que no mundo visível em si.... Sem algum ponto de partida, sem algum esquema inicial, nunca poderíamos captar o fluxo da experiência.. Sem categorias, não poderíamos classificar nossas impressões...”¹⁰

O método de trabalho se baseia em comparar as diferentes representações imagéticas (séries conexas), pois é através do contraste de suas múltiplas variações que se confirma o postulado de Gombrich: “...a pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a ver o que pinta ao invés de pintar o que vê..”.¹¹

Imago Gentilis Brasilis opta por estudar a iconografia do índio do Brasil, principalmente do tupinambá, feita por europeus no século XVI; portanto uma visão parcial, confusa, do índio, que às vezes ignora particularidades e diferenças etnográficas por estar construída e constituída nas convenções da arte européia.

Os capítulos desta pesquisa estão divididos de acordo com as diferentes origens das fontes iconográficas: óleos; gravuras de edições de narrativas de viagem; cosmografias e mapas portugueses, alemães, franceses, flamengos e holandeses, principalmente entre o final do século XV e as primeiras décadas do século XVII.

A tese inicia-se com um capítulo introdutório intitulado *Visões do novo Mundo e seus Habitantes*, onde, primeiramente, se aborda o conceito de ‘índio’, as acepções do termo e sua variada polissemia, como uma analogia da representação icônica, também cheia de variados sentidos e significados. A segunda parte deste capítulo aborda os elementos familiares aos exploradores europeus que estabeleceram suas primeiras coordenadas a partir de analogias com o Paraíso e com Cocanha para assimilar e interpretar o Novo Mundo, uma realidade antes desconhecida, e integrá-la à cultura ocidental.

¹⁰ GOMBRICH, E. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p 93.

¹¹ *Ib.*, p. 90.

Os três capítulos seguintes, *A Adoração dos Magos*, o *Calvário* e o *Inferno*; abordam três pinturas religiosas da Renascença portuguesa, que supostamente, representam o índio do Brasil. Tais capítulos foram estruturados de forma similar: inicialmente se parte da discussão historiográfica de especialistas que têm estudado estas obras; em seguida, são levantados novos questionamentos que são respondidos com a análise das fontes da tradição cristã que fundamentam estes episódios; após, a representação pictórica e, finalmente, até que ponto o índio está representado nestas temáticas religiosas.

Assim, no segundo capítulo *Adoração dos Magos* são levantadas discussões em torno desta pintura (1501-1506), atribuída a Vasco Fernandes, em que aparece um índio do Brasil como um dos reis magos. O capítulo se inicia com as diversas interpretações de autores tais como Russel Cortez, Dalila Rodrigues, José Roberto Teixeira Leite, Jean Massing, Ana Belluzzo, Pedro Dias, Bernard Smith e Ronald Raminelli, entre outros.

Para entender a real natureza do índio em uma pintura religiosa torna-se fundamental identificar os elementos originais da pintura de Vasco Fernandes e diferenciá-los dos que são derivados da tradição pictórica. Por isso, é necessário um seguimento da tradição cristã desde os evangelhos, passando pelas fontes dos primeiros séculos do cristianismo e pelas fontes medievais. Em seguida, aborda-se o estudo da temática como representação pictórica, percorrendo sua evolução e dando destaque à comparação com artistas contemporâneos a Vasco Fernandes como Bosch, Dürer e mestres portugueses tais como: Jorge Afonso, Jorge Leal, Gregório Lopes, Vicente Gil e Manuel Vicente, a fim de decifrar os elementos presentes na pintura de Vasco Fernandes, sua originalidade, e, finalmente, a análise do índio que está representado na pintura da Adoração, que é identificado pela historiografia como um tupinambá.

No terceiro capítulo o *Calvário*, discute-se a presença de um índio no episódio da Crucificação, na forma do bom ladrão, na pintura realizada entre 1535-1540, atribuída também à oficina de Vasco Fernandes, cuja hipótese é levantada pelos especialistas Pedro Rodrigues e Dalila Rodrigues. Para resolver esta questão, as argumentações estão estruturadas nas fontes da

tradição cristã, como os evangelhos, os textos apócrifos e a tradição pictórica da temática.

No quarto capítulo se aborda a pintura anônima do *Inferno*, óleo que se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, datada no primeiro terço do século XVI. Nela são representados demônios enfeitados com saias de penas e cocares tupinambás. O capítulo começa com o debate sobre a datação provável da pintura; a seguir se aborda o estudo da temática e da tradição, o sentido pedagógico da pintura, as representações dos demônios e em especial, três deles que contêm os enfeites indígenas. Finalmente se analisa a presença do índio e as limitações de uma incipiente etnografia na pintura religiosa e seu limitado contato com o mundo visível.

No quinto capítulo, a *iconografia do Repasto Canibal: Vespúcio, Waldseemüller, Fries, Holbein e Münster*, enfoca-se na imagética, especialmente a alemã, sobre o repasto canibal na primeira metade do século XVI, sobretudo nas gravuras e na cartografia. Uma iconografia caracterizada por mostrar grandes açougues, nos quais os índios do Brasil devoram infinidade de membros humanos. Para isso, *a priori*, o capítulo resgata a discussão teórica com relação a dois conceitos próximos: *antropofagia* e *canibalismo*. Em seguida são abordadas as primeiras xilogravuras das cartas de Colombo e Vespúcio, a fim de entender o processo de produção das primeiras imagens sobre o índio do Novo Mundo.

Depois da discussão teórica e da produção das primeiras imagens do índio, o capítulo se concentra nas primeiras representações da antropofagia no Novo Mundo. Dentre a iconografia do repasto canibal se destacam as Cartas de Vespúcio, especialmente as consideradas apócrifas, impressas e ilustradas na Alemanha entre 1505-1509. Também são utilizados os mapas de Waldseemüller, as vinhetas e gravuras de Fries, Holbein e Münster e, finalmente, o capítulo percorre as influências medievais na iconografia da antropofagia do Novo Mundo.

O sexto capítulo *Antropofagia e Índios Renascentistas em Theodoro De Bry* aborda as fascinantes imagens dos índios Tupinambá da *Americae Tertia Pars* (1592), do gravador reformado, livreiro e editor Theodoro De Bry. Este volume corresponde ao terceiro da famosa coleção sobre as viagens ao Novo

Mundo, conhecida popularmente como as *Grandes Viagens*. Neste capítulo é feito um seguimento das contribuições originais de De Bry, a partir inicialmente dos descompassos entre imagem e texto; e segundo a partir das modificações e mudanças das gravuras de Theodoro de Bry comparadas com os modelos originais, nos quais baseou suas imagens, principalmente as estampas de Staden, Léry e Thevet. Tais contribuições encontram-se nas gravuras do repasto canibal, especificamente no protagonismo da mulher índia nestes episódios, sem perder de vista os cânones renascentistas para a representação dos índios, que permitirão a padronização dos volumes da coleção.

O capítulo parte das novidades da Coleção, depois se concentra na iconografia da execução, morte e consumo da vítima, bem como o papel da mulher; abordando as fontes textuais e imagéticas que serviram de inspiração a De Bry para representar as jovens e as velhas índias. Finalmente se analisa o alcance etnográfico e a influência dos cânones, posturas e proporções dos corpos dos tupinambás que ajudaram a entender o corpo do índio como categoria universal, e não como um indivíduo em particular.

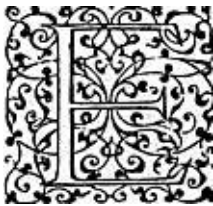
O sétimo capítulo, *O impacto das imagens de Theodoro de Bry na iconografia do Tupinambá*, analisa a influência e o impacto das imagens dos Tupinambá do mestre flamengo, tanto nos corpos como nas cenas da antropofagia, que inspirariam outros muitos artistas e suas obras. Aqui, especificamente, se analisam dois casos: o primeiro um mapa, *America* de 1606, realizado pelo Holandês Jodocus Hondius e o segundo, um óleo de 1843, “*Nóbrega e seus companheiros*”, obra de Joaquim Corte Real, pintor do Brasil Imperial.

Na conclusão se reflete como todas as fontes descontínuas abordadas nesta tese formam parte do processo de construção e apogeu da imagem renascentista do índio do Brasil. Além disso, em sua maioria, essas obras foram feitas por artistas que nunca estiveram em América ou viram um índio. Alguns deles chegaram a ter contato esporádico, ou conheciam artefatos indígenas, que copiaram em suas obras.

O século XVI estabelecerá o processo de construção da imagem renascentista do índio do Brasil alcançando sua apoteose com os índios de Theodoro de Bry e as cenas de antropofagia. Entretanto, as estampas de De Bry revelam também a crise dos preceitos Renascentistas baseados em cânones matemáticos rígidos.

No século XVII as telas do holandês Eckhout, sobre os Tupis e Tapuias, abandonam os cânones Renascentistas de beleza idealizada por uma imagem de índio mais “descritiva” e “naturalista”. Este tipo de imagem se revelará vitoriosa e será seguida pelos viajantes dos séculos XVII-XIX. Contudo, estas imagens “etnográficas” ainda que apresentem mudanças com relação aos esquemas renascentistas, não serão mais “objetivas” que as anteriores do século XVI, mostrando limitações iguais ao representar o índio “real” com esquemas convencionados um século antes.

Visões do Novo Mundo e seus habitantes



ste capítulo introduz na sua primeira parte uma discussão conceitual com relação ao termo “índio” e suas variantes. Na segunda parte, se aborda o estudo das coordenadas iniciais estabelecidas pelos exploradores europeus de finais do século XV e a primeira metade do século XVI, para assimilar o Novo Mundo e seus habitantes.

O índio como conceito



o propor um trabalho sobre o estudo das representações do índio torna-se necessário que sejam definidos certos conceitos. O termo *índio*, tão comum hoje em dia, é usado para nomear os habitantes nativos das Américas. Esta expressão foi usada pela primeira vez em outubro de 1492, por Cristóvão Colombo, para se referir aos habitantes achados na ilha *Guanahani* (Bahamas).

*...Señor, porque sé que habreis placer de la grand victoria que Nuestro Señor me ha dado en mi viage, vos escribo esta, por la cual sabreis como en ueinte (sic) dias pasé a las **Indias**, con la armada que los ilustrísimos Rey e Reina nuestros señores me dieron donde yo fallé muy muchas Islas pobladas con gente sin número y dellas*

*extendida, y no me fue contradicho. A la primera que yo fallé puse nombre San Salvador, a conmemoración de Su Alta Magestad, el cual maravillosamente todo esto ha dado. **Los Indios** la llaman Guanahani...*¹

O equívoco do navegante teve origem no fato dele acreditar que tinha chegado ao Oriente, às Índias, portanto era lógico denominar seus habitantes de *Índios*. Mas os “equívocos” não pararam por aí, ele mesmo relacionou as terras descobertas ao Paraíso ao Éden perdido². Na primeira viagem, quando aportou em uma das grandes ilhas do Caribe, pensou ter achado terra firme e chegado a Catai.³ Quando, nas outras viagens, achou a desembocadura do Orinoco, pensou ter encontrado a desembocadura do Ganges.

É curioso encontrar, a partir da primeira Carta escrita por um europeu sobre a América, elementos que vão estar presentes nas futuras representações sobre o índio. Colombo encontra uma “nova” realidade que só consegue interpretar a partir de coordenadas, elementos familiares à sua cultura, por meio de analogias, como eram os relatos das riquezas, costumes, descrições e exotismo da Ásia, tão conhecidas na Idade Média pelas viagens de Giovanni de Plan Carpin, Guillaume de Rubruck e Marco Pólo⁴, além de histórias contadas pelos comerciantes, navegantes e exploradores da época⁵. A outra coordenada que vai permitir a interpretação dessa realidade é o Cristianismo.

Depois de Américo Vespúcio ter confirmado que não se tratava da Índia e sim de um novo continente, o mais lógico deveria ter sido “corrigir” a palavra *índio* para não criar confusão. O mais interessante é que essa palavra

¹ *La Carta de Colón, Anunciando la llegada a las Indias y a la provincia de Catayo*. In MORALES PADRÓN, Francisco. *Teoría y Leyes de la Conquista*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación. 1974, p. 149.

² Sobre a questão da localização do Éden ver o capítulo III *Le paradis terrestre et la géographie médiévale*, de Jean DELUMEAU. *Une Histoire du Paradis*. Paris: Fayard, 1992. Sobre este tema das imagens do Éden e as terras americanas, mais propriamente o Brasil, ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso. Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 4ª edição São Paulo: Companhia Editora Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1985.

³ *La Carta de Colón* IN: *Teoría y Leyes de la Conquista*, 149-154.

⁴ Marco Pólo. *O Livro das Maravilhas. A Descrição do Mundo*. Porto Alegre: Coleção Descobertas L&PM. 1985; DRÈGE, Jean-Pierre. *Marco Pólo e a Rota da Seda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002; Marco Pólo. *As viagens “IL Milione”*. São Paulo: Editora Martin Claret, 1999.

⁵ MOLLAT, Michel. *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*. México: FCE, 1990. Título original em francês *Les explorateurs du XIII^e au XVI^e siècle. Premiers regards sur des munes nouveaux*. París: Éditions Jean-Claude Lattès, 1984.

permaneceria até os tempos atuais e em diferentes idiomas. As próprias companhias comerciais resolveram o problema referindo às “Índias Ocidentais” (na América) e “Índias Orientais” (na Ásia).

Em Portugal utilizava-se “índio” para designar o natural da Índia. No entanto no Brasil colonial é muito raro o uso de índios para os nativos; predominavam *gentio*, *brasis* e *negros*⁶ ou *negros da terra*⁷.

No português atual, o termo *índio* identifica o habitante da América e *indiano* o natural ou habitante da Índia, apesar da palavra *Hindu* poder referir-se à religião ou ao natural da Índia.⁸ O *Dicionário Aurélio* diz que *Hindu* vem do sânscrito *sindhu* que quer dizer rio e do Persa *hindu*, vale do rio Indus⁹.

Hoje em dia, no espanhol, estas palavras às vezes confundem e tendem a desorientar o leigo. *Indio*, pode ser o habitante originário da América ou o habitante da Índia; só é possível saber pelo contexto da frase¹⁰. Entretanto, em espanhol se tende a usar mais a palavra *Hindú*¹¹, para designar os habitantes da **Índia**, que começaria como um vício de linguagem, já que esta palavra vem de *Hinduismo*, uma religião, mas ainda hoje este hábito é aceito¹². Em espanhol existem duas palavras derivadas desta última: *hindúes*, para referir-se ao habitante da Índia e *hinduistas* para os que seguem a religião.

No caso do francês, se usa *indien / indienne* para referir-se aos nativos da Índia e da América¹³. A diferenciação se dá mais pelo contexto. Outros

⁶Nas Cartas do Padre Nóbrega aparecem frequentemente *negros e gentios*. MANUEL DA NÓBREGA. *Cartas do Brasil 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 78, 80, 105, 144, 148, 171.

⁷ Ver o livro de John Manuel MONTEIRO. *Negros da Terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁸ *Novo Dicionário Aurélio*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1975. pp. 725, 758, 759.

⁹ *Novo Aurélio*. O *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira - Século XXI, 1999.

¹⁰**Índio**: 1. *de la India, país asiático*. 2. *Que pertenece a uno de los pueblos originarios de América*. 3. *A veces usado como sinónimo de picaro o travieso*. Estas últimas palavras entendidas como espertalhão e patife. IN: *Diccionario Salamanca de Lengua Española*. Madrid: Santillana - Universidad de Salamanca. 1996.

¹¹**Hindú**: 1. *De la India, país Asiático*. 2. *Partidario del Hinduismo o del Budismo*. IN: *Diccionario Salamanca*. 1996.

¹²**Hinduismo**: *Religión predominante en la India que procede del Brahmanismo y del Vedismo antiguos*. IN: *Diccionario Salamanca*, 1996.

¹³**Indien, Indienne**: 1. *Des Indes*. 2. *Indienne: Toile de coton peinte ou imprimée qui se fabriquait primitivement aux Indes*. 3. *Des autochtones d'Amérique, appelée autrefois Indes Occidentales*. Le Micro- Robert Langue Française. Paris: Dictionnaires le Robert. 1988.

vocábulos que podem ser usados de modo genérico no francês para referir-se a qualquer habitante próprio de um lugar são *Indigène*, *aborigène*, *autochtone*, e *native*, comumente usados em francês, também em português e espanhol para descrever os ameríndios.

No caso do inglês, uma língua germânica, acontece o mesmo; o termo *Indian*¹⁴ é usado tanto para o habitante da Índia como para os habitantes do Novo Mundo; a diferenciação entre um e outro está na fusão de outras palavras que evitam a confusão, como *Amerindian* ou *American Indian* diferente de *Indian*¹⁵

Índio é, pois, um termo ambíguo e generalizante empregado para designar as mais diversas etnias, grupos e culturas nativas.¹⁶ Partindo desta perspectiva, falar de índio na iconografia não é errôneo, já que as representações tendem a ter os mesmos problemas, vícios e confusões que tem este conceito. Aqui vou vincular esta palavra ao sentido de outras, como *indígena* [do latim *Indigena*], originário de um país ou de uma localidade. Pessoa natural de um lugar ou país onde habita, muito similar a outra palavra, que no *Aurélio* é tomada como sinônimo, *aborígine* [do lat. *Aborigene*], originário do país onde vive. *Nativo*, do verbo em latim *nascor*, também pode designar o habitante primitivo de um região¹⁷.

Imagens do Paraíso no Novo Mundo e a presença dos gentios



os primeiros relatos sobre o Novo Mundo o europeu acreditava ter achado o Paraíso, o Éden perdido, o Jardim das Delícias, do qual Isidoro de Sevilha já falava no livro XIV de suas *Etymologiae*, no século VII.

¹⁴ **Indian:** 1. Someone from India. 2. Someone from one of races that lived in North, South, and America before Europeans arrived. IN: *Longman Dictionary of Contemporary English*. Third Edition, Edimburg: Ed. Longman. 1995.

¹⁵ **Indian:** 1. Native or national of India. 2. person of indian descent. 3. **American Indian original inhabitant of America.** 4. *Of the original peoples of America.* IN: *The Oxford Dictionary*. New York: Oxford University Press, 1993.

¹⁶ RAMINELLI, Ronald. Índios In: VAINFAS, Ronaldo (Direção) *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2000, p. 304-306.

¹⁷ *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira - Século XXI, 1999.

... *Paradisus est locus in orientis partibus constitutus, cuius vocabularum ex Graeco in Latinum vertitur **hortus**: porro Hebraice **Eden** dicitur, quod in nostra lingua deliciae interpretatur. Quod utrumque iunctum facit **hortum deliciarum; est enim omni genere ligni et pomiferarum arborum consitus, habens etiam et lignum vitae: non ibi frigus, non aestus, sed perpetua aeris temperies.** E cuius medio fons prorumpens totum nemus inrigat, dividiturque in quattuor nascentia flumina. Cuius loci post peccatum hominis aditus interclusus est; septus est enim undique romphea flammea, id est muro igneo accinctus, ita ut eius cum caelo pene iungat incendium...*¹⁸

Desde os primeiros séculos cristãos foram estabelecidos os elementos caraterísticos que compunham o paraíso: um lugar fértil, de árvores frutíferas (*omni genere ligni et pomiferarum*) e de clima agradável (*aeris temperies*).

Os exploradores que chegaram ao Novo Mundo acreditavam ter encontrado o Paraíso Terreal, perdido desde a época de Adão e Eva, ou pelo menos um lugar similar. Um paraíso que já não estava no Oriente, no centro do *orbe* como era apresentado na cartografia medieval¹⁹ e, sim, na *quarta parte do mundo*.

Colombo é um desses exploradores que chegaram às “novas terras” e ficaram deslumbrados com o que encontraram. Na sua primeira carta dirigida aos Reis Católicos, ele descrevia as novas terras como o Paraíso

...*hartos ríos y buenos y grandes que es maravilla. Las tierras della son altas y en ella muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparacion de la isla de*

¹⁸...*El paraíso es un lugar situado en tierras orientales, cuya denominación, traducida del griego al latín, significa “jardín”: en lengua hebrea se denomina **Edén**, que en nuestro idioma quiere decir “delicias”. La combinación de ambos nombres nos da “El jardín de las delicias”. Allí, en efecto, abunda todo tipo de arboledas y de frutales, incluso el “árbol de la vida”. No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales que dan lugar a cuatro ríos distintos. La entrada a este lugar se cerró después del pecado del hombre. Por doquier se encuentra rodeado de espadas llameantes, es decir, se halla ceñido de una muralla de fuego de tal magnitud, que sus llamas casi llegan al cielo...* ISIDORO DE SEVILLA. *Etymologiae*, XIV, 3, 2-3. Os grifos são meus.

¹⁹ Um texto que incursiona no terreno das representações na cartografia é de Thereza BAUMANN. *Imagem do “Outro Mundo”: O problema da alteridade na iconografia Cristã Ocidental* IN: VAINFAS, Ronaldo (org.). *América em Tempo de Conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, pp. 58-76.

Teneryfe, todas ferosísimas, de mil fechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parecen que llegan al cielo; y tengo por dicho que jamás pierden la foja, segun lo pude comprender, que los ví tan verdes y tan hermosos y tan hermosos como son por mayo em España. Y dellos estaban floridos, dellos con fruto, y dellos en otro término, segun es su calidad; y cantaba el ruiseñor y otros pajaricos de mil maneras en el mes de noviembre por alli donde yo andaba...En ella hay pinares à maravilha, é hay campiñas grandísimas, é hay miel, y de muchas maneras de aves y frutas muy diversas. En las tierras hay muchas minas de metales é hay gente en estimable número...²⁰

Em sua carta, o Genovês fez uma analogia entre as terras recém-descobertas e o Paraíso ao destacar a grande beleza e fertilidade das terras, a variedade de árvores frutíferas, de aves e mel. A terra que Colombo achara era uma terra de metais e gentios. A presença de gentios era muito importante porque, desde a Antigüidade Clássica, acreditava-se que, além da linha equinocial (a linha do Equador), conhecida como região das *Antípodas*²¹, não existia terra, só água e seres monstruosos. Na parte final do trecho, Colombo não esqueceu os leitores de sua carta e a “missão” para a qual tinha sido enviado pelos Reis Católicos; por isso ressalta a presença de metais e produtos para comercializar.

Alguns elementos importantes podem ser destacados neste trecho da carta de Colombo: o primeiro deles é a constante comparação que o europeu faz dos novos lugares que acha e a imediata relação de familiaridade que estabelece com lugares semelhantes da própria Europa, para assimilá-los. Neste caso, um dos referentes é a ilha Tenerife.

O impacto para os exploradores da época devia ser grande ao chegar às terras tropicais, onde não existiam as diferenças radicais das estações climáticas européias. A própria admiração de Colombo é ressaltada ao

²⁰ *La carta de Colón, anunciando la llegada a las Indias y a la provincia de Catayo.* In MORALES PADRÓN, Francisco. *Teoría y leyes de la conquista*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1974, p. 150. Os grifos são meus.

²¹ Antípoda: Do grego *antípodēs*, de *anti*: contrario, oposto + *podós*: pé. Habitante do globo que, em relação a outro, vive em lugar diametralmente oposto. IN *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

encontrar pássaros cantando e folhagem verde no mês de novembro, sendo que na Europa já seria início do inverno.

A forma de valorizar a beleza do lugar é feita através de uma analogia, ao comparar o verde das “novas terras” ao referencial de beleza que seus leitores teriam, o verde do mês de maio na Espanha.

Pelo texto de Colombo pode-se perceber a curiosidade e a atenção que causaram as novas terras, por estarem próximas à linha do equador e não terem estações - pelo menos não como o europeu estava acostumado - e o fato das árvores manterem a folhagem verde durante todo o ano.

Em uma parte do trecho Colombo diz “...*En ella hay pinares à maravilha, é hay campiñas grandísimas, é hay miel...*”, a presença do **mel** é quase inseparável das descrições sobre terras férteis desde a Antigüidade, as citações são abundantes no Antigo Testamento, “...*uma terra boa e vasta, terra que emana leite e mel*”²², a Terra Prometida²³. Isidoro de Sevilha descrevia Jerusalém dessa maneira nas *Etymologiae*:

...*In medio autem Iudaeae civitas Hierosolyma est, quasi umbilicus regionis totius. Terra variarum opum dives, frugibus fertilis, aquis inlustris, opima balsamis. Vnde secundum elementorum gratiam existimaverunt Iudaei eam **promissam patribus terram fluentem mel et lac...*** ²⁴

A idéia de jardim, de árvores frutíferas, da presença de animais, é inspirada na Bíblia. O referencial para a construção de relatos sobre o Paraíso, como o feito por Isidoro de Sevilha no século VII, está baseado no livro do Gênesis, nos capítulos 2 e 3.

...*Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no Oriente, e aí colocou o homem que modelara. Iahweh Deus*

²² Êxodo 3, 8.

²³ A “terra que emana leite e mel” aparece muito nos livros do Êxodo, Levítico, Números, Deuteronômio, Josué, por ser estes os livros que contam a saída do povo hebreu de Egito, a promessa de uma nova terra em Canaã. No caso dos livros dos profetas Jeremias e Ezequiel, as citações à “terra de leite e mel” estão vinculadas aos tempos difíceis para Israel e Judá que estão sob ameaça constante dos diferentes impérios e da idolatria dos seus reis.

²⁴ ...*Em medio de Judea se encuentra la ciudad de Jerusalén, que es como el ombligo de toda a región. Es una tierra próspera en los más variados bienes, fértil por sus frutos, famosa por sus aguas, abundante en perfumes. Debido a la riqueza de productos, los judíos la consideraron la **tierra que manaba leche y miel prometida a sus padres...*** ISIDORO DE SEVILLA . *Etym.* XIV, 3, 21. Os grifos são meus.

fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. Um rio saía de Éden para regar o jardim e de lá se dividia formando quatro braços... Iahweh Deus tomou o homem e o colocou no jardim de Éden para o cultivar e o guardar... Iahweh Deus disse: ‘Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda’. Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como eles as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas para o homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse. Então Iahweh Deus fez cair um topor sobre o homem e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem... Ora, os dois estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam...²⁵

Numa mesma pintura datada em 1530, Lucas Cranach, o velho, representa vários episódios, o *paraíso terrestre* desde a criação do homem até sua queda, narrativa descrita nos capítulos 2 e 3 do livro do Gênesis (fig.1).

No centro da composição, aparece Deus como um ancião vestido de túnica e manto, entregando o Jardim aos cuidados de Adão e Eva, que estão nus, aos pés deles descansa um cachorro, um galgo, elemento muito familiar na pintura flamenga e alemã.

Na pintura aparecem muitas árvores frutíferas, com casais de animais como cervos, veados, cavalos, cachorros e aves de tipos variados. Estranhamente, no canto direito aparecem discretamente uns delicados unicórnios, em parte ocultos por um arbusto com frutos amarelos. Cranach, como muitos artistas da Renascença, quis integrar na sua pintura a tradição religiosa cristã e a tradição clássica de criaturas fantásticas.

Nos planos de fundo aparecem diferentes episódios vinculados à narrativa do Jardim do Éden. Da esquerda para a direita Adão e Eva escapam apavorados de um furioso Serafim que os persegue com uma espada. No episódio seguinte Adão e Eva, ao perceberem que estão nus, se

²⁵ Gênesis 2 , 8-25.

ocultam atrás de um arbusto para não serem vistos por Deus. Este aparece de uma forma, no mínimo, pouco usual, entre nuvens formando um anel, onde surge só a cabeça de um homem velho de cabelos e barbas brancas.

1. Lucas Cranach o velho. O paraíso terrestre. Viena, Kunsthistorisches Museum. 1530.

Na terceira parte, Deus aparece novamente como um velho, mas desta vez de corpo inteiro, com um manto vermelho e túnica verde-escura, criando a Eva que emerge do corpo de Adão. Ao lado desta última, aparece um outro aparte, no qual Eva dá a Adão o fruto proibido, que ela recebeu de mãos da

serpente, representada no quadro como metade réptil e metade humana; tanto Adão como Eva e a serpente aparecem com frutos em suas mãos. Finalmente, no canto da direita, aparece Deus criando Adão.

Uma obra que também registra a presença de unicórnios no Paraíso, da mesma forma que na pintura de Lucas Cranach, é *A nomeação dos animais*, tapeçaria flamenga de meados do século XVI (fig.2). Ela apresenta o momento em que Deus pede a Adão para nomear os animais, que se aproximam em fila²⁶ comandados por um unicórnio²⁷. O interessante dessa inclusão, é que a fila dos animais criados por Deus está composta de animais “reais”, onde espécies africanas e asiáticas ganham destaque, sendo representadas mais fiéis as feitas antes do século XVI, a partir das descobertas.

Normalmente este tipo de composição de animais em filas intermináveis é mais comum no episódio da Arca de Noé, antes do dilúvio, quando devem entrar na arca um macho e uma fêmea. Apesar do próprio texto do Gênesis falar de um episódio acontecido no paraíso em que casais de animais se aproximam de Adão para receber seu nome.

Algo insistente nas imagens sobre o Paraíso dos séculos XV e XVI é a presença de animais fantásticos, como se pode comprovar com os *unicórnios* da pintura de Lucas Cranach e com a tapeçaria flamenga. Por que a presença destas criaturas míticas nas representações do paraíso?

A presença do unicórnio povoou as histórias e os bestiários antigos, já com o grego Ctésias no século IV a.C., e mais tarde no século I d.C., com a *NATURALIS HISTORIÆ* de Plínio. Desde a época helenística, sabia-se que nas regiões industânicas proliferavam algumas criaturas similares a asnos silvestres, notoriamente velozes, de fina pelagem branca, alguns de testa vermelha e com um só chifre de várias cores.

²⁶ Gênesis 2, 18-20.

²⁷ Hilario FRANCO Jr. Analisa uma obra de inícios do século XII de igual temática no capítulo 5. *O Poder da palavra. Adão e os Animais na Tapeçaria de Gerona*, em seu livro: *A Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 109-124.

2. A nomeação dos animais. Tapeçaria flamenga. Meados do século XVI. Florence, Galeria dell' Accademia.

A partir do século XII, com o surgimento dos bestiários, se popularizou a idéia de que os unicórnios não podiam ser caçados vivos e só diante de uma donzela virgem rendiam seus ímpetos de ferocidade, ficando submetido a ela, podendo assim ser capturado ou morto pelos caçadores (fig. 3), como comenta o Bestiário francês do século XII de Philippe de Thaün²⁸

...Monosceros es una bestia que tiene un cuerno en la cabeza; por eso lleva tal nombre. Tiene la traza de un chivo. Es capturado por una doncella, del modo que vais a oír; cuando el hombre quiere cazarlo, apoderarse de él con engaño, se dirige al bosque, donde se encuentra la guarida del animal, y deja allí una doncella con el seno descubierto; el monosceros percibe su olor, se acerca a la virgen, le besa el pecho y se duerme ante ella, buscándose así la muerte. Llega el hombre, que lo mata durante el sueño o se apodera de él vivo para hacer con él lo que quiera. Esto tiene un gran sentido, y no dejaré de

²⁸ O bestiário de Philippe de Thaün é o mais antigo dos bestiários franceses e segue com bastante fidelidade o texto latino do *Physiologus* (A primeira versão do *Physiologus* parece ser armênia, do século V). O autor, anglonormando, dedica sua obra a Aelis de Lovain, segunda esposa de Henrique I da Inglaterra, no manuscrito conservado em Londres, em outro exemplar que se guarda em Oxford. A data varia entre 1121 a 1152. Os manuscritos, ilustrados o com espaços reservados para as miniaturas, contêm prólogos em latim e indicações para o artista. Os 38 capítulos de este bestiário, editado por Walberg, estuda os quadrúpedes, as aves e as pedras. O próprio autor cita suas fontes *Physiologus*, *bestiaire*, *um livre de grammaire*, *Ysidre*, *escripture*. MALAXEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. 2ª ed. p. 58.

explicároslo. Monosceros es griego: en francés, significa “um solo cuerno”. ...Esta bestia, en verdad, representa a Dios; la doncella representa, sabedlo, a Santa María; igualmente, por su pecho ha de entenderse la Santa Iglesia, y el beso debe representar la paz. Y el hombre, cuando se duerme, se encuentra a semejanza de la muerte; Dios, que sufrió la muerte en la cruz, durmió como un hombre, y su muerte fue muerte para el príncipe de las tinieblas, y su destrucción fue nuestra redención, y sus sufrimientos nuestro descanso; así burló Dios al diablo mediante el engaño adecuado. El Diablo engañó al hombre y Dios-Hombre, al que no reconoció, engañó a su vez al Diablo mediante su apropiada virtud: así como el hombre es alma y cuerpo, Él fue Dios y hombre...²⁹

No trecho citado do Bestiário de Philippe de Thaün, podemos destacar vários sentidos com relação ao unicórnio: o primeiro deles é o valor da virgindade e da castidade para a sociedade medieval e para o Cristianismo; a pureza submete as mais terríveis bestas. Na Renascença o unicórnio vai ser vinculado à deusa Diana, a deusa virgem; portanto, desde a tradição medieval e especialmente na Renascença foi um símbolo da pureza, da castidade, da virgindade e da inocência. Mas também, como deixa bem claro o bestiário do século XII, o unicórnio é também símbolo de Cristo, uma idéia já compartilhada pelos Padres da Igreja a partir do século II D.C. tais como: Justino, Irineu de Lyon, Orígenes, Basílio, Honório Augustodunesis, Tertuliano e Ambrósio³⁰.

Estas interpretações dariam sentido e ajudariam a explicar a presença do animal mítico nas representações do paraíso. O unicórnio é o emblema da inocência, da castidade e a pureza de Adão e Eva quando estavam no paraíso, antes de perdê-la por causa do pecado. Entretanto, no caso da pintura de Cranach, o unicórnio ganha uma nova dimensão, já que acaba sendo uma alusão à futura redenção de Cristo.

²⁹ O Bestiário de Philippe de Thaün, 1121-1152, vv. 393-458. In: Ignacio Malaxecheverría. *Bestiario Medieval*: V. Monstruos e híbridos: El unicornio, p. 195-196.

³⁰ FRANCO Jr., Hilário. *A Eva Barbada: Ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 118.

3. Cena em que o unicórnio se rende, ficando submetido à donzela e podendo assim ser morto pelos caçadores. **Unicórnio (Monoceros). Manuscrito Ashmole do *Bestiario de Oxford*, fol 21 r. Biblioteca Bodleian. 1180-1220.**

As imagens repetem a idéia do Paraíso como um lugar fértil, belo e cheio de vida, como já foi dito, aparecendo muito nos escritos e nas pinturas dos séculos XV e XVI. A *Carta de Sevilha* enviada por Américo Vespúcio a Lorenzo di Pierfrancesco dei Medici, em 18 de julho de 1500, não só evidenciava a beleza e fertilidade das terras exploradas, como destacava a diferença e a excepcionalidade destas terras com outras terras conhecidas.

...O canto de outros pássaros que estavam nas árvores era coisa suave e de tanta melodia que aconteceu muitas vezes ficarmos encantados com a suavidade. As árvores são de tal beleza e tão aprazíveis que pensávamos estar no paraíso terrestre. Nenhuma daquelas árvores nem seus frutos têm semelhança com os desta parte...³¹

Em 1549, o Padre Nóbrega descrevia o Brasil da seguinte forma

³¹ Carta de Sevilha, IN: VESPUCIO, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003. p.133.

...é muito fresca e mais ou menos temperada, não se sentindo muito o calor do estio; tem muitos fructos de diversas qualidades e mui saborosos; no mar igualmente muito peixe e bom. Similham os montes grandes jardins e pomares, que não lembra ter visto panno de raz tão bello. Nos ditos montes ha animaes de muitas diversas feituraz, quaes nunca conheceu Plinio, nem delles deu noticia, e hervas de differentes cheiros, muitas e diversas das de Hespanha; o que bem mostra a grandeza e belleza do Creador na tamanha variedade e belleza das creaturas...³²

Novamente são destacadas a presença de animais, a tranqüilidade, a harmonia, a beleza do lugar e a variedade de árvores frutíferas.

Uma delicada pintura do século XV, intitulada *O jardim do Paraíso* (fig. 4), coincide com as descrições dos primeiros relatos, apresentando-se como um lugar muito agradável, tranqüilo, cheio de flores e aves, árvores de frutas, e, no meio do jardim a Virgem Maria sentada lendo, enquanto o menino Jesus brinca com uma cítara.

Em outros cantos da pintura aparecem diversas figuras, provavelmente santos, como às da direita, onde três figuras de jovens descansam sob uma árvore, destacando-se entre elas, um anjo com belas asas coloridas.

Essas imagens bucólicas e idílicas, como as da pintura do século XV, estão sempre presentes nos relatos de viagem. Na *Carta de Lisboa*, enviada também a Lorenzo dei Medici em julho de 1502, Vespúcio narrava a primeira viagem de exploração às terras do Brasil, depois da expedição de Cabral, o explorador voltaria relacionar as “novas terras” ao paraíso como já tinha feito na *Carta de Sevilha*:

...Os campos produzem muitas ervas, flores e raízes muito suaves e boas. Algumas vezes me maravilhei tanto com os suaves odores das ervas e das flores e com os sabores dessas frutas e raízes tanto que pensava comigo estar perto do paraíso terrestre; no meio desses alimentos podia acreditar estar próximo dele. Que diremos da

³² NÒBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pp. 89-90

quantidade de pássaros e de suas plumagens, cores e cantos, de quantas espécies e quanta beleza?...³³

4. O Jardim do Paraíso. Mestre do Alto Reno. Frankfort, Städelches Kunstinstitut. Pintada em torno de 1430.

A presença de árvores frutíferas, animais e pássaros é constantemente repetida nestes primeiros relatos, são os elementos que permitem relacionar as novas terras ao paraíso. Na iconografia estas representações têm influência oriental, onde é comum a presença de jardins exóticos.

³³Carta de Lisboa, IN: VESPUCIO, A. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p.184.

Em suas cartas, Vespúcio nunca chega a confirmar que as novas terras sejam propriamente o Éden perdido, mas ele as torna equivalentes ao comparar a beleza das novas terras à do paraíso, seu modelo de beleza. No trecho da *Carta de Lisboa*, o local referido por Vespúcio aproxima-se em certos momentos à *Cocanha*³⁴, um país utópico e longínquo do imaginário medieval do século XIII, uma terra de abundância, de ociosidade, juventude e liberdade, que o europeu encontra nas novas terras.

O país da *Cocanha* era um local ideal, nele existia riqueza, beleza, um clima agradável. Era uma terra de abundância, a comida não faltava e brotava de qualquer lado, tanto que em algumas versões falava-se de rios de vinho e comidas que surgiam já prontas. Era uma terra de ausência das doenças, da morte, e podia ser alcançada independentemente do comportamento do indivíduo, ao contrário do Paraíso, que se chegava mormente às boas obras, esta visão está próxima às descrições de Vespúcio e Jean De Léry.

Em uma pintura de 1567 Bruegel representa o país da *Cocanha* (fig.5) como uma terra com alimentos por todo lado, frangos, patos, porcos, pão, queijo e vinho, tetos de comida e figuras repousando ou dormindo, a terra da ociosidade. Na pintura de Bruegel podem ser identificados, ao fundo, um porco com uma faca no lombo, quase convidando o espectador a degustar um pedaço da sua tenra carne. Aves assadas aparecem no prato; uma árvore oferece uma mesa já pronta; no primeiro plano um ovo marcha pelo chão, oferecendo-se com uma colher pronta para quem quiser experimentá-lo. Na pintura do Bruegel tudo é abundância, tudo é cheio de delícias gastronômicas, os personagens da pintura refletem o ócio do banquete permanente.

³⁴Sobre *Cocanha* consultar o excelente trabalho do medievalista Hilário Franco Júnior. *Cocanha. A História de um país imaginário*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

5. Bruegel. O país da Cocanha. Pinacoteca de Munique. (1567)

As terras referidas por Vespúcio em suas cartas integram elementos do Jardim do Éden do Gênesis e algumas das características da Cocanha medieval. Na *Carta de Lisboa* Vespúcio descreve o Brasil:

...Quanto à disposição da terra, digo que é terra muito amena, temperada e sã porque, durante o tempo em que andamos por ela, que foram 10 meses, nenhum de nós morreu e poucos adoeceram. Como disse, eles vivem muito tempo, não têm enfermidade nem pestilência ou corrupção do ar, morrem de morte natural ou por sufocação. Em conclusão, os médicos teriam moradia ruim em tal lugar...³⁵

Na carta apócrifa atribuída a Américo Vespúcio, a *Mundus Novus*, que teria aparecido pela primeira vez entre 1503-1504, bastante difundida durante o século XVI, em um trecho aparecem referências similares às descritas na Carta de Lisboa.

...Vivem 150 anos. Raramente ficam doentes. Se adoecem, curam-se com raízes de algumas ervas. Essas são as coisas mais notáveis que conheci sobre eles. Ali o **ar é muito temperado e bom**, e –pelo que pude conhecer da relação com eles- nunca [houve] peste ou outra doença oriunda da corrupção do ar. Se não morrem de morte violenta, vivem longa vida. Creio [nisso] porque aí sempre sopram os ventos austrais e, principalmente, o que chamamos Euro, que é tal para eles o que para nós é o Aquilão...A terra daquelas regiões é muito fértil e

³⁵ *Carta de Lisboa*, IN: VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p.188.

amena, com muitas colinas, montes, infinitos vales, abundante em grandíssimos rios, **banhada de saudáveis fontes** com selvas amplíssimas e densas, pouco penetráveis, copiosa e cheia de todo o gênero de feras.

Ali principalmente as árvores crescem sem cultivador, muitas das quais dão frutos deleitáveis no sabor e úteis aos corpos humanos; outras não dão nada. E nenhuns frutos ali são semelhantes aos nossos. Ali são produzidos inúmeros gêneros de **ervas e raízes das quais fabricam pão e ótimas iguarias. Há muitas sementes totalmente diferentes das nossas**. Ali não há nenhum gênero de metais, exceto ouro, que abunda naquelas regiões, embora nada dele trouxe conosco nessa nossa primeira navegação...³⁶

Na Crônica da Companhia de Jesus do padre Simão de Vasconcellos de meados do século XVI se destaca a longevidade e a saúde dos índios do Brasil

...Rarissimamente se acha entre elles torto, cego, aleijado, surdo, mudo, corcovado, ou outro genero de monstruosidade: coisa tão comum em outras partes do mundo. Tem os olhos pretos, narizes compressos, boca grande, cabellos pretos, corredios, barba nenhuma, ou mui rara. São vividouros, e passam muitos de cem anos, e cento e vinte, nem entram em cans, senão depois de decrepita idade...³⁷

Claude d'Abbeville na História da Missão dos Padres Capuchinos de 1614 também escreveria sobre as vantagens do clima e a longevidade dos índios

...Tão saudável é o clima, que só morrem de velhice, de fraqueza natural e não de moléstias. E vivem em geral de cem a cento e quarenta anos, o que nos parece admirável e prodigioso...³⁸

³⁶ Carta *Mundus Novus*. IN: VESPUCIO, A. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p. 45-47. Os grifos são meus.

³⁷ VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1864. Das Noticias Antecedentes, curiosas e necessarias das cousas do Brasil. Livro I, 138, p. 58.

³⁸ D'ABBEVILLE Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975, p. 211

Michel de Montaigne, em seus *Ensaaios* de 1580, também ressaltaria as terras, o clima e os habitantes sadios e longevos do Brasil:

...A região em que êsses povos habitam é de resto muito agradável. O clima é temperado a ponto de, segundo minhas testemunhas, raramente se encontrar um enfêrmo. Afirmaram mesmo nunca terem visto algum epilêptico, remeloso, desdentado ou curvado pela idade...³⁹

Nas diferentes narrativas, o número das maravilhas, a admiração diante da variedade da natureza e a surpresa frente à diversidade dos hábitos humanos aumentam à medida que o viajante se afasta do centro civilizado. O exotismo é deslocado para os extremos do *orbe*, reafirmando a concepção do remoto como espaço da diferença. Por isso, nos extremos da terra é que se alojam as coisas superlativas, o mais belo, estranho e insólito⁴⁰.

Numa Gravura pintada de 1606 aparece representado o país da *Cocanha* (fig. 6) com uma forma muito próxima aos elementos usados na descrição apresentada na Carta *Mundus Novus*. *Cocanha* surge rodeada de rios límpidos, no centro da gravura vê-se uma montanha com um enorme caldeirão de comida que ferve e do qual borbulham quantidades de alimentos ladeira abaixo. Não muito longe, aparecem fornos que oferecem viandas para as pessoas que estejam nessas paragens. Também aparecem fontes com grandes jatos de água que promovem saúde e juventude e figuras num banquete com todos os tipos de aves preparadas que caem do céu à mesa já servida. Do chão brotam todo tipo de comida, pães e bolos, e nos riachos, peixes de todos os tipos.

³⁹ MONTAIGNE, Michel De. *Ensaaios*. Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Editora Globo, 1961. Livro I, Cap. XXXI – Dos canibais, p. 262.

⁴⁰ GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O novo Mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

**6. Descrição do
País da Cocanha.
Gravura pintada
a mão. Coleção
Remondini,
Milão. 1606.**

Algo comum aos diferentes relatos dos primeiros contatos dos europeus com as terras recém-descobertas é a celebração da exuberância da natureza do Novo Mundo. A relação com *Cocanha* é evidente ao se falar da fertilidade da terra, das fontes saudáveis, dos ares temperados, da longevidade e a saúde, a presença da riqueza e das árvores que crescem sem cultivador, não muito longe da idéia da comida que brota sem esforço. Meio século depois, Jean De Léry comentaria sobre os Tupinambás e suas terras

...são porém mais fortes, mais robustos, mais entroncados, mais bem dispostos e menos sujeitos a moléstias, havendo entre eles muito poucos coxos, disformes, aleijados ou doentios. Apesar de chegarem muitos a 120 anos, poucos são os que na velhice têm os cabelos brancos ou grisalhos, o que demonstra não só o bom clima da terra, sem geadas nem frios excessivos que perturbem o verdejar permanente dos campos e da vegetação, mas ainda que pouco se preocupam com as coisas deste mundo. E de fato nem bebem eles nessas fontes lodosas e pestilenciais que nos corroem os ossos, deessoram a medula, debilitam o corpo e consomem o espírito, essas fontes em suma que, nas cidades, nos envenenam e matam e que são a desconfiança e a avareza, os processos e intrigas, a inveja e a ambição. Nada disso tudo os inquieta e menos

*ainda os apaixonada e domina, como adiante mostrarei. **E parece que haurem todos eles na fonte da Juventude...***⁴¹

Com Léry é muito mais clara a referência ao país da *Cocanha*, à fonte da juventude, à vida longa, ao clima bom, à fertilidade. O fato dos índios demorarem para ter cabelos brancos, reforçava a idéia da juventude, de não envelhecer, como Colombo já tinha indicado na ilha *Guanahani*, quando afirmava que ninguém parecia ter mais de trinta anos⁴². Nesse contexto justifica-se a busca de Ponce de León pela fonte da juventude na Flórida. Sobre este tema Hilário Franco Júnior comenta que

*...De fato, a terra maravilhosa dos tupinambás, da mesma forma que a Cocanha européia, oferecia fartamente prazeres materiais sem o ônus do trabalho e as limitações da velhice. Lá as plantas crescem por si sós, há mel em abundância, todos recuperam a juventude, escapa-se da morte...*⁴³

A similitude das descrições levam a pensar em uma forma convencional de narrativa própria dos relatos fantásticos de exploração e viagem, que receberam influência de textos mais antigos de Herodoto, Plínio, Solino. Outros posteriores como o *Romance de Alexandre*, o *Livro das Maravilhas* de Marco Pólo, *As Viagens* de Jean de Mandeville, o *Itinerário* de Guillaume de Rubruck e a *História dos Mongóis* de Giovanni de Plan Carpin, formavam parte da bagagem cultural dos exploradores de finais do século XV e inícios do XVI.

Não é mera coincidência, por exemplo, a proximidade da narrativa de Colombo e seus *diários de viagem*, com Marco Pólo e a tradição clássica, como o sustenta o Professor Peter Hulme no seu livro *Colonial Encounters*, onde faz uma análise cuidadosa do diário da primeira viagem, destacando a presença de dois discursos na narrativa do diário de Colombo: por um lado, a

⁴¹ JEAN DE LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda. e Editora da Universidade de São Paulo. 1980. p. 111-112. Os grifos são meus.

⁴² “...E todos os que vi eram jovens, nenhum com mais de trinta anos de idade: muito bem feitos, de corpo muito bonitos e cara muito boa...” . CRISTOVÃO COLOMBO,. *Diários da descoberta da América*. As quatro viagens e o testamento. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998, p.5 2.

⁴³ FRANCO Júnior, Hilário. *Cocanha. A História de um país imaginário*, p. 224.

visão de Oriente do texto de Marco Pólo; e por outro, a visão do selvagem do Heródoto

...In brief, what a symptomatic reading of the *Journal* reveals is the presence of two distinct discursive networks. In bold outline each discourse can be identified by the presence of key words: in one case 'gold', 'Cathay', 'Grand Khan', 'intelligent soldiers', 'large buildings', 'merchant ships'; in the other 'gold', 'savagery', 'monstrosity', 'anthropophagy'. Even more boldly, each discourse can be traced to a single textual origin, Marco Polo and Herodotus respectively. More circumspectly, there is what might be called a discourse of Oriental civilization and a discourse of savagery, both archives of topics and motifs that can be traced back to the classical period....⁴⁴

Vale a pena lembrar uma anotação do especialista Le Goff sobre os autores medievais das narrativas de viagem dos séculos XIII-XIV, que eu estenderia, também, aos cronistas de finais do século XV e princípios do XVI. Estes não fazem distinção entre o lendário e o testemunhado nos seus relatos, especialmente quando referidos ao Oriente, como acontece no caso particular de Colombo

...Os escritores do Ocidente medieval não estabelecem divisão estanque entre a literatura científica ou didática e a literatura de ficção. Acolhem igualmente, em todos estes géneros, as maravilhas da Índia. Ao longo de toda a Idade Média, elas formam um capítulo habitual das enciclopédias, onde uma série de eruditos procura encerrar, como se se tratasse de um tesouro, o conjunto dos conhecimentos do Ocidente...⁴⁵

A conjunção do testemunho (experiência) e do lendário (ficção) nos relatos de viagens de fins da Idade Média vão além de uma submissão a uma tradição literária estabelecida ou à simples ingenuidade; para o professor Giucci este tipo de narrativa é explicada em função do leitor:

⁴⁴ HULME, Peter. *Colonial Encounters. Europe and the native Caribbean, 1492-1797*. London / New York: Routledge, 1992, pp. 20-21

⁴⁵ LE GOFF, Jacques. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 270

... É em seu entroncamento com o desejado pelo leitor ou ouvinte que devemos buscar a causa profunda do êxito da formula narrativa que funde informação e anedota. De outro modo não teria prevalecido. Assim como a regularidade e a repetição suscitam o desejo do imprevisível, a monotonia gera a esperança do extraordinário e do admirável. A fim de participar da ilusão dos contrários, o leitor transfere a experiência pessoal do viajante para seus próprios desejos de aventura. Tende, desse modo, a se colocar à margem da mediocridade de sua própria sociedade, a apagar sua realidade imediata, a tornar exequível o inalcançável e a compensar suas frustrações cotidianas. Sente-se único fantasiando ser um outro diferente; emociona-se como o protagonista de uma expedição incomum; acredita renovar-se com seu desterro ficcional. Sintomaticamente, apenas no remoto visualiza uma alteridade espetacular. E junto à reprodução dos estereótipos insere-se o novo código do fantástico convencional...⁴⁶

O sucesso junto ao leitor, da formula do lendário e do testemunhado nos relatos de viagem ganhou um impacto maior e um complemento com as imagens.

As “novas” descobertas de terras, paisagens, plantas, animais e novas culturas vão ser integradas aos poucos na arte, nas tradições e convenções já existentes . Como acontece em muitas obras do século XVI sobre o Jardim do Éden, uma delas é a *Tentação de Eva*, (fig.7) obra da tapeçaria flamenga, apresentada em “três atos”.

No fundo, à esquerda, aparecem Eva e a serpente pegando o fruto proibido; no centro da composição, em primeiro plano, visualiza-se Adão recebendo o fruto das mãos de Eva; e, finalmente, no fundo à direita, Adão e Eva aparecem cobertos com folhas.

Novamente aparecem árvores carregados de frutos e alguns animais como um veado, um leão e uma arara. Esta ave é talvez o elemento “alheio” de toda a composição, isto por não formar parte da tradição do Antigo Testamento e por ser uma ave originária do Novo Mundo, que acabou sendo incorporada ao episódio bíblico. A *arara*, pela beleza de sua plumagem, acaba associada ao paraíso e integrada na cena da tapeçaria flamenga, que, de uma

⁴⁶ GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O Novo Mundo*, pp. 87-88

certa forma, indicaria também a associação indireta do *Novo Mundo* com o paraíso.

7. A Tentação de Eva. Tapeçaria flamenga. Meados do século XVI. Firenze, Galeria dell' Accademia.

Muito provavelmente, o artista flamengo desta tapeçaria inspirou sua visão do paraíso e a presença da *arara* numa gravura feita pelo alemão Dürer em 1504, em que aparecem Adão e Eva e em um galho sobre eles pousa uma *arara*. Apesar da gravura não ser colorida, podemos deduzir isto porque a cauda da *arara* é comprida se comparada com a dos papagaios, que é muito menor, o bico grande e forte também diferencia estas espécies de outras aves. (fig.8).

8. Dürer. *Adão e Eva ou a Queda do homem*. Gravura, 1504.

Na gravura de Dürer e na tapeçaria flamenga os elementos exóticos do Novo Mundo, como as araras, foram associados e integrados às imagens do Jardim do Éden⁴⁷. Por outro lado, também as imagens de Adão e Eva no Paraíso também seriam associadas ao Novo Mundo, como acontece com a primeira gravura depois da folha de rosto do relato da Viagem a Virgínia, a *Admiranda Narratio* editada em 1590 por Theodoro de Bry (fig.9).

⁴⁷ Uma obra que aborda o estudo do paraíso na arte é Jean DELUMEAU. *O que sobrou do Paraíso?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

A gravura apresenta o momento em que Eva está apanhando o fruto proibido, instigada pela serpente alada, parte humana e parte réptil, que desce pela árvore, enquanto Adão espera com cumplicidade. O fato ainda não está consumado e parece esperar por uma definição, mas no fundo, De Bry antecipa a triste conclusão: o pecado levará ao sofrimento.

Os leões que acompanham o primeiro casal de homens reforçam essa interpretação. No caso do Leão ao lado de Eva, ainda se percebe a harmonia da convivência que existia entre homens e animais selvagens⁴⁸; enquanto a leoa (ou lince) da esquerda está saindo de perto de Adão e Eva pressentindo o que se avizinha, no rosto do animal percebe-se o temor e desespero do ato que vai ser cometido.

Ao fundo se visualiza o castigo que eles sofreram ao ser expulsos do Paraíso. Adão tem que trabalhar a terra para ganhar seu sustento, enquanto Eva tem que cuidar do lar e sofrer com os filhos. Sobre a condenação o Gênesis diz

... À mulher, ele disse: “Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te levará ao teu marido e ele te dominará.” Ao homem ele disse: “Porque escutaste a voz de tua mulher e comeste da árvore que eu te proibira de comer, maldito o solo por causa de ti! Com sofrimentos dele te nutrirás todos os dias de tua vida. Ele produzirá para ti espinhos e cardos e comerás erva dos campos. Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retournes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás...Deus o expulsou do jardim de Éden para cultivar o solo de onde fora tirado...”⁴⁹

A condenação atinge ao casal nas suas atividades essenciais: Eva como mãe e esposa e Adão como trabalhador. A mulher torna-se a sedutora do homem que a sujeitara para ter filhos e Adão, ao invés de ser o jardineiro de Deus no Éden, sofrerá lavrando os solos estéreis. O castigo causado pelo pecado original,⁵⁰ na realidade, consistiu em perder a familiaridade com Deus, e não o fato de ter que trabalhar. Preguiça e ociosidade não faziam

⁴⁸ *Gênesis* 1, 28-30 e 2, 19-20 .

⁴⁹ *Gênesis* 3, 16-24.

⁵⁰ Sobre o Pecado original consultar. LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude.(coordenadores) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval II*. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2000, pp. 339-341.

parte do paraíso⁵¹, o trabalho seria uma virtude especialmente a partir da visão reformada, uma das formas de felicidade⁵². Não se deve esquecer de que De Bry era huguenote.

9. Theodoro de Bry. Adão e Eva. *Admiranda Narratio*. Gravura – 1590.

Thereza Baumann, quem tem analisado cuidadosamente esta gravura, sugere uma interpretação relacionada com a possibilidade de transformação do homem, a qual seria estendida ao indígena do Novo Mundo:

⁵¹ Jean DELUMEAU. *Une Histoire du Paradis*. Paris: Fayard, 1992, pp. 252-253.

⁵² BAUMANN, Thereza. *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI*. Niterói: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal Fluminense, 2001. 2 vol., p. 294.

...A preocupação que De Bry experimenta em relação à possibilidade de transformação do homem parece estender-se ao indígena...mesmo não tendo conhecimento do verdadeiro Deus, não seria difícil conduzi-lo à verdadeira religião. Uma idéia enfatizada na observação feita por De Bry no prólogo da *Admiranda*, ao afirmar que, embora o homem tenha pecado, tendo em consequência se privado das boas coisas que havia recebido de Deus, ele continuava (e aqui se incluía o indígena) apto a alcançar tudo aquilo que era necessário à sua vida e saúde...⁵³

Marc Bouyer e Jean-Paul Duviols destacam que Theodoro de Bry, ao colocar depois da folha de rosto esta gravura, estaria apresentando a Adão e Eva como os pais do Novo Mundo. Enquanto que as figuras do fundo seriam uma alusão ao esforço e trabalho dos colonos na América.⁵⁴

Aqui são várias as associações da gravura de Theodoro de Bry com o Novo Mundo: o Jardim do Éden, Adão e Eva, o trabalho, o livre arbítrio, a transformação, o sofrimento, o sacrifício, o pecado e o mal, como elementos presentes nas novas terras, culturas e gentios, que vão ser introduzidos nos relatos de viagem .

O Cristianismo estabeleceria as coordenadas para interpretar uma realidade, antes desconhecida e assimilada a partir dos elementos familiares dados pela religião e pela tradição. Através do contato com as novas terras, os europeus tiveram que repensar os fundamentos da sua cultura e rever as bases da sua visão de mundo para assimilar os gentios.

Esta primeira parte centra-se na imagem do índio construída na pintura religiosa. Nesse contexto, o Cristianismo é muito importante, porque vai oferecer o referencial – em um primeiro momento – para estabelecer a imagem do índio na cultura ocidental européia. Uma imagem que ora será positiva, vinculada ao paraíso, e ora negativa, sendo vinculada ao inferno: o índio como agente do mal.

⁵³ BAUMANN, Thereza. *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI.*, p. 297.

⁵⁴ *Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry.* Paris: Gallimard, 1992, p. 134

A Adoração dos Magos



a historiografia portuguesa e brasileira se considera a *Adoração dos Magos* (Fig. 1), atribuída à oficina de Vasco Fernandes, como a primeira representação pictórica de um índio do Brasil. Este quadro chama muito a atenção por inserir no episódio da adoração do menino Jesus pelos reis magos, uma temática tipicamente religiosa, a presença de um índio Tupinambá, um elemento exógeno à temática religiosa, o que faz esta pintura ser única em seu gênero.

A *adoração dos Magos* é um óleo sobre madeira de carvalho (134 x 82cm), pintado, aproximadamente, entre os anos 1501 e 1506. É uma obra tipicamente renascentista. Nos primeiros planos aparecem seis figuras: três figuras masculinas em pé, uma outra figura masculina aparece ajoelhada frente a uma figura feminina sentada, com um menino no colo, estas últimas seriam a virgem Maria e o menino Jesus.

1. Vasco Fernandes (atribuído), a Adoração dos Magos, óleo sobre madeira de carvalho de 134 x 82 cm. Museu de Grão Vasco. Viseu, Portugal, 1501-1506.

Nos planos que se seguem às figuras principais, aparecem umas ruínas com teto de palha, muros em pedra e um cercado de madeira, com um jumento, um boi e objetos do cotidiano: uma vela acesa, uma jarra de barro e uma colher. Nos planos de fundo a paisagem e uma cidade (fig. 2).

2A. Vasco Fernandes, como outros pintores da Renascença, começa a dar muita importância ao espaço e à ilusão de profundidade por meio da perspectiva. Divisão por planos: cada área colorida representa um plano da pintura. Os primeiros planos(1, 2, 3), de maior tamanho, estão perto da base da pintura e os últimos no fundo (4-9), de menor tamanho, para dar a ilusão de profundidade. **Vasco Fernandes (atribuído), A Adoração dos Magos, 1501-1506.**

2.B Vasco Fernandes (atribuído), a Adoração dos Magos, 1501-1506. Estrutura compositiva. As três figuras masculinas em pé formam uma horizontal (a). A figura reclinada frente a Maria e o Menino (em diagonal) formam uma composição triangular (b). O eixo central da composição estaria formado pela linha rei mago central, borda do estábulo, e costas do rei mago ajoelhado (c). Os corpos das três figuras em pé formam também uma composição triangular oposta à anterior (d). As setas indicam o sentido do movimento das personagens.

O problema inicial que nos coloca esta pintura é a identificação das quatro figuras de homens adultos. Especialmente uma delas, no mínimo, causa estranheza, ao representar um índio em meio a um episódio sacro.

Sobre esta pintura vários estudiosos têm levantado diversas análises e hipóteses. Quanto à primeira delas, um estudioso da arte portuguesa, Fernando Russel Cortez, desde seus artigos da década de 50, já começava a se interessar pelas pinturas da Renascença portuguesa. Em um artigo de 1968, já tentava explicar esta pintura.¹ Para ele, a figura do Mago mais velho ajoelhado aos pés do menino, em primeiro plano, era um retrato de Pedro Álvares Cabral. Russel Cortez fundamentava esta hipótese argumentando por um lado que a família de Álvares Cabral teria propriedades nas cidades de Viseu e Azurara da Beira, e pelo outro, a semelhança do Mago ancião da pintura de Viseu com o retrato de Cabral, em um medalhão em pedra do Mosteiro dos Jerônimos² (Fig. 3).

Dalila Rodrigues³ é uma das estudiosas que mantém certas reservas com esta hipótese de Cortez, por saber que Cabral, na época em que este retábulo foi pintado teria cerca de 35 anos, argumento que derrubaria a imagem do mago ancião como retrato de Cabral. O professor José Roberto Teixeira Leite também questiona a hipótese de Cabral ser um dos reis magos,

...O quadro dataria dos primeiríssimos anos do séc. XVI, 1501-1506, e parece estar estreitamente ligado à descoberta do Brasil pelo almirante Pedro Álvares Cabral, o qual, de acordo com certos autores talvez demais imaginosos, teria sido figurado como Rei Mago que, de joelhos, adora o Menino Jesus...⁴

¹ CORTEZ, Russel. *Pedro Álvares Cabral e Viseu, Panorama*, nº27, IV Série, Setembro 1968.

² Outros artigos de Russel Cortez relativos à pintura Portuguesa da Renascença são: *A Arte em Portugal*. Viseu, Nº 19, Porto 1959; *A pintura Renacentista de Viseu, A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Actas do Simpósio Internacional, Coimbra, 1980.

³ RODRIGUES, Dalila. *Vasco Fernandes e a Oficina de Viseu*. In PAULINO, Francisco Faria. (Coordenação) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa, 1992. pp 77-216.

⁴ LEITE, José Roberto Teixeira. *Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII*. IN: Revista da USP. *Dossiê Brasil dos Viajantes*. Número 30. São Paulo: USP, 1995. p. 4.

3. Aqui é feita a comparação visual proposta por Russel Cortez. Acima, detalhe do Mago ajoelhado da pintura de Viseu e abaixo, o Medalhão esculpido no claustro do Mosteiro dos Jerônimos, que se pensa representar Álvares Cabral. Lisboa. Século XVI.

Contudo, Jean Massing⁵ concorda com a hipótese de Cortez: a prova da semelhança entre o rosto do medalhão e o rosto do Mago velho ajoelhado da pintura de Vasco Fernandes, seria justificada por Cabral ser o patrocinador e doador da obra, e apesar de ter 35 anos na época da execução do painel, o pintor pode ter dado uma aparência envelhecida para ressaltar sua experiência como navegador.

Ana Maria de Moraes Belluzzo⁶ deixa claro de que há evidências do Mago ajoelhado ser Cabral, embora reconheça a falta de provas relativas a esta alternativa. Para a autora, a presença de Cabral na cena transformaria o sentido bíblico, pois

...Não se trataria mais da chegada dos três reis vindos de um Oriente distante para trazer oferendas ao menino que acabava de nascer. O grande navegador, descobridor de novos mundos, é quem se ajoelha em agradecimento, trazendo como oferta o representante das terras americanas, promessa da conversão de mais uma alma, de mais um povo...⁷

Belluzzo levanta algumas hipóteses para identificar as seis figuras a partir do seu agrupamento:

...na primeira, as figuras em pé são os três Reis Magos, tendo as cabeças quase alinhadas numa horizontal ...o índio é mostrado entre dois Reis Magos de túnica avermelhada. O outro grupo de figuras reunidas no triângulo à direita...poderia fazer supor à primeira vista que se tratasse de Maria, do menino Jesus e São José. Mas logo se percebe que a figura ajoelhada de perfil...segue a mesma orientação que marca a entrada dos príncipes em cena, pela esquerda. A rica túnica e um chapéu de nobre, disposto no primeiro plano, sugerem ser este o terceiro Rei Mago, diante da sagrada família, que

⁵ MASSING, Jean Michel. *Early European Images of América*. IN: LEVENSON, Jay (Editor). *Art in the Age of Exploration*. Washington: National Gallery of Art, New Haven e Londres: Yale University Press, 1991, pp. 115-119 e 515-520.

⁶ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva / Metalivros., 2000, 3ª Ed., pp.22-24.

⁷ BELLUZZO, *Op. cit.*, p.24.

estaria disposta em curva...Mas e se “os três Reis Magos vindos do Oriente para Belém” tivessem se tornado quatro, após o reconhecimento dos quatro continentes pela Europa?...⁸

Ana Maria Belluzzo chega a três possíveis leituras: na primeira, os Reis Magos seriam três: a figura ajoelhada, e as duas que estão em pé e entram em cena pela esquerda. A outra figura, em pé, disposta em curva junto com a virgem e o menino formariam a Sagrada Família. Na segunda, as três figuras, em pé, seriam os Reis Magos e a figura ajoelhada poderia ser Cabral honrando o Menino Deus e sua Mãe. Na terceira, finalmente, as três figuras em pé e a figura ajoelhada seriam quatro Reis Magos adorando a Virgem Maria e o menino Jesus – o que contradiz toda a tradição –. Estas são hipóteses muito sugestivas mas, ao mesmo tempo, ambíguas, coisa que esta autora deixa em aberto e não desenvolve.

Sobre a figura do índio, Dalila Rodrigues arrisca que está substituindo o Mago negro Baltazar⁹. Para Bernard Smith¹⁰ e Ronald Raminelli,¹¹ o Rei Mago Tupinambá estaria oferecendo ouro bruto do Brasil. Raminelli ainda acrescenta que o ouro bruto seria símbolo do primitivo das sociedades americanas e a esperança de enriquecimento nas terras recém-descobertas. Dalila Rodrigues faz uma interpretação similar com respeito ao enriquecimento; para ela, o secular desejo de riqueza associada às descobertas é interpretado a partir de um indício diferente do apresentado pelo professor Raminelli. De acordo com a autora, este sentido estava implícito na moeda de ouro que o menino tem na sua mão esquerda.¹² (fig.4)

A professora Ana Maria Belluzzo concorda com a idéia do professor Pedro Dias¹³ sobre a visão promissora dos portugueses com relação à

⁸ BELLUZZO, *Op. cit.* p. 22.

⁹ RODRIGUES, 91

¹⁰ SMITH, Bernard William. *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*. Yale University Press, New Haven and London, 1992. p.11

¹¹ RAMINELLI, Ronald. *Imagens da Colonização. A Representação do Índio de Caminha a Vieira*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1996. pp. 152-153.

¹² RODRIGUES, 91

¹³ DIAS, Pedro. *Apresentação*. IN: *Grão Vasco e a Pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp. 25-26.

expansão do cristianismo, presente na pintura. Para Belluzzo, a posição de destaque, central e em evidência que o índio Tupinambá tem na pintura, o faz sobressair como um representante dos povos “além do mar” que vêm adorar o menino Deus; “...ao mesmo tempo em que se apresenta publicamente ao mundo, o índio brasileiro encarna um emissário que vem de longe, um Rei Mago que traz seu testemunho de fé na verdade cristã...”¹⁴

Vários autores como Belluzzo, Raminelli e Rodrigues, concordam em afirmar que a nudez, uma característica do tupinambá, era contrária às convenções da época e por ser ousada e não muito própria da pintura religiosa, explicaria o porquê do indígena aparecer vestido com roupas próximas às européias.

A.

B.

4. Detalhes A. Presente oferecido pelo Tupinambá e B. Moeda na mão esquerda do menino Jesus.

¹⁴ BELLUZO, *Op. cit.*, p. 22.

A partir das reflexões destes autores, surge uma série de questionamentos, alguns contraditórios, que vale a pena desenvolver, sobretudo porque esta é a primeira representação de um índio do Brasil e também a fim de entender como o europeu, neste caso o português, construiu as imagens sobre o índio.

O “quebra-cabeça” da Adoração



As primeiras questões sobre forma, conteúdo e detalhes da pintura seriam: Qual o número exato dos reis magos, três ou quatro? E qual seu significado simbólico? A figura anciã ajoelhada é um mago que retrataria Pedro Álvares Cabral como doador? Quais são os presentes oferecidos pelos reis e um deles seria efetivamente ouro em estado bruto proveniente do Brasil? A terceira figura em pé da direita atrás da virgem, quem é? São José ou, devido à sua capa vermelha, um dos magos? A posição central do índio e sua exibição na composição destacaria sua importância? E a moeda de ouro na mão esquerda do menino?

Agora, as questões mais estruturais e amplas: por que uma temática religiosa para inserir e apresentar um aborígine de uma terra recém descoberta? Até onde vai a leitura religiosa e onde começa a interpretação do sentido da presença do índio? Finalmente, as questões principais para esta pesquisa: O que faz com que a representação seja identificada como um índio, e ainda mais concreto, com um Tupinambá? Como ele é representado? E como se constrói essa primeira representação de um habitante da Terra da Santa Cruz? São muitas questões que espero poder responder.

O primeiro elemento fundamental a ser destacado é que esta *Adoração dos Magos*, da chamada Escola de Viseu ou de autoria da Oficina de Vasco

Fernandes,¹⁵ não é apenas uma pintura isolada; ela forma parte de um conjunto de 18 pinturas que integravam o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, como bem foi anotado por Belluzzo e Rodrigues. Só que ao interpretá-la, as pesquisadoras centraram-se unicamente na própria pintura e esqueceram de estabelecer relações com o conjunto, que aliás, permanece incompleto. Infelizmente, só se conservam 15 pinturas.

Um indício importante é a função desta pintura, eminentemente religiosa, já que sua encomenda foi feita para estar exposta numa igreja. Qualquer interpretação deve estar vinculada ao conjunto do retábulo, que tinha como papel apresentar a vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria, destacando especialmente os primeiros anos e a Paixão; episódios baseados nos quatro evangelhos e nos relatos apócrifos .

Não se tem certeza das datas das pinturas, mas a encomenda foi feita em 1501 e o retábulo ficou concluído em 1506; portanto, posterior ao “descobrimento” do Brasil. Assim, não se tem um ano certo em que a Adoração tenha sido feita e sim uma aproximação. Dalila Rodrigues comenta que

...foi encomendado pelo bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda, provavelmente em 1501. Numa carta enviada de Óbidos para o Cabido, datada de 22 de Setembro de 1500, o prelado solicita um parecer relativamente a esta encomenda, mostrando-se indeciso entre a opção por um retábulo de prata ou de pinturas e, ainda, na sua eventual encomenda à **Flandres**...o retábulo só seria concluído ao tempo de D. Diogo Ortiz de Vilhegas, bispo que lhe sucede em 1506...Em 1506 o retábulo ficou concluído, como consta no contrato, com data de 29 de Setembro de 1506, entre Vasco Fernandes e os

¹⁵ No caso desta análise, não discutirei os problemas da atribuição do quadro da Adoração e se, efetivamente, Vasco Fernandes é o autor, ou um dos seus colaboradores. Isto seria parte de outra pesquisa. Sobre este problema da autoria Fernando Russell Cortez comenta: “...Críticos de arte ou estudiosos locais, têm variado a presunção sobre a autoria destes painéis. Têm sido atribuídos ora ao Grão Vasco Fernandes, a Jorge Afonso, a Francisco Henriques. Dado ser flagrante não terem sido estes 14 painéis do Retábulo de Viseu, todos compostos e estruturados pela mesma mão, embora sejam produtos duma mesma oficina, consideramo-los como resultante de uma parceria, ou de um mestre e seus oficiais, que foram diversos, pelo menos três... Vasco Fernandes colaborou de 1501-1505 como oficial parceiro na feitura do retábulo da Sé. A sua composição podem atribuir-se os painéis: Cristo no Horto das Oliveiras e a adoração dos Reis magos...” CORTEZ, Russell. *Viseu*. Porto: Edição Marques Abreu. 1959, p.16.

entalhadores flamengos para a execução da marcenaria e talha do retábulo lamecense... ¹⁶

As professoras Rodrigues e Belluzzo concordam em indicar a influência flamenga nestas pinturas, que, ademais, é reforçado pela citação da carta do bispo Gonçalves de Miranda sobre a encomenda. No nível pictórico, a influência flamenga pode ser percebida pela vivacidade e intensidade das cores, e pela riqueza nos detalhes dos ornamentos e adereços, tão a gosto dos pintores flamengos (figuras 5). Também a preferência pelos drapejados dos tecidos, bem como no tratamento da paisagem, tanto na perspectiva quanto nos tons, evidenciam esta influência (fig. 6).

A.

B.

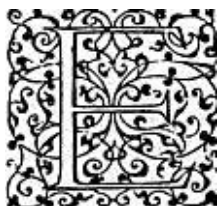
5. Riqueza de detalhes nos ornamentos, adereços e drapeados na pintura do **A. O casamento dos Arnolfini**, de **Jan Van Eyck (Detalhe)**, National Galery, Londres, óleo sobre madeira 81,8x 159,7 cm. 1434, são características da pintura flamenga que vão influenciar na pintura portuguesa da Renascença **B. Detalhe da Adoração dos Magos**.

¹⁶ RODRIGUES, 78.

A.**B.**

6. A. Detalhe do painel esquerdo do Tríptico da Epifania do Bosch. Museu do Prado, finais do século XV e B. Detalhe esquerdo da Adoração dos Magos, de Vasco Fernandes. Estes fragmentos permitem comparar o uso de certos tons similares nas paisagens, o uso da perspectiva, a presença de cidades e ruínas no fundo e a riqueza nos drapeados, típicos da pintura flamenga que influenciaram a Escola de Viseu.

A Tradição Cristã



Encontra-se a origem e a fonte da temática da adoração no Novo Testamento; este episódio só é narrado no evangelho de Mateus, não estando presente no relato dos outros evangelistas. Como é bem conhecido, o Evangelho de Mateus é dirigido aos judeus. Este Evangelho destaca a genealogia de Jesus como parte da linhagem de Abraão e do Rei Davi, além da tradição do povo de Israel, citando a realização das profecias do Antigo Testamento sobre o Messias. A adoração dos magos insere-se neste mesmo contexto. Depois do nascimento de Jesus, em Belém da Judéia, Mateus narra o episódio da Adoração:

Tendo Jesus nascido em Belém da Judéia, no tempo de Herodes, eis que **vieram magos de Oriente** a Jerusalém, perguntando: ‘Onde está o rei dos judeus, recém-nascido? Com efeito, vimos a sua estrela no Oriente e viemos homenageá-lo.’ Ouvindo isto, o rei Herodes ficou alarmado e com ele toda Jerusalém. E convocando todos os chefes dos sacerdotes e os escribas do povo, procurou saber deles onde havia de nascer o Messias. Eles responderam: ‘Em Belém da Judéia, pois é isto que foi escrito pelo profeta: *E tu, Belém, terra de Judá, de modo algum és o menor entre os clãs de Judá, pois de ti sairá um que será o guia que apascentará Israel, o meu povo.* Então Herodes mandou chamar secretamente os magos e procurou certificar-se com eles a respeito do tempo em que a estrela tinha aparecido. E, enviando-os a Belém, disse-lhes: ‘Ide e procurai obter informações exatas a respeito do menino e, ao encontrá-lo, avisai-me, para que também eu vá homenageá-lo.’ A essas palavras do rei, eles partiram. E eis que a estrela que tinham visto no Oriente ia à frente deles até que parou sobre **o lugar onde se encontrava o menino**. Eles

revendo a estrela, alegraram-se imensamente. **Ao entrar na casa, viram o menino com Maria,** sua mãe, e **postrando-se, o homenagearam.** Em seguida, **abriram seus cofres e ofereceram-lhe presentes: ouro, incenso e mirra.** Avisados em sonho que não voltassem a Herodes, regressaram por outro caminho para sua região.¹⁷

A partir do Evangelho de Mateus o episódio da Adoração destaca quatro passagens : A descoberta da estrela e a viagem à Palestina; entrevista com Herodes; A adoração do Menino Jesus; e o aviso celestial e o retorno.

A partir do fragmento citado, podem ser destacados alguns elementos fundamentais sobre o episódio da Adoração, que podemos contrastar com a pintura sobre o mesmo tema de Vasco Fernandes. Em primeiro lugar, o evangelista nunca define o número, expressando-se sempre no plural “...vieram magos de Oriente...”¹⁸ Logo, verifica-se que eram vários magos; também não diz que eram Reis, aliás, o único Rei de que se fala no texto é Herodes. Sobre o espaço da adoração, em um primeiro momento, fala-se de um “lugar” e depois de uma “casa”. Na pintura da Adoração aparece um estábulo e um manjedoura com animais, que no texto evangélico de Mateus não aparecem descritos. Esta informação deve ser vinculada ao episódio do Nascimento de Jesus que em Mateus é apenas mencionado¹⁹. O único evangelista que apresenta com detalhes o Nascimento é Lucas, especialmente pelas informações sobre o lugar em que o fato acontece: “...Enquanto lá estavam, completaram-se os dias para o parto, e ela deu à luz o seu filho primogênito, envolveu-o com faixas e reclinou-o numa manjedoura, porque não havia um lugar para eles na sala....”²⁰

De acordo com Lucas, todos os alojamentos e albergues estavam superlotados. Devido à aproximação do parto, José e Maria foram obrigados

¹⁷ Mat., 2, 1-12 . Os grifos são meus.

¹⁸ Desde a Antigüidade, o Oriente Próximo (Arábia, Pérsia e Mesopotâmia) foi a região por excelência dos sábios astrólogos, que no texto bíblico são denominados de “magos”.

¹⁹ Os Evangelhos de João e Marcos não contêm informações dos episódios do Nascimento de Jesus e da Adoração dos magos; já iniciam seus textos com um Jesus adulto.

²⁰ Lc. 2, 6-7.

a abrigar-se em um presépio. Os textos apócrifos e a tradição medieval estabeleceram lendas piedosas, entre as quais, a que dizia que a manjedoura era guarnecida por dois animais, um jumento e um boi. Como pode ser visto no quadro de Vasco Fernandes, na área do estábulo onde aparecem os animais, é, obviamente, uma referência ao texto de Lucas sobre o nascimento de Jesus ou de outras pinturas. (fig.6.1)

6.1. Detalhes da manjedoura e dos animais

O segundo capítulo do evangelista Mateus descreve como os magos acham o menino junto à sua mãe, além de descrever o que fizeram “...postrando-se, o homenagearam. Em seguida, abriram seus cofres e ofereceram-lhe presentes: ouro, incenso e mirra...”; tais referências são encontradas na pintura do mestre de Viseu.

A adoração dos magos era o cumprimento dos oráculos messiânicos a respeito da homenagem que as nações prestariam ao Deus de Israel, as quais o evangelista Mateus simboliza na atitude dos reis e nos seus presentes de “ouro, incenso e mirra” ²¹. Desde muito cedo no cristianismo, interpretou-se a homenagem dos Magos ao Menino Jesus como a incorporação dos gentis à cristandade.

No século II, Justino em seus *Dialogus cum Tryphonem*²², diz que eram magos e vinham da Arábia, de onde são mais próprios os presentes que aportam, mais que da Caldeia, nação ao que seu ofício de magos os filiaria mais estreitamente. Prudêncio no século IV, no hino XII *De Epiphania* no *Cathemerinon* indica que fossem persas.

Nos textos apócrifos é possível encontrar novas peças do quebra-cabeça. No Evangelho árabe da Infância no capítulo sete cita os presentes oferecidos ao Menino Deus, a linhagem real dos magos e a presença da estrela que os guia

...Entonces, tres hijos de los reyes de Persia tomaron..., uno, tres libras de oro; otro tres libras de incienso, y el tercero, tres libras de mirra. Y se revistieron de sus ornamentos preciosos, poniéndose la tiara en la cabeza y portando su tesoro en las manos. Y al primer canto de gallo abandonaron su país con nueve hombres...y se pusieron en camino guiados por la estrella... ²³

Para os Padres da Igreja, como São Crisóstomo, Santo Agostinho, Santo Anselmo, os presentes eram símbolos: o ouro representava a Realeza; o incenso, a Divindade; e a mirra, a Humanidade mortal de Cristo. Lembre-se de que a mirra era usada para embalsamar corpos, sendo, portanto, uma

²¹ **O Incenso** substância resinosa aromática que, ao ser queimada, geralmente como parte de cerimônias litúrgicas ou sacrifícios religiosos, desprende odor penetrante. **A mirra**, a resina dessas plantas, de aroma agradável e gosto amargo, que varia do amarelo ao castanho-avermelhado, com propriedades adstringentes, anti-sépticas e carminativas leves, ainda usada como incenso e como ingrediente em dentifrícios, perfumes, tônicos e outras preparações farmacêuticas. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

²² JUSTINO DE ROMA. *Obras Completas*. Coleção Patrística, vol. 3. São Paulo: Paulus, 1996

²³ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo*. Tomo I. *Los Grandes Temas del Arte Cristiano en España*. Série I *Cristológica*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC). 1948, p. 106

alusão à futura Paixão e Morte.²⁴ A *Legenda Áurea: vidas de santos* escrita por Jacopo de Varazze²⁵ no século XIII comenta:

...Podemos apontar várias razões para os presentes ofertados pelos magos. Primeira, diz Remígio, era uma tradição antiga que ninguém se aproximava de Deus ou de um rei de mãos vazias. Os persas e os caldeus tinham o costume de oferecer presentes a tais personagens, e os magos, como está dito na *História Escolástica*, vinham dos confins da Pérsia e da Caldéia, onde corre o rio de Sabá, por isso seu país era conhecido por Sabéia. Segunda, diz Bernardo: “Eles ofereceram ouro à bem-aventurada Virgem para aliviar sua miséria, incenso para afastar a fetidez do estábulo, mirra para fortalecer os membros do menino e para expulsar insetos hediondos”. Terceira, porque ouro paga tributos, incenso serve para sacrifícios e mirra para sepultar os mortos. Assim, com esses três presentes reconheceram em Cristo o poder real, a majestade divina e a mortalidade humana. Quarta, porque ouro significa amor, incenso prece, mirra mortificação da carne, e devemos oferecer as três coisas a Cristo. Quinto, porque esses três presentes indicam três qualidades de Cristo: divindade preciosíssima, alma devotadíssima, carne íntegra e incorruptível...²⁶

Depois do século III, os magos passaram a ser chamados de reis, a fim confirmar as profecias do Antigo Testamento, tais como a do Salmo 72, 10-11: “...os reis de Sabá e Seba vão pagar-lhe tributo; todos os reis se prostrarão diante dele, as nações todas o servirão...”²⁷

A definição dos nomes e o número dos magos são tardios, não figuravam nem nos quatro Evangelhos nem nos escritos patrísticos. As primeiras fontes manuscritas datam de finais do século VII e inícios do VIII. No século IX surgiu a *Choronica Georgii Ambianensis episcopi*, documento

²⁴ FONSECA, Cristóbal de, *Vida de Christo Señor Nuestro*, Barcelona 1597 In: PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. 1644. Editorial Cátedra. Madrid. 1990. p. 614.

²⁵ *Jacques de Voragine* na tradução francesa e *Santiago de la Vorágine* na espanhola. Jacopo Varazze foi Arcebispo de Gênova e escreveu a *Legenda Áurea* ou *Legendae sanctorum*, vulgo *historia lombardica dicta* entre 1253 e 1270, uma coletânea hagiográfica que alcançou muita popularidade chegando a ser uma das principais fontes de inspiração na iconografia cristã.

²⁶ 14. A Epifania do Senhor. Jacopo de VARAZZE. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 155.

²⁷ Outros textos que profetizam os homenagens das Nações ao Messias são Nm 24, 17; Is 49,23; 60,5.

que cita os nomes e o número dos magos: Bilthisarea²⁸, Melchior e Gathaspa.

Mas muitas dessas informações já circulavam nos textos apócrifos e grande devoção desde os primeiros séculos. O capítulo 11 do Evangelho *Armênio da Infância*, apresenta os magos como reis, com seus nomes e com diferentes origens, sendo irmãos e também acompanhados por comitivas enormes.

*...El primero era Melkon, rey de los persas; el segundo, Gaspar, rey de los indios, y el tercero, Baltasar, rey de los árabes. Y los jefes de su ejército ...eran en número de doce. Las tropas de caballería que les acompañaban sumaban doce mil hombres, cuatro mil de cada reino... Aunque fuesen hermanos...ejércitos de lenguas y nacionalidades diversas caminaban en su séquito. El primer rey, Melkon, aportaba como presentes mirra, áloe, telas, púrpura, cintas de lino y también los libros escritos y sellados por el dedo de Dios. El segundo rey, Gaspar, aportaba...nardo, cinamomo, canela e incienso. Y el tercer rey, Baltasar, traía consigo oro, plata, piedras preciosas, perlas finas y zafiros de gran precio...*²⁹

Os textos apócrifos justificam a presença de grandes comitivas que escoltam os reis vindos de Oriente, por isso é comum na iconografia da Renascença encontrar grupos de cavaleiros e soldados por perto do estábulo enquanto os magos adoram ao Menino Jesus.

Um texto irlandês do século XI, atribuído a São Hilário afirmava que Molcho, o mais velho³⁰, ofereceu o ouro; Gaspar, o segundo, o incenso e Patifarsat, a mirra. A piedade popular medieval depois do século XI e XII difundiu os nomes dos Reis Magos e os locais de origem: Melchior (*Melichior*, rei da luz), rei da Pérsia; Gaspar (*Gathaspa*, o branco), rei da Índia; e, finalmente, Baltazar (*Bithisarea*, senhor dos Tesouros), rei da Arábia. Sobre os nomes a *Legenda Áurea* comenta:

²⁸ O nome de Bilthisarea acabou se transformando em Baltasar por causa do livro bíblico de Daniel.

²⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo*, pp. 106-107.

³⁰ Nas *Excerptiones* se diz que Melchor era velho, Gaspar jovem e Baltasar negro. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo*, p. 107.

...Quando do nascimento do Senhor, foram a Jerusalém três magos, chamados **em hebraico Apelio, Amerio, Damasco; em grego Galgalat, Malgalat, Sarathim; em latim Gaspar, Baltazar, Melquior**. A palavra mago tem três significações: “enganador”, “feiticeiro”, e “sábio”. Alguns pretendem que esses reis foram chamados magos, isto é, enganadores, por terem enganado Herodes, não voltando até ele. Está dito no Evangelho, sobre Herodes: “Vendo que tinha sido enganado pelos magos etc.”. Mago também quer dizer feiticeiro. Os feiticeiros do faraó eram chamados magos, e Crisóstomo diz que daí vem o nome deles. De acordo com esse autor, seriam feiticeiros a quem o Senhor quis converter revelando seu nascimento, e com isso dar aos pecadores a esperança de perdão. **Mago também quer dizer sábio, pois em hebreu corresponde a “escriba”, em grego, a “filósofo”, em latim, a “sábio”.** São portanto chamados de **magos pela Escritura para indicar que eram sábios, donos de grande sabedoria...** ³¹

O Livro das Maravilhas de Marco Pólo na parte III, que fala da Pérsia, comenta sobre os reis magos:

...Na Pérsia encontra-se a cidade de Sava e dali partiram os **três Reis magos, quando vieram adorar a Jesus Cristo**. Nesta cidade estão eles sepultados em três magníficos túmulos; encima-os uma tabuleta de pedra, muito bem lavrada. Estes túmulos encontram-se lado a lado; **os corpos dos Reis Magos estão intactos, bem como as barbas e o cabelo. Um chama-se Baltazar, o outro Gaspar e o terceiro Melchior**. Misser Marco fez um interrogatório a várias pessoas sobre os três Reis Magos e nada soube acerca de estes três reis, a não ser que **eram na verdade reis** e que estavam ali sepultados desde a mais remota antigüidade. Mas eu vou contar-vos o que ele averiguou mais tarde sobre este assunto: Um pouco mais distante a três dias de viagem, encontra-se um alcáçar chamado Gasalaca, isto é, castelo, Castelo dos Adoradores do Fogo...Conta-se que, na antigüidade, **três reis desta região partiram para adorar a um profeta que acabava de nascer e levarem-lhe presentes: ouro, incenso e mirra, para saberem se esse profeta era Deus, se era rei da terra ou mago. E comentavam que, se pegasse o ouro, seria um rei terreno; e se pegasse o incenso, seria um deus, e se pegasse a mirra, então seria um mago.**

³¹ 14. *A Epifania do Senhor*. Jacopo de VARAZZE. *Legenda Áurea*, p. 150. Os grifos são meus.

Chegando ao local onde havia nascido o Menino, **o mais novo** de aquelas reis saiu da caravana e foi sozinho vê-lo, e verificou que era parecido consigo próprio, pois tinha a sua idade e estava vestido como ele; ficou assombrado o Rei Mago. Logo a seguir foi o segundo Rei Mago, que era de **meia-idade**, e certificou-se do mesmo; aumentava a surpresa deles. Finalmente foi o terceiro rei, que era **o mais velho** dos três, e sucedeu-lhe aquilo que tinha sucedido aos outros. Ficaram muito pensativos. Quando se reuniram, contaram uns aos outros o que tinham visto e maravilharam-se todos. **Decidiram, então, ir os três ao mesmo tempo, encontrando o Menino do tamanho e com a idade que lhe correspondia (pois não tinha mais do que três dias). Prostraram-se diante dele, oferecendo-lhe o ouro, o incenso e a mirra. O Menino aceitou tudo aquilo** e em troca ofereceu-lhes um cofrezinho fechado. Os Reis Magos voltaram aos respectivos países. Após terem cavalgado durante algum tempo, os três reis disseram entre si que queriam ver o que o Menino lhes havia dado. Abrindo o cofrezinho observaram que só tinha dentro uma pedra; surpreendidos, perguntaram o que significaria aquilo. **Pois que, tendo o Menino aceitado as três oferendas, compreendido estava que era Deus, rei terrestre e mago;** e deveria haver um sentido oculto naquilo tudo. Com efeito, **o Menino deu aos três reis a pedra como a dizer-lhes que fossem firmes e constantes em sua fé...**Tudo isto foi contado ao meu senhor Marco e também lhe foi dito que, dos **três Reis Magos, um era de Sava, outro de Ava e o terceiro de Galasaca...** ³²

O relato de Marco Pólo, do século XIII, estabelece o número dos magos (3), sua dignidade real, seus nomes (Melchior, Gaspar e Baltazar), sua descrição física (jovem, meia idade e velho), as oferendas (incenso, mirra e ouro) e seu significado. Os três Reis Magos representam o reconhecimento de Jesus Cristo pelos povos do mundo e a importância de ser constantes na fé durante toda a vida, simbolizados na pedra e nas idades dos reis, as idades do homem.

Todos estes elementos descritos, os encontramos representados pictoricamente numa iluminura da adoração dos magos, no *Romance de*

³² MARCO PÔLO. *O Livro das Maravilhas. A Descrição do Mundo*. Parte III, capítulos 31 e 32. Porto Alegre: Coleção Descobertas L&PM. 1985, pp. 58-64. Os grifos são meus.

*Alexandre*³³ (Fig.7a). Nela pode-se assistir ao episódio descrito por Marco Pólo em que os Reis Magos oferecem seus três presentes ao Menino Jesus e este os aceita confirmando sua natureza como Homem e Deus, e a sua Realeza.

7a. Adoração dos Magos. Romance de Alexandre. Biblioteca de Oxford. Século XIV. O grupo principal da posição central está conformado pelos três reis ajoelhados adorando o menino Jesus e a Virgem Maria. Os Reis são representados com idades diferentes (Jovem, meia-idade, e velho). O menino Jesus encontra-se nu, no colo da Virgem. À direita do grupo principal, aparece sentado São José. À esquerda dos reis aparecem cavalos e servos da comitiva real. Nos planos de fundo, estábulo.

³³ As canções de gesta francesas transformaram-se em *romans* quando o elemento fictício e maravilhoso se sobrepôs aos fatos considerados históricos. No *roman* foi adotado um protagonista individual que se movia por outras razões diferentes ao amor à dama ou a honra própria do cavaleiro. O elemento fantástico da aventura será determinante. O *Romance de Alexandre* é uma obra coletiva começada no século XII e continuada por autores posteriores, entre os quais são decisivos Lambert le Tort e Alexandre de Barnay. Na sua forma definitiva, consta de 20.000 versos de doze sílabas que, dado seu interesse, se impuseram como correntes na poesia medieval (os versos precisamente denominados *alexandrinos*). O poema conta a história de Alexandre, *O Grande*, seguindo o modelo de Quinto Cúrcio e de acordo com numerosas compilações fantásticas, sendo a base para o posterior *Livro de Alexandre* castelhano, texto do século XIII, que também fazia referências às façanhas e conquistas de Alexandre, seguindo a historiografia clássica e as numerosas lendas que já se tinham elaborado sobre o herói, curiosidades fantásticas e lendárias acontecidas nas diferentes viagens do herói pelo Oriente. O elemento fabuloso chega a misturar personagens de diferentes épocas numa ânsia de fundir num só poema tudo o que de lendário e heróico a tradição ocidental tinha legado. E. Iáñez, *História da Literatura* Vol. 2.: A Idade Média. Lisboa: Planeta Editora, 1989, p. 134-136, 222.

As primeiras pinturas sobre a adoração e sobre os magos foram feitas pelas primeiras comunidades cristãs nas catacumbas entre o século II e IV. O numero dos magos e suas características não estavam definidas: Três aparecem na Capela do Cemitério de Priscilla, dois na dos Santos Pedro e Marcelino e quatro na de Domitila. As vestes persas na iconografia dos reis magos é antiga, no arco triunfal da basílica romana de Santa Maria a Maior, Jesus aparece sentado num trono, com a Virgem Maria em pé ao lado, quatro anjos e a estrela e dois Magos ataviados com roupas persas³⁴ avançam com suas oferendas.

Dependendo da fonte de inspiração as informações sobre o episódio da Adoração são das mais variadas, chegando às vezes a ser contraditórias. Isto torna-se evidente nas variações da representação iconográfica, como por exemplo o Menino Jesus, que aparece nas obras desde recém-nascido até os dois anos. Sobre a idade de Jesus e o lugar da adoração os Padres da Igreja discordam, como Sánchez Cantón refere

*...según San Justino, los Magos adoraron al Niño Jesús en el establo; San Efrén la sitúa dentro de una morada, pero el Infante era tan pequeño que no sabía hablar; San Epitafio, mientras en uno de sus escritos afirma que Jesús todavía era incapaz para llamar a sus padres, en la exposición dogmática que puso al cabo de su Tratado de las Herejías, defendió con ardor que si Herodes había ordenado la matanza de los inocentes de hasta de dos años, por tal edad andaría el Hijo de Dios. San Agustín, San Juan Crisóstomo, San Pedro Crisólogo, San Máximo de Tours, etc., colocan la Adoración muy próxima al nacimiento.*³⁵

³⁴ O traje persa, em particular o gorro similar ao frígio, é característico das representações mais antigas. A devoção popular fala de uma carta dirigida ao Imperador Teófilo no século XI, que conta que a Igreja da Natividade foi respeitada pelos persas de Cosroes II que tomaram Jerusalém em 615 porque na fachada estavam representados magos vestindo as roupas nacionais.

³⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo*, pp. 108-109.

Os Evangelhos Apócrifos também diferem com relação ao tempo, Pseudo Mateus fala de que transcorreram dois anos. O Evangelho árabe da Infância diz que os Magos chegam ao raiar da aurora, em Jerusalém, depois da noite de Natal e o evangelho Armênio diz que eles chegam a Belém três dias após o nascimento de Jesus.

Na tradição pictórica Ocidental a difusão das imagens dos Reis Magos é tardia até o século XII quando começam a proliferar com força; antes as imagens da Epifania são escassas. Ao contrário da tradição Oriental Bizantina, que já desde o século VI representava freqüentemente aos três Reis Magos (fig.7b). É precisamente a arte Bizantina que vai influir pictoricamente nas representações durante a Alta Idade Média (fig. 7c, 7d).

7b. Os Reis Magos. Mosaico da Igreja de São Apolinário em Ravena. S. VI. Na tradição Bizantina já estavam definidos que eram três sábios. Aqui apresentados com ricas roupas orientais (persas), em fila o primeiro e mais velho, Gaspar; o segundo mais novo, Melchior e por último, um adulto de meia-idade, Balthasar, no momento de apresentar as oferendas. Ao fundo na direita pode ser vista a estrela.

7C. Este relevo tem claras influências Bizantinas, o hieratismo das formas e as roupas persas dos reis. No episódio aparece a Virgem Maria sentada com o menino Jesus nas pernas, em tamanho maior, revelando sua importância. Frente a eles aparecem os três reis em fila e sem diferenciações claras; sobre os reis voa um anjo. Atrás da Virgem Maria aparece uma figura que pode ser São José. **Adoração dos magos. Relevo do Altar de Ratchis. Museu Cristão de Cividade del Friuli. 739-744.**

7D Adoração dos magos. *Epistolario*, Biblioteca Capitular, Pádua. 1259.

Na Baixa Idade Média foi se desenvolvendo a tradição dos reis com seus nomes e lugares de origem sob influência oriental. A partir do século XII, a devoção dos Reis Magos tornou-se mais popular, levando a representar freqüentemente o episódio da adoração. De acordo com a tradição, os reis magos encontraram-se cinqüenta anos após o nascimento de Jesus e morreram numa cidade chamada Saveh (Antiga Sava, a cem quilômetros a sudeste de Teerã).

Anos mais tarde, quando as relíquias estavam em voga na Europa medieval, seus corpos teriam sido levados para Milão e aí ficaram até o século XII, quando o Imperador germânico Frederico I, o Barba Ruiva, mandou tomar a cidade e as relíquias foram transferidas pelo arcebispo Reinaldo de Dassel, chanceler do imperador, que levou os supostos corpos para Colônia em 1164.

...Eis, portanto, a história dos magos: vieram sob a direção da estrela; foram instruídos por homens, melhor dizendo, por profetas; retornaram guiados por um anjo e morreram no Senhor. Seus corpos repousavam em Milão, numa igreja que é agora da Ordem dos Irmãos Pregadores, mas foram depois levados a Colônia. Anteriormente esses corpos tinham sido trasladados para Constantinopla por Helena, mãe de Constantino, depois foram transferidos para Milão pelo santo bispo Eustórgio, por fim o imperador Henrique³⁶ transportou-os de Milão para colônia, às margens do Reno, onde são objeto da devoção e da reverência do povo...³⁷

À medida que os reinos cristãos entravam em contato com outras culturas e sociedades, a representação da Adoração devia retratar o reconhecimento de Jesus entre todos os povos do *orbe*. Desse modo, a devoção medieval acaba inserindo a presença de um rei negro no episódio, para reforçar o sentido universal. Um rei negro estaria justificado a partir dos próprios textos proféticos do Salmo 72, que se referem a um Rei de Sabá. O

³⁶ Na verdade Frederico I, apelidado Barba Ruiva (1123-1190).

³⁷ JACOPO VARAZZE. *Legenda Áurea: 14. A Epifania do Senhor*, p. 156

episódio da Epifania, em que um rei de Sabá visita e traz oferendas ao Menino Jesus, teria uma prefiguração no episódio bíblico da visita da Rainha de Sabá a Salomão (I Reis, 10, 1-13). A piedade popular da Baixa Idade Media identificava o reino de Sabá com a Arábia.

Na pintura, a presença de reis negros acontece tardiamente, apenas no século XV; antes não são achados na temática da Epifania; posteriormente as representações começam a aumentar, chegando ao seu apogeu na Renascença e no Barroco.

A Adoração dos Magos como representação pictórica



s elementos básicos estruturais da representação da Adoração foram até aqui apresentados. Dentro da tradição cristã está constituída a presença de três reis magos. Com a pintura de Vasco Fernandes temos quatro figuras; já sabemos que três delas são os Reis magos, mas, e a quarta? Quem seriam estes reis? E quem seria a quarta figura? Poderíamos levantar algumas conjecturas; sabemos que são três reis magos com três presentes (ouro, incenso e mirra), desta forma poderíamos afirmar que as três figuras em pé possuem recipientes onde levariam suas oferendas (fig. 8). Só a figura do ancião ajoelhado não tem nenhum presente; então quem seria ele? Cabral?

Só que esta hipótese perde o fundamento devido ao objeto que se encontra aos pés da virgem e do menino, que é um chapéu com coroa, de nobre ou de rei, elemento que nos indicaria sua dignidade real. A figura em pé da esquerda do painel também tem um chapéu similar, que tira em sinal de respeito (fig.9). Só o índio Tupinambá e a figura em pé da direita, atrás da virgem, não possuem este tipo de ornamento. Se pensarmos no cocar do índio como uma coroa como a dos outros personagens, só a figura da direita não teria esse símbolo de realeza (fig. 10). Mas esta figura de roupas

vermelhas da direita, apesar de não ter uma coroa, ainda tem em suas mãos um dos recipientes dourados dos presentes.

8. Detalhe dos recipientes das oferendas dos três personagens em pé.

A.

B.

9. Detalhes dos chapéus com coroa A. do ancião ajoelhado e B. do homem em pé à esquerda.

A.**B.**

10. Detalhe de A. Cocar do Tupinambá e de B. Figura em pé da direita com a píxide nas mãos.

Outro destaque das figuras da pintura de Vasco Fernandes são suas roupas, que podem ajudar na identificação de sua dignidade. No caso das vestes, a figura ajoelhada destaca-se pela sua elegante capa, o que indicaria sua nobreza. O índio, devido às jóias e aos ricos adereços em ouro e pérolas, que os outros personagens não têm, também revelaria sua dignidade real. A figura em pé da esquerda, pela exuberância e colorido das suas roupas, indicaria uma origem nobre.

Da terceira figura em pé, da direita, Ana Maria de Moraes Belluzzo tinha levantado a hipótese de ser também um rei por usar a cor vermelha nas suas roupas³⁸, uma cor que, convencionalmente, está ligada à realeza, mas que na Renascença nem sempre se vinculava a esse significado.

³⁸ BELLUZO, *Op. cit.*, p. 22.

A roupa desta imagem analisada chama a atenção se comparada com as outras. Devido à sua simplicidade, é o único do conjunto que não tem algo que o destaque em elegância ou exuberância. As roupas são da cor vermelha, exceto o punho da manga que tem uma cor branca. A presença de uma gama monocromática está presente em uma outra figura do quadro: a roupa azul-escuro da Virgem Maria. A hipótese que se levantaria é que a terceira figura em pé da direita seria São José, apesar das vestes vermelhas e de ter nas suas mão um recipiente como um dos presentes para honrar o menino Jesus.

Temos uma série de indícios levantados a partir da tradição e da análise dos elementos da tela em questão. Como a Adoração dos Magos forma parte de um conjunto de 18 pinturas feitas pela oficina de Vasco Fernandes, como foi dito antes, das quais só restaram 15, formam um ciclo, que conta a vida de Jesus e da Virgem Maria. Desse modo, estas devem conter outras imagens da Virgem e de São José em outros episódios, e, por ser um ciclo, devem ter uma certa unidade.³⁹

Todas as 15 pinturas contêm áreas onde a cor vermelha é preponderante tanto em roupas, cortinas, cobertores de cama e mantos. Desse modo, o sentido da cor vermelha como símbolo da realeza fica descartado.

Ao analisar os quadros do Retábulo da Capela- Mor da Sé de Viseu e procurar os episódios onde aparece a Virgem Maria, podem ser destacados onze. Em todos os quadros a Virgem aparece de roupas azul escuro, incluída a Adoração dos Reis. São José aparece em vários episódios: 1. natividade, 2. circuncisão, 3. a fuga para o Egito, 4. a apresentação no Templo, e 5. (contando) a adoração (Figuras 11).

Em temas como A fuga ao Egito e a Natividade é indubitável a presença do personagem, já que nestes episódios narrados no Novo Testamento e nos Evangelhos apócrifos, os protagonistas são a Virgem Maria, o menino Jesus e São José, acompanhados por anjos.

³⁹ O tratamento pictórico e técnico dado às obras do retábulo de Viseu é muito variado e desigual, o que faz deduzir, ao comparar os painéis, que estes foram feitos por pintores diferentes, mas com uma mesma direção.

1.

2.

3.

4.

5.

11. Oficina de Vasco Fernandes. Retábulo da Capela - Mor da sé de Viseu 1. Natividade, 2. Circuncisão, 3. A fuga para o Egito, 4. Apresentação no Templo, 5. Adoração dos Magos. 1501-1506.

No caso dos rituais da Apresentação no Templo e da Circuncisão, os pais do menino Jesus estão presentes de acordo com os Evangelhos. Na pintura da Apresentação, aparecem três figuras masculinas: o rabino, seu ajudante, e o terceiro seria São José. Na Circuncisão, aparecem três mulheres, o menino e só dois homens: um o rabino e o outro, São José, que, inclusive, leva um cajado, símbolo do santo. Este elemento distintivo do santo está presente também no quadro da Natividade.

Nas quatro obras em questão, São José aparece como um homem de cabelos e barba castanho-claro, usando túnica ou capa vermelha, tal como aparece na Adoração dos Magos⁴⁰. Porém, apenas nesta obra São José aparece de cabeça descoberta, enquanto que nas outras quatro obras de Viseu o santo aparece usando chapéu. No caso da Natividade, São José se dispõe a tirá-lo em sinal de respeito. (fig. 11)

Numa pintura da *Apresentação no Templo* da oficina de Vasco Fernandes feita para o retábulo da capela-mor da Sé de Lamego entre 1506-11, apesar de deteriorado e ter sido repintado por outros pintores muitas vezes com o passar dos anos, dá para perceber que as roupas de São José são muito similares às da figura da Adoração dos Magos da Sé de Viseu. (figuras 12)

A.

B.

12. Detalhes das roupas de São José. Oficina de Vasco Fernandes, A. Apresentação no Templo Retábulo da capela-mor da Sé de Lamego. 1506-11 e B. Adoração dos Magos de Viseu. 1501-1506.

⁴⁰ Entre as cinco obras mudam os estilos das túnicas, as cores das mangas e os tipos e tons dos chapéus.

As questões a seguir têm a ver com a representação dos personagens, seus presentes e seu lugar na composição. O fato do índio estar no centro permitiria fazer alguma interpretação ou teria algum significado sobre as terras recém descobertas como afirma Belluzzo? E as oferendas? Sabemos já quais são os presentes, mas quem leva o quê? O índio está oferecendo ouro brasileiro em estado bruto como indicam Smith e Raminelli? E então, de onde sai a moeda com que o menino brinca citada por Rodrigues? Se os dois oferecem ouro, isto não seria meio incoerente? Nesse caso faltaria a mirra ou incenso? A postura do mago ajoelhado poderia ser a de um doador tipo Cabral, que pediu para ser retratado mais velho como asseguram Cortez e Massing? E por último, algumas destas características não podem estar presentes em outras pinturas da época?

As Epifanias de Bosch e Dürer



a Baixa Idade Media a tradição dos Três Reis Magos, tornou-se mais popular o que levou a seu desenvolvimento na pintura e escultura. Como as lendas populares e os episódios sacros que rodeavam a história dos Reis Magos foram resolvidas na pintura? Para responder a essa questão, nada melhor que recorrer a artistas que influenciaram a pintura portuguesa da época, tais como Bosch e Dürer ⁴¹.

A primeira *Adoração dos Magos* feita por Hieronymus Bosch (fig. 13), corresponde a sua primeira fase entre 1470 e 1485, não se tem certeza do ano, junto com outras cenas bíblicas do mesmo período são próximas da arte holandesa particularmente das iluminuras dos livros de horas, bíblias e saltérios dos séculos XIV e XV.⁴²

⁴¹ Sobre as influências da gravura na pintura portuguesa, especialmente de Dürer, ver MARK, Dagoberto L. *Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo* In: PAULINO, Francisco Faria. (Coordenação) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992. pp. 261-278.

⁴² BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch. Entre o Céu e o Inferno*. Köln/London /Madrid/New York/País/Tokyo: Taschen, 2001, p. 18.

13. A Adoração dos Magos. Óleo sobre madeira, 74 x 54 cm. Filadélfia, Philadelphia Museum of Art.

Esta obra de atmosfera íntima apresenta seis figuras principais nos primeiros planos; São José a Virgem Maria e o Menino Jesus sentados em torno de uma mesa enquanto recebem aos três reis magos.

São José, representado como um ancião de roupas vermelhas, parece descobrir sua cabeça em sinal de respeito aos estranhos visitantes; a Virgem Maria aparece sentada coberta por um grande manto vermelho; O menino Jesus feito delicadamente pelo Bosch, aparece nu nas pernas da Virgem Maria com os braços abertos tentando pegar o presente de ouro, oferecido pelo rei ancião que aparece de joelhos e com sua coroa descansando no chão. Na parte direita da obra, aparecem os outros dois reis conversando, um de meia idade de roupas vermelhas com a mirra e o outro negro de roupas e turbante branco oferecendo incenso, todos ricamente vestidos. Nos planos de fundo, aparecem dentro das ruínas, dois animais: um jumento e um boi e no canto esquerdo dois homens, provavelmente dois pastores. Ao longe pode-se ver uma cidade e alguns animais. Vale a pena destacar os detalhes das ruínas do estábulo apesar dos problemas de perspectiva da construção.

Esta adoração segue a tradição medieval enquanto a espaço e personagens, a novidade da pintura encontra-se em dois aspectos: por um lado, os recipientes em que os reis oferecem os presentes, e por outro, a manga da roupa do rei negro⁴³. Os presentes oferecidos pelos reis são objetos litúrgicos: um cálice⁴⁴, um relicário⁴⁵ e um ostensório ou custódia⁴⁶. Estes elementos fazem alusão ao sacrifício, morte, ressurreição e divindade de Jesus. O cálice oferecido pelo rei velho ajoelhado, tem a ver com a Paixão e sofrimento: o sangue derramado por Jesus; o relicário, oferecido pelo rei de meia idade de roupas vermelhas, representa a morte e finalmente, a custódia oferecida pelo rei mago negro, está ligada com a divindade de Cristo e sua presença na Eucaristia.

⁴³ Concorro com a propostas de interpretação da Epifania dos Reis de Isidro Bango Torviso e Fernando Marias em seu livro *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Ed. Silex. 1982; que partem de entender os presentes dos Reis como uma prefiguração da Eucaristia, tese levantada por sua vez por Charles De Tolnay. *Hieronymus Bosch*. Basileia, 1937 (Edição revista, Baden-Baden, 1965)

⁴⁴ Espécie de vaso quase cilíndrico, usado durante a realização da santa missa, para a celebração do vinho; cálix. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁴⁵ Caixa, cofre, lugar próprio para guardar relíquias. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001

⁴⁶ Receptáculo, geralmente de ouro ou de prata, no qual se deposita a hóstia para expô-la à adoração dos fiéis; ostensório. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001.

A relação constante com a Eucaristia está reforçada pela manga da roupa do Rei Mago negro que representa a cena bíblica do êxodo: a colheita do maná no deserto pelo povo de Israel⁴⁷ como uma analogia ao pão eucarístico e ao mistério da transubstanciação⁴⁸ isto é, a presença sacramental de Jesus Cristo na Eucaristia

...Em verdade, em verdade, vos digo: aquele que crê tem a vida eterna. Eu sou o pão da vida. Vossos pais no deserto comeram o maná e morreram. Este pão é o que desce do céu para que não pereça quem dele comer. Eu sou o pão vivo descido do céu. Quem comer deste pão viverá eternamente. O pão que eu darei é a minha carne para a vida do mundo...

...se não comerdes a carne do Filho do Homem e não beberdes o seu sangue, não tereis a vida em vós. Quem come a minha carne e bebe o meu Sangue tem vida eterna, e eu o ressuscitarei no último dia. Pois a minha carne é verdadeiramente uma comida e o meu sangue é verdadeiramente uma bebida. Quem come a minha carne e bebe o meu sangue permanece em mim, e eu nele. Assim como o Pai, que vive, me enviou e eu vivo pelo Pai, também aquele que de mim se alimenta viverá por mim, Este é o pão que desceu do céu. Ele não é como o que os pais comeram e pereceram; quem come este pão viverá eternamente...⁴⁹

A Epifania, desde os primeiros séculos do Cristianismo, tem sido considerada como uma prefiguração da Paixão de Jesus e da Eucaristia. No caso de Hieronimus Bosch, isto é bem evidente pela citação aos textos do

⁴⁷ ... “Eu ouvi as murmurações dos filhos de Israel; dize-lhes: Ao crepúsculo comereis carne, e pela manhã vos fartareis de pão; e sabereis que sou Iahweh vosso Deus.” À tarde subiram codornizes e cobriram o acampamento; e pela manhã havia uma camada de orvalho ao redor do acampamento. Quando se evaporou a camada de orvalho que caíra, apareceu na superfície do deserto uma coisa miúda, granulosa, fina como a geada sobre a terra. Tendo visto isso, os filhos de Israel disseram entre si: “que é isto?” Pois não sabiam o que era. Disse-lhes Moisés: “Isto é o pão que Iahweh vos deu para vosso alimento. Eis que Iahweh vos ordena: Cada um colha dele quanto baste para comer, um gomor por pessoa. Cada um tomará segundo o número de pessoas que se acham na sua tenda”... Êxodo, capítulo 16, 12-16.

⁴⁸ Termo escolástico usado pela Igreja católica para explicar a conversão do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo.

⁴⁹ João 6, 47-58.

Antigo Testamento e a presença dos objetos e rituais usados na Eucaristia em muitas das suas pinturas, quase uma obsessão em este artista.

Hieronymus Bosch em outra obra posterior comporá novamente a temática da Adoração do Reis. O famoso *Tríptico da Epifania* com data posterior a 1490, quando aberto é composto nas partes laterais pelo casal de doadores do quadro, de joelhos, acompanhados cada um por um santo padroeiro, São Pedro (painel esquerdo) e Santa Inês (painel direito), assistindo à cena central da adoração. (figuras 14)

Na pintura da Renascença, especialmente a flamenga, é comum a presença dos doadores na pintura, embora estas tenham algumas condições específicas; eles nunca interferem quando é apresentado um episódio bíblico ou religioso e mantém uma certa distância da cena central, algo que não aconteceria se efetivamente Cabral estivesse representado como donante na pintura de Viseu. No caso da pintura do Bosch, os doadores das famílias Bronckhorst e Bosshuyse, ficaram em painéis separados⁵⁰.

No painel central, acontece a cena da adoração dos reis (fig. 14A). Nesta Epifania estão presentes os três reis magos, dois ajoelhados e um em pé, a Virgem Maria sentada com o menino Jesus no seu colo, a solenidade da cena e das figuras é tal que faz lembrar da celebração de uma missa ou de um ritual religioso.

A Virgem Maria com um imponente manto azul escuro que lhe dá uma dignidade e nobreza está resguardada numa casa em ruínas com teto de palha, que parece um baldaquim. Ao fundo pode-se ver o jumento.

Dentro das ruínas e ao redor delas aparecem várias estranhas figuras que querem assistir à cena e aos estranhos visitantes, alguns chegam ao ponto de subir no teto, olhar pelos buracos das paredes e subir nas árvores para ver melhor, por seus cajados pode-se afirmar que são pastores, normalmente os mesmos que tinham visitado a Sagrada Família na noite de Natal e a devoção Tardo-Medieval os situava em outros episódios como na Adoração.

⁵⁰ BOSING, Walter. *Op. cit.*, p. 69.

As figuras que estão dentro das ruínas são as que causam maior estranheza, especialmente a figura da porta das ruínas, quase nu, coberto por um manto vermelho e uma coroa, identificado com um louco, um leproso, Herodes e até com o Anticristo, Walter Bosing comenta ao respeito

...Devido ao facto de se encontrarem dentro do estábulo em ruínas, símbolo da sinagoga, estas figuras grotescas foram interpretadas como Herodes e seus espiões ou como o Anticristo e seus conselheiros. Apesar de nenhuma destas identificações ser convincente, a associação da figura principal com as forças da escuridão é, no entanto, expressa pelos demónios bordados na fita pendurada entre suas pernas...⁵¹

Também, ao fundo, são vistas paisagens e cidades que parecem de outro mundo e tempo. É claro que esta pintura está cheia de criaturas bizarras e de situações paralelas aparentemente independentes da cena principal típicas de Bosch.

Outro elemento que chama atenção é a ausência de São José do episódio central, ele encontra-se no painel esquerdo discretamente nos planos de fundo, sentado perto de uma fogueira secando as “fraldas” do menino Jesus (fig.14B), as ruínas em que ele está seriam os restos de um palácio do rei Davi, onde, segundo a lenda, o messias nasceria, mas também podem simbolizar a Sinagoga. O fato de São José estar longe da cena tem a ver com a idéia medieval de evitar confundir a os Reis, reforçando a idéia de que Jesus era filho de Deus e não de um homem.

Até aqui encontramos alguns pontos em comum com a adoração de Vasco Fernandes: uma casa em ruínas, a virgem vestida de roupas azul escuro com o menino Jesus despido e o rei do primeiro plano ajoelhado. (fig. 15)

⁵¹BOSING, p. 70.

15. Detalhes da Virgem, o menino e o rei mago em A. Hieronymus Bosch, Epifania. e B. Vasco Fernandes. Adoração dos Magos.

A pintura de Bosch, como a pintura flamenga, tem um grande apreço pela cor vermelha, característica que a pintura portuguesa do século XVI vai herdar, como já foi dito anteriormente. Na Epifania de Bosch, os reis magos são apresentados como três homens elegantemente vestidos: um velho de cabelos e barbas brancas com um manto vermelho, outro mais jovem, de cabelos e barbas escuros com roupas cinzas e o terceiro um homem negro, vestido de branco.

Da mesma forma que com a Epifania de Filadélfia, este Tríptico deve ser pensado como um paralelo entre a Adoração dos Magos e a celebração da Missa. Esta leitura fica mais clara na pintura das partes exteriores das abas,

ou dos painéis fechados do tríptico que representam a Missa de São Gregório (fig. 15A), Bossing comenta

...Segundo reza a Lenda, um dia quando Gregório celebrava missa, um dos acólitos duvidou da verdadeira presença de Cristo na hóstia. Em consequência da oração sincera do papa, pedindo um sinal divino para contradizer o descrente, de repente Cristo apareceu no altar, cercado dos instrumentos da sua Paixão e apontando suas próprias feridas ... Os elementos básicos desta composição ... foram provavelmente retirados de uma gravura de Israel van Meckenem de cerca de 1480 ... Além disso, substituiu os instrumentos tradicionais da Paixão pelos acontecimentos bíblicos que eles simbolizavam... ⁵²

Isidro Bango Torviso e Fernando Marias completam sobre a Missa de São Gregório

...es una expresión magnificada de la eucaristía, tal como el mismo pontífice San Gregorio la define: “Por el misterio de esta Hostia, Jesús sufre de nuevo por nosotros, porque tantas veces como le ofrecemos la Hostia de su Pasión tantas otras renovamos su Pasión”. Esta *Epifanía* de Cristo que se señala en la eucaristía, mostrándonoslo como el Dios-hombre sufriendo durante la Pasión, exactamente igual está prefigurada simbólicamente en el interior, en la *Epifanía a los Magos*... ⁵³

Na pintura de Bosch, encontramos motivos do Antigo e do Novo Testamento que anunciam a Epifania, seu desenvolvimento e que prefiguram a Eucaristia, e é precisamente em certos elementos iconológicos das roupas, dos presentes e objetos dos reis na pintura de Bosch que se reforça esta interpretação.

Fazendo uma leitura dos presentes oferecidos pelos três reis nesta Epifania teremos: o rei de roupas vermelhas apresentaria o ouro; o rei de

⁵² BOSSING, p. 73-74

⁵³ Isidro BANGO TORVISO e Fernando MARIAS. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Ed. Silex. 1982, p. 183.

roupas cinzas oferece incenso em grãos numa bandeja e o rei negro a mirra num recipiente arredondado; só que o significado tradicional dos presentes não coincide com o significado e o simbolismo dos episódios bíblicos do Antigo Testamento citados nas roupas dos reis e nos próprios recipientes das oferendas. Esta é uma característica das epifanias de Bosh.

Ao lado do primeiro rei ajoelhado de manto vermelho, pode-se ver uma peça esculpida em ouro (fig. 15B) que ilustra um episódio do livro do Gênesis que narra o momento em que Abraão vai sacrificar a seu único filho Isaac e é detido pelo anjo, ao lado direito da mesa esta o cordeiro que Abraão pegaria para o holocausto em lugar do seu filho Isaac⁵⁴. Uma prefiguração da Paixão e morte de Jesus.

O segundo rei ajoelhado, de roupas cinzas e de barba e cabelos castanhos, apresenta dois episódios bíblicos em sua gola bordada, na parte superior a visita da rainha de Sabá a Salomão⁵⁵, uma prefiguração da própria Epifania e uma correlação entre Jesus-Salomão, e entre rainha de Sabá-Reis Magos, revelando a Realeza de Jesus. Na borda da gola representa o sacrifício de Manué e sua esposa⁵⁶ depois de ser anunciados por uma anjo do nascimento de Sansão e sua consagração a Deus desde o ventre materno, uma referência à divindade de Jesus (fig. 15C).

Na borda inferior da túnica branca do terceiro rei, de pele negra, Bosch apresenta o episódio do maná⁵⁷, que como foi antes comentado se refere à Eucaristia. Na esfera que o rei tem nas suas mãos estão as homenagens de Abner a Davi⁵⁸ onde este reconhece ao último como rei de todo Israel e Judá, a prefiguração do reconhecimento da realeza de Jesus Cristo (fig. 15D).

No Tríptico da Epifania não podemos simplesmente identificar os presentes dos reis com os significados estabelecidos na Idade Média, Bosch substituiu o sentido tradicional dos presentes da adoração [Incenso=divindade, Ouro=Realeza, Mirra=Humanidade Mortal], pelos acontecimentos bíblicos que prenunciam a Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus Cristo. Relega a um segundo plano os presentes e seus significados, é por isso que sua Adoração dos Magos de Filadelfia difere com a do Tríptico, a importância vai centrar-se no simbolismo dos episódios bíblicos, presentes nas roupas dos reis.

⁵⁴ Gen. 22, 1-19.

⁵⁵ I Reis 10, 1-13.

⁵⁶ Juízes 13, 1-24.

⁵⁷ Êxodo 16, 1-36.

⁵⁸ 2 Samuel 3, 6-21.

A Adoração dos Magos de Albrecht Dürer data de 1504 (fig. 16), portanto, contemporânea da adoração de Viseu. Esta obra tem uma clara influência italiana devido à composição, à abundância de construções geométricas, ao tratamento da paisagem e à perspectiva. Nesta epifania, a virgem aparece na esquerda da composição, com roupas azul escuro e com o menino no colo. A posição central é para os reis magos, nos planos de fundo uma cidade, que seria Belém.

A cena acontece em umas ruínas onde podem ser vistos perto do canto esquerdo o jumento e o boi, atrás da Virgem Maria. São José não aparece. Aos pés da virgem está pousado o toucado com a coroa do Rei Mago ajoelhado oferecendo um cofre com ouro ao menino Jesus, que estende as mãos para pegar o presente. Atrás dele, em pé, estão os outros reis magos. O da esquerda, jovem de cabelos longos e barba castanha, na mão esquerda um chapéu com coroa e na mão direita uma *píxide* com alto-relevo, ricamente ornada que leva a mirra. À direita, em pé, aparece o Rei mago negro com seu chapéu na mão esquerda e na direita uma *píxide* esférica com o incenso. Os três reis magos chamam atenção pelas ricas roupas e ornamentos que portam.

Comparando as Epifanias de Bosch e Dürer, constatamos que coincidem o aspecto dos reis e os presentes que oferecem: um mago ancião, um mago mais jovem e outro mago negro. Nas duas pinturas a virgem aparece de roupas azuis com o menino no colo, junto com a manjedoura, e a presença dos animais

*...echados por tierra lo adoraron, besando los pies del Niño y las manos de la madre y sacando sus tesoros, le ofrecieron oro, incienzo y mirra; el primero y más anciano, según este autor, de cabello y barba blanca se llamaba Melchior, éste ofreció oro, confesando al Niño por Rey; el segundo, mancebo rubio y de poca barba, le ofreció encienzo, confesándole por Dios; el tercero, que era de mediana edad y moreno, le ofreció mirra, confesándole por hombre mortal. Presentáronle estos dones en nombre de toda la gentilidad...*⁵⁹

⁵⁹ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*, 1644. Madrid: Editorial Cátedra, 1990, p. 614.

Com relação à Adoração de Vasco Fernandes e à Adoração de Dürer coincidem a presença dos animais, a postura da virgem com vestes azuis e o menino no colo, o rei ajoelhado com seu turbante com coroa no chão, e os reis que ficam em pé atrás deles. (figuras 17,18).

17. Detalhe da *Adorazione dei Magi* de Albrecht Dürer, 1504 e da Adoração dos magos de Vasco Fernandes, 1501-1506.

18. Detalhe da *Adorazione dei Magi* de Dürer (Em espelho), 1504 e da Adoração dos magos de Vasco Fernandes, 1501-1506. Para melhor comparar as similitudes entre as imagens tomei a liberdade de virar em espelho a obra de Dürer.

O rei mago em pé da esquerda, atrás do rei ajoelhado e da virgem da pintura de Dürer, coincide com a figura de roupas vermelhas na pintura da Adoração de Vasco Fernandes, o que indicaria que nosso São José poderia sim ser um rei, se a pintura do mestre de Viseu tivesse três figuras e não quatro. A diferença se dá porque na obra de Dürer só tem cinco figuras (virgem, menino e três reis), o que facilita sua leitura, enquanto que a de Vasco Fernandes tem seis personagens.

Na obra de 1511, Dürer faz novamente uma *Adoração dos Magos*, (fig.18A) onde se repetem, com certa fidelidade, os elementos da pintura de 1504. Nesta xilogravura aparecem novamente os cortejos que acompanham os reis, o estábulo em ruínas, a Virgem Maria com o menino Jesus nas pernas, os três reis aparecem oferecendo os presentes. As diferenças estão na presença de São José atrás da Virgem, o menino Jesus que agora está tentando pegar o conteúdo do cofre e o rei mago negro que oferece incenso em um recipiente em forma de naveta ou chifre.

O rei que permanece em pé parece mais velho que o representado na pintura de 1504. Mas este rei envelhecido tem a mesma píxide de textura em alto-relevo, similar ao oferecido pelo rei novo da pintura.

A gravura da Epifania do Livro de Horas



Livro das Horas da Nossa Senhora de Frei João Claro é o primeiro livro em português arcaico, impresso na França em 13 de Fevereiro de 1500, em Paris, por Narciso Brum⁶⁰. Este incunábulo consta de 120 fólhos não numerados, recheados de pequenas gravuras, tarjas, e com 17 gravuras de página inteira sobre a vida da Virgem Maria,

⁶⁰ O único exemplar conhecido desta obra se encontra hoje na Biblioteca do Congresso em Washington. Este incunábulo só foi descoberto tardiamente em 1860. FARIA, Francisco Leite de, *O primeiro Livro em português impresso na França: As Horas de Nossa Senhora por Frei João Claro*, IN: *V Centenário do Livro Impresso em Portugal 1487-1987. Colóquio sobre o Livro Antigo, Lisboa, 23-25 de Maio de 1988*. Atas. Biblioteca Nacional. Lisboa, 1992 pp. 91-99.

vindo acompanhado de um calendário dos meses e diversos tipos de orações devotas.

Nestas 17 gravuras sobre a vida da virgem Maria, achei uma gravura muito interessante da Adoração dos Magos (fig. 19), cronologicamente anterior à pintura de Vasco Fernandes e anterior à chegada de Álvares Cabral ao Brasil.

Independentemente de saber se o autor da gravura era francês ou português, o que importa saber é que a circulação do Livro de Horas se fazia em Portugal nesta época, por isso, esta imagem é muito pertinente. Sendo assim, esta incluída dentro das Epifanias portuguesas.

Nesta gravura estão apresentados todos os personagens da adoração, a Virgem Maria sentada à esquerda da composição com o menino Jesus sobre seu colo, sendo adorado por três reis magos, claramente identificados pela dignidade das roupagens elegantes, e pelas píxides que cada um oferece.

Vemos que a Virgem Maria aparece sentada junto com o menino Jesus à entrada de um estábulo em estado precário. Atrás dela, à altura do ombro, de forma estilizada, estão o jumento e o boi, tão caros à piedade popular. Atrás da virgem aparece uma figura de um homem de barbas, cabeça descoberta, com um chapéu que descansa entre o ombro e a mão direita, e um cajado na mão esquerda. Por conta deste atributo que vem dos textos apócrifos⁶¹ e da tradição bíblica, o identificamos com São José.

Ao comparar com as outras gravuras do Livro de Horas que apresentam outros episódios onde o santo aparece, como na natividade (Figuras 20), encontramos o mesmo personagem de barbas, túnica, capa, cajado e chapéu, que na Natividade aparece aos pés do santo. Nesta Natividade também aparecem os mesmos animais, o jumento e o boi.

O primeiro rei mago, ancião, aparece ajoelhado com as mãos postas em forma de prece; sua píxide mais larga e baixa que as outras (ouro), descansa no chão aos pés da virgem. Um segundo rei mago aparece mais próximo da virgem, de pé, também barbado, com a píxide arredondada (mirra) na sua mão direita oferecendo a dádiva, e seu rosto virado para o terceiro mago.

*...el viejo que adora primero tenga descubierta la cabeza y el tocado con su corona y el presente, o don junto así, en el suelo; los otros dos tengan los dones en las manos y sus tocados y coronas puestas parezcan en lo obscuro, dentro de la cueva, los dos animales...*⁶²

⁶¹ Na tradição dos textos apócrifos São José foi eleito por Deus esposo da Virgem. A tradição devocional contava que havia vários candidatos para desposar Maria, mas Deus indicou que aquele que lhe florescesse o cajado (em outras versões, dele saía uma pomba), seria o eleito para desposá-la, e o eleito foi José, o carpinteiro. CHICANGANA-BAYONA, Yobenj A. *O reino de Deus na América Hispânica: Gregorio Vásquez e a pintura religiosa na Nova Granada do século XVI*, Niterói: Dissertação de Mestrado UFF, 1999, p. 91.

⁶² PACHECO, Op. cit., p. 616.

O terceiro rei aparece em posição de movimento com a mão direita levantada, e na esquerda um recipiente comprido -o qual pega pela base- em forma de incensário. Seu rosto não apresenta barba ou bigode. Como esta gravura não está colorida, não temos como identificar as possíveis idades dos magos, nem seus biotipos. Verificamos que o mago ajoelhado tem uma barba mais comprida que o rei que está em pé (mais velho?). Pela lógica, a figura em pé da direita seria o rei mago negro, mas sem a convenção da cor não dá para saber, já que as diferenças raciais são mais por cores (mais escuro ou mais claro) que por biotipo, acabando por ser similar em todas as figuras. Perceba-se a sutil diferença dos cabelos deste rei mago com relação aos outros personagens masculinos.

O que acaba identificando as personagens representadas nas gravuras são certos detalhes, como roupas, ou barbas e atributos que criam certa familiaridade, como pele escura, ou branca, cabelos brancos ou castanhos para falar de “raça” e idade.

No canto direito da gravura, nos planos do fundo da adoração dos magos do Livro de Horas de Nossa Senhora, podemos visualizar várias figuras montadas em cavalos, que seriam membros integrantes da comitiva dos reis magos, como descrito nos evangelhos apócrifos. Também podem avistar-se montanhas e construções ao lado da comitiva⁶³, que corresponderiam à cidade de Belém. Na parte inferior da gravura, pode-se ler em português arcaico *“Deos é minha ajuda entéde. Senhor ame ajudar te apressa, Gloria seja. Assi como. Hymno D fey”*.

Não podemos deixar de destacar as similitudes entre a Epifania da gravura do Livro de Horas e a pintura de Vasco Fernandes (figuras 21), nas duas aparecem um estábulo em ruínas, com buracos no teto, no qual podemos ver as vigas que sustentam o teto de palha. Nas duas representações, atrás da Virgem Maria aparecem os dois animais, o jumento e o boi (apenas suas cabeças). Por sua vez, aparece um cercado que separa as figuras do episódio da manjedoura, presente tanto na gravura como na pintura.

A Virgem Maria aparece sentada com o menino no colo. Nos segundos planos das duas imagens temos, em linha horizontal, três figuras em pé. Nos primeiros planos das duas pinturas, aparecem um rei mago de barba, ajoelhado com as mãos postas em forma de prece. Para facilitar esta comparação, a gravura aparece em espelho (figuras 22).

⁶³ Sobre a presença da comitiva que acompanhava aos Reis Magos, no século XIII, a Legenda Áurea comenta “... Esses três sábios reis foram a Jerusalém com um grande séquito...” Jacopo de VARAZZE. *Legenda Áurea: 14. Epifania do Senhor*, p. 150.

21. Detalhes A. Adoração dos Magos, Livro de Horas de Nossa Senhora. 1500 e B. Adoração dos magos de Vasco Fernandes 1501-1506.

22. Detalhes A. Adoração dos Magos, Livro de Horas de Nossa Senhora. 1500 (em espelho) e B. Adoração dos magos de Vasco Fernandes 1501-1506.

Comparando as duas adorações, é possível achar elementos familiares na composição, na estrutura e na posição das personagens neste episódio. Por exemplo, chama a atenção a similitude da postura dos braços em ângulo de 90° do rei mago central, na gravura, e os do rei mago Tupinambá da pintura.

A comparação entre as duas Epifanias nos confirma a possibilidade da figura de roupas vermelhas na pintura de Vasco Fernandes, ser, efetivamente, São José. Também confirma que a figura do primeiro plano seria efetivamente um rei. No entanto, relacionar as duas obras, levanta questionamentos como o fato da píxide no chão do rei ajoelhado na gravura, ser substituído na pintura de Vasco Fernandes pelo chapéu-coroa do mesmo rei. Encontramos ainda certa familiaridade entre a píxide do chão da gravura e a píxide que a figura de roupas vermelhas tem nas suas mãos. Por que São José a teria nas suas mãos?

Também são diferentes os braços no menino Jesus, a moeda que ele tem na sua mão esquerda, a atitude da virgem de segurar o recipiente e a própria transição do rei mago do centro na gravura, ao índio Tupinambá da pintura de Vasco Fernandes. O que se faz inegável é que o modelo seguido pela oficina de Viseu é muito similar a esta gravura, ou levantamos a hipótese de que esta gravura poderia ter sido o modelo.

As Epifanias Portuguesas



Dentro das pinturas da Epifania feitas por portugueses contemporâneos ou da mesma época do mestre de Viseu, podemos destacar a Adoração dos Magos do pintor Jorge Afonso. Retábulo do mosteiro da Madre de Deus, de 1515. Este Pintor régio de D. Manoel e D. João III compõe uma pintura que, curiosamente, segue seu suporte triangular. Nela apresenta um ambiente em ruínas onde a virgem está sentada de roupas azuis à direita (no ângulo vertical), com o menino Jesus em seu colo. (fig. 23)

Os três reis aparecem à esquerda fazendo vênias pronunciadas de adoração. Frente a eles, no chão, estão suas coroas e chapéus, além das oferendas para o recém-nascido. Como nas outras representações, aparecem um rei velho de cabelos e barbas brancas, um rei jovem de cabelos e barbas castanhas e um rei de idade mediana negro. A constante repetição deste padrão para representar os reis magos é uma convenção que simbolizava a idade do homem na juventude, na idade madura e na velhice. Um ensinamento de que a adoração a Deus devia ser constante durante a vida toda do homem.

A diferença desta pintura com as anteriores está no ponto em que o rei mago jovem apresenta como oferenda o ouro (na píxide mais larga, com tampa hexagonal); o rei mago ancião apresenta o incenso numa píxide em forma de custódia (recipiente mais comprido); e o rei mago negro apresenta a mirra (numa píxide mais arredondada), diferentemente das outras adorações.

Anos depois, entre 1520 e 1530, Jorge Afonso faria outra Adoração dos Magos, um painel para o políptico da Igreja de Jesus em Setúbal. Neste caso, a Virgem Maria de vestido azul e com o menino em umas ruínas, aparece sentada à esquerda da tela, e sobre eles aparece a estrela, com os magos à direita. (fig. 24)

O mago ancião e o jovem aparecem ajoelhados, com seus chapéus e coroas no chão ao lado das oferendas; só o mago negro está em ação de ajoelhar-se e tirando o turbante com a coroa. Sendo uma pintura do mesmo autor, é curioso ver como os presentes dos magos mudaram com relação a sua anterior pintura. Neste caso, quem apresenta o ouro é o rei mago negro, que, aliás, tem a píxide aberta, podendo ver as moedas. O rei mago jovem aparece, nesta ocasião, com o incenso e o rei mago ancião, com a mirra (figuras 25).

A.

B.

25. Detalhes dos presentes dos reis na Adoração dos Magos, de A. Retábulo do mosteiro da Madre de Deus, 1515 e B. Políptico da Igreja de Jesus Setúbal. 1520-1530.

Na Adoração dos Magos dos mestres do Retábulo de São Bento, Jorge Leal e Gregório Lopes, feita entre 1524 e 1525, podemos apreciar, na parte esquerda da pintura, os três reis magos que aparecem ajoelhados frente à Virgem Maria. Esta parece estar na entrada de uma construção, aparecendo com o menino entre seus braços, juntando sua cabeça à dele carinhosamente. Na parte dos planos do fundo, aparecem a comitiva dos reis, entre os quais, foram retratados os doadores da pintura. (fig. 26)

26. Jorge Leal e Gregório Lopes, mestres do Retábulo de São Bento A Adoração dos Magos, óleo sobre madeira de carvalho 175 x 135 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1524 e 1525.

Como nos casos anteriores, os doadores aparecem à margem do episódio, como se estivessem assistindo à cena, nunca participando ou interferindo no desenrolar da ação⁶⁴.

Esta comitiva destaca-se por ser ricamente adornada, levar bandeiras com insígnias, vestir roupas mais contemporâneas da época da pintura, que da época do episódio. Os personagens da comitiva auxiliam os reis, resguardando o chapéu com a coroa e entregando um dos presentes da adoração.

Os reis magos ocupam uma diagonal; o primeiro deles, de barba e cabelos castanho-escuros, está ajoelhado, apresentando ao menino Jesus uma píxide ricamente decorada, aberta, deixando expostos diversos tipos de ouro (grãos, pepitas e moedas, etc.). O segundo rei mago, um ancião ajoelhado de cabelos brancos, oferece uma píxide arredondada com mirra aos pés da virgem. O rei jovem e o ancião aparecem com as mãos em sinal de oração. O terceiro rei mago negro parece estar acabando de ajoelhar-se e pede para seu criado o presente de incenso, oferecido numa píxide com forma de turíbulo.

Um elemento que chama a atenção é a figura da direita, quase escondida que aparece na penumbra, assistindo à cena a partir da janela da construção. Pela auréola, pode-se identificar que se trata de um santo, já que a virgem e o menino também a têm, conclui-se então, que é São José. O fato do santo aparecer quase escondido, como também acontece na pintura da Epifania do Bosch, ou de não aparecer na cena, como acontece na maioria das pinturas é um tanto curioso. Este foi um tema de discussão árdua entre os teólogos e nos manuais de arte, para alguns, São José não estava presente no momento da chegada dos reis. Juan de Maldonado, em seus *Comentários* de 1596, dá uma explicação, que pode nos ajudar a explicar o que a

⁶⁴ Pensar na figura ajoelhada da Adoração dos Magos de Vasco Fernandes como um doador estaria fora da convenção da época porque o doador estaria tirando a atenção da cena. O doador é um devoto do representado na pintura e quer agradecer alguma ajuda ou favor recebido a través da pintura. Normalmente a presença do doador na pintura é revelada pelas suas roupas, penteados, chapéus contemporâneos, muito diferentes dos demais personagens “destoando” do resto da composição. Esta situação não se encontra na Adoração dos magos.

presença ou ausência de José representava no episódio “...*Sucedió estar ausente Josef porque no pensasen los Magos que era padre natural del Niño Dios...*”⁶⁵ Arias Montano não participa desta idéia. De acordo com ele “...*bien sabían los Reyes que el Niño no tenía padre en la tierra...*”⁶⁶. Apesar da distância destas fontes textuais com nosso objeto de estudo, as explicações são coerentes. Estas informações que os textos do século XVI trazem são valiosas por colocar em evidência as confusões, variantes e múltiplas leituras das tradições piedosas para um mesmo episódio bíblico, e sua transposição na pintura.

Na Adoração dos magos de Vicente Gil e Manuel Vicente, Coimbra, primeiro quartel do século XVI (fig. 27), a Virgem Maria ocupa a posição central da composição, com o menino no colo, sendo rodeada pelos reis magos. A estrela que guiou os magos de acordo com o evangelho de Mateus aparece nesta pintura.

Neste caso, as roupas da Virgem Maria são negras o menino aparece despido. Dois reis aparecem na parte esquerda da pintura, um em pé e outro ajoelhado. O outro rei aparece à direita da virgem. O rei mago do primeiro plano com cabelos grisalhos está ajoelhado, já tendo tirado sua coroa que descansa no chão ao seu lado, enquanto suas mãos pegam os pés do menino. A píxide com ouro já tendo sido entregue aberta à virgem, que com sua mão esquerda segura o menino Jesus, e com sua mão direita pega a tampa do recipiente, enquanto o menino segura a píxide e brinca com uma moeda.

O rei mago em pé da esquerda na composição, jovem, de barbas e cabelos escuros, se dispõe a tirar a coroa com a mão direita enquanto sua mão esquerda segura um incensário em forma de custódia. Finalmente, à direita da composição, está o rei mago negro de turbante, que já tem tirado com a mão direita sua coroa em sinal de respeito e com a mão esquerda sustenta uma urna arredondada contendo mirra.

⁶⁵ MALDONADO, Juan de. *Comentarios a los Cuatro Evangelios, I Evangelio de São Mateo*, BAC, Madrid. 1956, p. 158

⁶⁶ MONTANO, Arias, *Humanae Salutis Monumentae*, Amberes, 1571. Edición Facsimilar, San Lorenzo de El Escorial, 1984.

27. Vicente Gil e Manuel Vicente, Adoração dos Magos, óleo sobre madeira 100 x 730 cm. Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra, primeiro quarto do século XVI.

Esta pintura de Vicente Gil e Manuel Vicente tem alguns pontos em comum com a *Adoração* de Vasco Fernandes, como a Virgem Maria aparecer sentada com o menino no colo. Nas duas pinturas também aparece o mago mais velho ajoelhado. E, finalmente, os dois meninos Jesus aparecem nus, brincando com moedas. (figuras 28)

Comparando as moedas registradas nas duas adorações, quis fazer uma relação entre elas e procurei manuais de numismática portuguesa⁶⁷, para ver se as inscrições das moedas nas duas pinturas poderiam

⁶⁷ REIS, Pedro Batalha. *Precário das moedas portuguesas de 1140 a 1960*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1960. 2ª Edição; VAZ, FERRARO, J. *Livro das Moedas de Portugal*. Braga: Ed. Preçário-Price List, 1973; VILLA DE FAVALIOS, F. F. P. Da. *Dicionário Numismográfico Lusitano*, , Porto: Publicações da Sociedade Portuguesa de Numismática CXVI. 1963.

corresponder com as da época de datação das obras. No caso da Adoração de Vicente Gil, a moeda corresponde à época de D. João III. Isto coloca então a data da pintura entre 1521 e 1557. Pela posição das moedas na píxide, todas mostram só um lado, o da cruz de São Jorge cheia, acantonada por florões, rodeada de uma inscrição.⁶⁸

28. Detalhes do Menino Jesus com as moedas A. Vicente Gil e Manuel Vicente, Adoração dos Magos, Coimbra. Primeiro quarto do século XVI. B. Vasco Fernandes, Adoração dos Magos, Viseu. 1501-1506.

No caso da moeda que o menino brinca na Adoração dos magos de Vasco Fernandes, com a ajuda dos manuais, cheguei à conclusão de que ela é da época de D. Manoel (1495-1521). Trata-se de um cruzado de ouro do 1º tipo *Emanuel P. R. P.*, mostrando a face que tinha o escudo de torres de D. Manoel entre dois anéis⁶⁹.

⁶⁸ Esta moeda da Adoração de Vicente Gil, corresponderia a uma moeda de quarenta reis. Só que esta moeda não era de ouro e sim de prata. Mas para o esquema de representação do pintor as moedas seriam sempre representadas com a cor amarela, convenção do ouro, do valor. A melhor maneira de entender este problema é comparando com nossa realidade que convenciono a representação das moedas com a cor amarela e as notas da cor verde.

⁶⁹ REIS, Pedro Batalha. *Precário das moedas portuguesas de 1140 a 1960*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1960. 2ª Edição Sobre as moedas na época de D. Manoel I pp. 34-37 e 48-50; D. João III pp. 38-46 e 50-54; VAZ, FERRARO, J. *Livro das Moedas de Portugal*. Braga: Ed. Preçário-Price List, 1973. Sobre D. Manoel pp.149-158, D. João III 160-192; VILLA DE FAVALIOS, F. F. P. Da. *Dicionário Numismográfico Lusitano*, Porto: Publicações da Sociedade Portuguesa de Numismática CXVI. 1963.

Analisando as diversas representações sobre o tema da Adoração feitas por diferentes autores, posso levantar algumas afirmações. Em primeiro lugar, existe uma certa confusão entre os nomes e a descrição dos magos, quem é Melchior, Gaspar e Baltazar. Por formar parte de diversas tradições piedosas, as versões mudam, e entrar nesse ponto ampliaria muito nossa análise. Aqui, o interesse é mais iconográfico, por isso, opto-se por não trabalhar com os nomes dos magos e, sim, pela sua descrição física e posição nas composições.

Esta é precisamente outra característica: a maioria das Epifanias representam um rei ancião, um rei jovem e um rei negro. Pelo menos assim se convencionou depois do século XV. Uma coisa que pode ser questionada é o fato de citar fontes de finais do século XVI e XVII como o caso da Arte da Pintura de Pacheco. A justificativa está no fato que, depois da Reforma e do Concílio de Trento, existia a tendência no mundo católico de normatizar e controlar a pintura, por isso surgiram muitos manuais indicando a forma certa de representar um determinado episódio. Só que essas formas de representar não são novas, mas vêm de séculos anteriores⁷⁰. O que se faz é unificar a convenção para que os pintores possam representar a temática sem cair em problemas teológicos.

Outro problema claro nas pinturas da adoração ocorre na identificação de qual personagem leva qual presente ao menino Jesus; por exemplo as duas adorações de Dürer coincidem com a do Bosch (Filadélfia) **ancião = ouro, jovem = mirra, negro = incenso**. A adoração de Bosch (Tríptico) e o manual de Pacheco de um século e meio depois concordam: **ancião = ouro, jovem = incenso, Negro = Mirra**. Já nas Epifanias portuguesas a situação é outra; só a de Vicente Gil e Manoel Vicente coincidem com a de Bosch (Tríptico). A de Jorge Leal e Gregório Lopes de 1525: **ancião = mirra, Jovem = ouro, negro = incenso**, e talvez o caso mais particular de todos é o do

⁷⁰O tratado mais importante do século XV foi *De Pictura* de Leon Battista Alberti (1435), baseado em *Da arquitetura* de Vitruvius I a. C. e na *Naturalis Historiae* de Plínio o Velho do século I d. c.; que por sua vez iria influenciar os seguintes manuais: *Le Vit de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* de Giorgio Vasari (1550); *De los Verdaderos Preceptos de la Pintura* Giovanni Battista Armenini (1586-87); *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* de Vicente Carducho (1633); *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649); *El pintor Cristiano y Erudito* de Juan Interian de Ayala (1730).

Jorge Afonso que em 1515 pinta: **ancião = incenso, jovem = ouro, negro = mirra** e anos depois pinta outra versão: **velho = mirra, jovem incenso e negro = ouro**. Finalmente, a gravura do Livro de Horas de 1500: **ancião = ouro, jovem = mirra, negro = incenso**, que coincidem com as de Dürer e a de Adoração de Bosch (Filadélfia).

Diante do exposto, visualizamos uma coincidência nas diferentes representações do episódio da adoração, evidenciada na identificação dos recipientes das oferendas com os dons presenteados: o ouro normalmente num baú ou numa píxide larga e funda, para a mirra a píxide tende a ser mais arredondada, e para o incenso um recipiente em forma de incensário ou uma píxide comprida.

Desse modo, podemos afirmar que na época não existia um consenso quanto à temática. Acredito deva ser pela sua própria origem piedosa, embora exista uma certa liberdade na apresentação dos elementos da representação.

Fica estabelecido com o estudo destas séries, que todas confirmam a presença de três reis (ancião, jovem e negro) e três presentes (incenso, mirra e ouro). Em algumas aparece São José e os animais da tradição piedosa e a estrela que, de acordo com os textos bíblicos, guiou os magos. E em alguns quadros também aparecem as comitivas que acompanham os magos, especialmente depois da segunda metade do século XV, elementos da tradição da baixa Idade Media. Todos os artistas situam o episódio da adoração em ruínas, seja em um estábulo, em uma manjedoura ou em uma construção. Também concordam em situar a Virgem Maria sentada em um extremo esquerdo ou direito da composição, vestida de roupas azuis com o menino no colo despido, ou coberto parcialmente por um tecido.

Em algumas temáticas o rei ancião aparece em primeiro plano, ajoelhado aos pés do menino Jesus e da Virgem Maria, com a cabeça descoberta e a píxide ao lado, ou oferecendo-a ao menino. Os outros magos aparecem em pé com as oferendas nas mãos. Outras versões os colocam ajoelhados.

Interpretando a Adoração dos Magos de Vasco Fernandes



oda esta análise da tradição, da temática e da representação pictórica nos leva de volta ao início do capítulo, para agora resolver os questionamentos com argumentos mas sólidos que simplesmente suposições.

A figura anciã ajoelhada na pintura atribuída a Vasco Fernandes é um rei mago e não tem nada a ver com o retrato de um doador ou de Pedro Álvares Cabral, desde o princípio, não tinha argumentos que a sustentassem.

A hipótese de homenagear Cabral na pintura de Viseu, devido aos seus feitos é discutível, já que comandou uma expedição zarpando com uma frota de 13 navios e só voltando a Portugal com 6 navios, só com algumas especiarias, depois de uma desastrosa passagem pela África e Ásia⁷¹. O indício de nunca ter mais comandado outra frota ou expedição é importante, para entender que ante seus contemporâneos Cabral não tinha porque ser homenageado. Como o historiador Ronaldo Vainfas comenta:

...Mas suas atitudes desastradas na Índia e o sacrifício da nau carregada de riquezas, na costa africana, renderiam a Cabral verdadeiro ostracismo. Morreu em Santarém em 1520, sem ter jamais comandado outra frota. Deixou, porém, linhagem de capitães, a exemplo do sobrinho Fernão Álvares Cabral, que comandaria viagem à Índia nos anos 1560. Nela viajou Luís de Camões, antes de escrever *Os Lusíadas*, livro no qual não fez sequer uma menção ao “descobridor do Brasil”...⁷²

Se olharmos atentamente e compararmos o suposto retrato com o rosto da figura de roupas vermelhas da direita, vamos encontrar muitas similitudes porque é o esquema que o pintor usa para resolver um rosto e o

⁷¹ Sobre mas detalhes da vida e viagem de Cabral ver CASTELLO BRANCO, Carlos Heitor. *Gloriosa e Trágica Viagem de Cabral ao Brasil e à Índia*. São Paulo: Editora do Escritor, 1974.

⁷² VAINFAS, Ronaldo. Verbete *Pedro Álvares Cabral*. IN: VAINFAS, Ronaldo (Direção). *Dicionário do Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

repete. A única coisa que muda são as cores e formas do cabelo e as barbas (fig. 29).

A posição ajoelhada em que a figura é apresentada não traz nenhuma novidade iconográfica, este rei mago de Vasco Fernandes repete a convenção presente nas representações dos reis das Epifanias.

29. Detalhes rostos das figuras ajoelhada e em pé (da direita de roupas vermelhas). Vasco Fernandes, Adoração dos Magos, Viseu. 1501-1506.

O rei mago ancião oferece ouro ao menino Jesus, como pode ser interpretado a partir do cruzado de ouro da época de D. Manoel, que o menino tem na mão e pela píxide larga que a Virgem Maria estaria entregando a São José, muito similar ao do rei ajoelhado que aparece na gravura da adoração dos magos do Livro de Horas (fig 19). No chão aparece o chapéu com coroa que o identifica como rei.

Assim, chegamos à conclusão que São José recebe a píxide do rei ajoelhado dos braços da virgem, porque sabemos pela tradição que o rei chega, fica de joelhos, tira a coroa e oferece o presente – que em algumas temáticas aparece aberto – e adora o menino. Enquanto isso, a virgem mostra o presente para o menino, que pega uma das moedas para brincar como vê-se aparece na adoração Vicente Gil, em que a virgem abre a píxide para mostrar ao menino Jesus o presente e ele aparece pegando uma das

moedas. Isto também pode ser visto na Adoração de Dürer (fig. 16), onde o rei ancião de joelhos oferece um baú com ouro e o menino Jesus, animado, tenta pegá-lo.

A novidade na pintura de Vasco Fernandes é que se apresenta o momento seguinte que seria a entrega do presente a São José para guardar, mas se deixa a moeda com a que o menino Jesus estaria brincando.

Isso nos leva a afirmar que a figura da direita em pé, atrás da Virgem é São José, tanto pela falta de elementos que o identifiquem como rei mago, como pela similitude da representação com as outras pinturas do retábulo de Viseu (fig.11) e coincide na posição com o São José da gravura do Livro de Horas da Nossa Senhora (figuras 20), inclusive a mesma postura da imagem inclinada para a esquerda como a virgem e o menino é oposta à direção dos reis para a direita.

A figura em pé da esquerda da composição é identificada também com um rei mago, o jovem. Tal fato deve-se pelas suas ricas e vistosas roupas, pelo chapéu com coroa que retira em sinal de respeito e pela píxide na sua mão esquerda oferecendo a mirra. Isto porque está definido que a figura ajoelhada oferece ouro. O rei mago do centro, o tupinambá, oferece um recipiente aberto no que podem se ver uns grãos. A teoria do ouro bruto é sugestiva mas estabeleceria uma contradição para a moeda na mão do menino Jesus. Isto deixaria os presentes dos magos como ouro, ouro bruto e mirra ou incenso, então um destes últimos ficaria de fora.

A Epifania dos magos tem dois sentidos fundamentais: um seria o reconhecimento de Jesus como Messias por todos os povos; e segundo, o reconhecimento da natureza de Jesus como Deus (incenso), Rei (ouro) e Homem mortal (mirra), símbolo da Paixão e morte. Por esta razão, não podem ficar quaisquer destes “presentes” de fora. As possibilidades que ficam para a oferenda do índio é mirra ou incenso. A mirra como bálsamo não se adapta à representação do recipiente, então a opção seria o incenso.

Outro argumento que podemos colocar é que o incenso usado em ritos religiosos tem forma de grãos brancos e amarelados, que se adaptariam à representação do quadro de Viseu. Então a figura real da esquerda estaria oferecendo mirra, o que faria coincidir os recipientes da mirra com os das

outras representações, um recipiente arredondado, uma píxide com forma de “abóbora”.

Deste modo, a Adoração dos magos de Vasco Fernandes nos apresenta a Virgem Maria fora do estábulo com o menino Jesus e São José recebendo os três reis magos que oferecem incenso, mirra e ouro. Os elementos que mais chamam a atenção são o fato do São José aparecer com uma das píxides e a novidade da substituição do mago negro por um índio Tupinambá. Em algumas das representações da Adoração dos Reis Magos dos séculos XIV e XV eram freqüentes as representações de São José com uma píxide nas mãos, o que indicaria uma passagem de tempo, depois de tê-la recebido do Rei ajoelhado mais próximo (fig. 29A, B e C).

Este tipo de mudança na convenção da representação não são únicos da pintura da adoração. A oficina de Viseu, como outras da Península Ibérica, nas pinturas renascentistas, agrega ou substitui elementos que não são comuns à representação desses episódios sacros. Isto acontece por exemplo, com a Última Ceia do retábulo de Viseu, onde aparecem na metade da mesa, sobre uma bandeja, umas carnes, entre as quais, se pode identificar perfeitamente pernil de porco e um frango (fig.30). Este gosto pelos detalhes e objetos nas pinturas da última Ceia é uma influência do Múdejar⁷³.

Certamente, uma solução muito *sui generis* curiosa. Mas se pensamos na temática, o texto bíblico não é claro, fala apenas de uma ceia e menciona somente o pão e o vinho. Pela lógica, a afirmação não quer dizer que não houvesse outras comidas para consumir. É claro que o pintor da oficina de Vasco Fernandes ou os pintores que fizeram esta obra ou não conheciam os costumes judaicos da Páscoa ou não estavam interessados neles. Acabaram representando o que, para eles, era comum em uma ceia importante, como seriam, por exemplo, as aves e o porco. Em algumas pinturas andaluzas, aparece servido à mesa o cordeiro pascoal. Estas adaptações devem ser pensadas como soluções “familiares”, a fim de preencher elementos que faltam ou complementam as representações.

⁷³ Múdejar: Arte que fundiu elementos românicos, góticos e árabes que floresceu na Espanha entre os séculos XIII ao XVI.

29A. Esta iluminura de um livro de Horas francês apresenta três momentos relacionados com o episódio dos reis magos. Na parte superior esta representada a Epifania, na parte central esquerda dentro da letra capital D aparecem os reis dormindo enquanto são advertidos por um anjo a retornar a suas terras por outro caminho. Na parte inferior acontece o encontro entre o Rei Herodes e os Reis Magos em Jerusalém. Na parte da Epifania aparece a Sagrada Família: São José, a Virgem Maria e o Menino Jesus identificados com aureolas, atrás deles os dois animais do estábulo. Frente a eles aparecem os três Reis: o primeiro mais velho de cabelos brancos e cinzas, aparece ajoelhado sem a coroa que tirou em sinal de respeito, sua píxide já foi oferecida, percebe-se que já aparece nas mãos de São José. O segundo Rei, de cabelos e barbas castanhas está tirando a coroa enquanto oferece a píxide e finalmente, atrás dele um Rei Mago mais novo, louro e sem barba, espera sua vez. **Ciclo do Mestre do Parement de Narbonne. A Adoração dos Reis Magos. Das Très Belles Heures du Duc de Berry.. Pintura sobre velino. 29 x 21 cm. Biblioteca Nacional de Paris, 1380.**

29B. Iluminura francesa com influência italiana especialmente na composição do espaço. Nela somos apresentados a uma suntuosa Epifania, os reis são acompanhados por grandes comitivas até a manjedoura aonde encontra-se a Sagrada Família. Os três reis são facilmente reconhecidos por ser os únicos a estar com as cabeças descobertas, exceptuando o Menino Deus e os anjos ao lado da estrela no canto esquerdo superior, todo o resto de personagens masculinos e femininos aparece de cabeça coberta. Novamente os reis são representados como um homem velho de cabelos brancos, um adulto de meia idade de cabelos e barbas castanhas e um jovem de longos cabelos dourados sem barba. São José ajoelhado perto da Virgem Maria, aparece com o cajado sobre sua perna e com a oferenda do rei mago velho em suas mãos (em forma de chifre de ouro). ***Irmãos Limbourg. A Adoração dos Reis Magos. Das Très Belles Heures du Duc de Berry. Pintura sobre velino. 29 x 21 cm. Museu Condé, Chantilly, 1415.***

29C. Iluminura ricamente decorada, que representa uma cena mais intimista da Adoração dos Magos. O episódio acontece ao ar livre, ao fundo um caserio que dá um aspecto mais urbano e naturalista à pintura. Na obra aparecem a Virgem Maria sentada, com o menino Jesus nu nas suas pernas. Atrás deles São José aparece com o braço esticado acabando de receber a pixide do rei ancião e careca que está ajoelhado ante a Virgem. O segundo rei mago, um adulto de barbas, está em pé com sua pixide, esperando sua vez para adorar o menino. Ao fundo vai chegando o terceiro rei mago, um adulto jovem, também com a pixide nas mãos. **Simón Benning Libro de Horas del Escorial.** Século XV.

30. Oficina de Vasco Fernandes, detalhe da Última Ceia, Do retábulo da capela mor da Sé de Viseu, óleo sobre madeira de Carvalho 132x81,6 cm. 1501-1506.

Um índio Tupinambá na Adoração dos Magos



s estudiosos quando falam da Adoração dos Magos atribuída a Vasco Fernandes normalmente descrevem o rei mago do centro da composição como um índio da “nação” *tupinambá*⁷⁴. O que permite identificar esta figura como um índio? E ainda mais, como se pode estabelecer sua “nação”? Como se pode dizer que é um tupinambá?

⁷⁴As fontes quinhentistas usaram denominações imprecisas como “nações”, “castas” ou “gerações” para designar os diferentes conjuntos indígenas. Desse modo, *Tupinambá*, segundo os cronistas, identificava todo o conjunto Tupi que habitava a costa do Brasil, mas também aparece como a denominação de uma entre as várias “nações de gentios”. FAUSTO, Carlos. *Fragmentos de história e cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico*, p. 383 IN: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos Índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / FAPESP, 1992, p. 383.

A figura deste rei mago (fig. 31) chama muito atenção devido à indumentária ser completamente diferente de outras figuras que aparecem no episódio. As roupas que o suposto índio usa são uma espécie de camisa (em forma de peitoral) com desenhos dourados, ricamente decorada e uma calça curta estampada que chega aos joelhos. Roupas que estão muito mais próximas da forma de vestir do europeu que do Ameríndio.

A figura aparece de sandálias, corrente de pérolas, brincos de ouro com forma de flor, colares e várias pulseiras, também de ouro, nos dois braços e nos tornozelos. Esta personagem aparece ricamente ornada com colares coloridos. Tem na sua cabeça um cocar de penas; o cinto e a borda da camisa também são feitos de penas e folhas. Possui um recipiente negro (cerâmica ?) na mão esquerda e na direita segura uma grande flecha.

Quais seriam então os elementos que permitiriam identificar ao rei mago como um índio? E justamente da “nação” tupinambá? Basicamente, nos dois casos, o cocar de penas e a flecha, que, pelo seu tamanho, é relacionada às usadas pelos Tupinambá.

Acreditamos que os estudiosos relacionam a época da pintura à dos primeiros contatos portugueses no Brasil com esta “nação”. Um outro elemento externo à indumentária e à flecha é a cor da pele mais morena, que claramente o diferencia do resto das personagens do episódio. Estas referências lembram às primeiras descrições sobre os habitantes da Terra de Santa Cruz, como descrito na Carta de Pêro Vaz de Caminha

*...heram aly xbiij ou xx **homees pardos***
***todos nuus** sem nhuua cousa que lhes cobrisse suas*
*vergonhas. **traziam arcos nas mãos esuas see***
***tas.** Vijnham todos rrijos perao batel...*
...e huu deles lhe deu huu
***huu sombreiro de penas daues compridas** cõ huua*
Copezinha pequena de penas vermelhas e pardas coma
*de papagayo e outro lhe deu **huu rramal grande***
***de comtinhas brancas meudas...**⁷⁵*

É importante perceber que todos os elementos que acabamos de descrever na pintura estão sintetizados neste pequeno trecho da carta. O pintor de Viseu nunca viu um ameríndio; no entanto, sua representação é próxima com a descrição da carta e as características dos habitantes das

⁷⁵ Fols. 1v e 2, pp. 137-140. “...já alí havia dezoito ou vinte homens, eram **pardos, todos nus**, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. **Nas mãos traziam arcos com suas setas.** Vinham todos rijamente sôbre o batel...Um dêles deu-lhe **um sombreiro de penas de ave, compridas**, com uma copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como de papagaio; e outro deu-lhe **um ramal grande de continhas brancas, miudas...**”, *Quinta feira 23 de Abril, A Carta de Pêro Vaz de Caminha*. Edição crítica de Jaime Cortesão. Coleção Clássicos e Contemporâneos. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943, p. 202 . Os grifos são meus.

terras recém-descobertas, informação transmitida de forma oral. Já que, como se sabe, a *Carta de Caminha* foi enviada ao Rei; portanto, um documento oficial que só seria publicado em 1817 por Manuel Aires do Casal na *Chrographia Brasílica*.

Sobre os elementos caraterísticos dos índios a carta cita as armas como as “setas”, o cocar de penas e os “ramais”, isto é, os colares ou rosários, todos presentes no quadro. Curiosamente, quando descrevem o cocar na carta de Caminha, se fala de “um sombreiro”, um chapéu, de penas de ave compridas”.

Olhando mais atentamente a área da cabeça do rei mago índio, a parte de trás do cocar, em princípio, pode parecer cabelo, mas, ao compará-la com a frente, onde se vê alguns fios do cabelo, observa-se que são texturas diferentes e tons diferentes. O cabelo é negro, crespo e a parte de trás do cocar apresenta um tratamento de uma textura rugosa, quase semelhante a escamas , diferente do cabelo em tons marrons. (fig. 32)

A.

B.

32. Detalhes A. Cocar do rei mago “índio”. Adoração dos magos. Vasco Fernandes, 1501-1506. B. Detalhe de um apóstolo. Pentecostes. Vasco Fernandes, 1534-1535. Igreja de Santa Cruz, Coimbra. 158.3 x 161.7 cm. Similitude do cocar de penas do índio com o esquema de um chapéu de penas ao estilo europeu.

A partir daí, o resultado será um chapéu, de abas largas que seriam as penas. Se os europeus vêem pela primeira vez um cocar de penas dos indígenas, a primeira reação será de choque porque confrontam algo que não é comum a eles. Depois acontece a relação, encontrar pontos de familiaridade. Por isso não é estranho que Caminha fale de “sombreiro de penas”, chapéu de penas, já que é uma figura mais familiar ao português. O interessante é a associação que faz o mestre de Viseu com um chapéu típico europeu, e sua adaptação com as descrições da carta.

A carta de Caminha destaca como uma identificação do índio a cor da pele “pardos”:

*...afeiçam deles **he seerem pardos** maneira **dauerme**
lhados de boôs rrostros e boos narizes bem feitos./ am
dam nuus sem nenhuua cubertura. nem estimam n
huua coussa cobrir nem mostrar suas vergonhas. e
estam açerqua disso com tamta jnocemçia como
teem em mostrar orrostro...**os cabelos seus**
sam coredios e andaua trosqujados de trosquya
alta mais que de sobre pemtem deboa grandura
e rrapados ataa per cjma das orelhas.....⁷⁶*

O termo “pardos” deve ser tomado como uma cor de pele entre o branco e o negro e não com o sentido atual. Parte destas cores era devida a tintas como o urucum que fazia parecer a pele avermelhada ou marrom. A descrição do penteado dos índios é ignorada na representação de Viseu que chega a apresentar o cabelo do índio meio crespo e curto, mais nunca raspado como comenta a carta.

Algo que chocava os europeus era a nudez dos índios; na iconografia eles eram concebidos com roupas que cobrissem suas genitálias e, em outros casos, o corpo inteiro. Desde a primeira carta escrita por um europeu, Colombo, chama a atenção para este costume:

⁷⁶ Fol. 2v, pp. 140-141. “...A feição dêles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Não fazem o menor caso de encobrir ou de mostrar suas vergonhas; e nisso têm tanta inocência como em mostrar o rosto...Os cabelos seus são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta, mais que de sôbre-pente, de boa grandura e rapados até por cima das orelhas...”. Sexta Feira 24 de abril, A Carta de Pêro Vaz de Caminha, p. 204-205. Os grifos são meus.

*La gente desta isla y de toda las otras que he fallado y habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mugeres, así como sus madres los parem; aunque algunas mugeres se cobríam un solo lugar con una foja de yerba ó una cosa de algodón que para ello hacen...*⁷⁷

No caso da Adoração, a nudez não poderia ser representada, era uma exigência da época, especialmente por ser uma obra para uso religioso, para uma igreja, então mostrar nus ia contra os ensinamentos da Igreja.

Anteriormente levantamos algumas questões em torno de biotipos, como não encontrar diferença nos rostos dos reis da gravura do Livro de Horas da Nossa Senhora de 1500, que pela ausência de cores, nos impedia identificar o rei mago negro. Ou ainda como discuti a similitude das feições de São José e do rei mago ajoelhado na própria adoração que tinham diferenças mais na cor dos cabelos e nas formas das barbas, que nos próprios traços.

Igualmente acontece com o rei mago índio. Fiz a experiência de comparar o rei mago da esquerda com o rei mago índio, numa imagem preto e branco sem a distração das cores (fig.33) .

Comparando os dois rostos, percebem-se muitas similitudes: a forma dos olhos, nariz reto, as sombrancelhas finas, os lábios carnudos; a boca entreaberta deixando entrever os dentes é muito similar nos dois personagens, até o queixo nos dois é ressaltado. A diferença estaria só no cabelo que no índio parece mais crespo, mas infelizmente não está à vista, permanecendo em sua maior parte coberto. Já o rei mago da direita tem um cabelo mais liso.

⁷⁷ *La carta de Colón, anunciando la llegada a las Indias y a la provincia de Catayo.* In MORALES PADRÒN, Francisco. *Teoría y leyes de la conquista.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1974, p. 150.

33. Detalhes do rei mago da esquerda e do rei mago Tupinambá. Adoração dos Reis, 1501-1506.

Enquanto no biotipo não se encontram diferenças, a forma do pintor de Viseu é simplificada e reproduz o tratamento com certa repetição nos rostos das suas pinturas. As diferenças entre os personagens são mais esquemáticas, isto é, tons de pele diferenciados, cabelos e barbas de cores e formas diferentes. Nesse sentido, se discorda completamente da hipótese do Professor Teixeira Leite quando afirma que a imagem do Rei Mago Tupinambá de Vasco Fernandes foi feita *In loco* o que justificaria ser etnograficamente convincente

...Vasco Fernandes ou quem tenha sido o autor da obra jamais esteve no Brasil, forçoso é concluir que a figura do índio deve ter sido executada a partir de esboços feitos *in loco* por alguém que observou de perto um desses indígenas, a ponto de poder dele dar uma versão etnograficamente convincente...⁷⁸

A confusão do professor Teixeira Leite talvez se deva a algo apontado pelo professor Peter Mason quem trabalha com representação exótica. Para este autor, o uso de detalhes realísticos nas pinturas e desenhos de artefatos, enfeites e roupas indígenas sugeririam “autenticidade etnográfica” do representado, chegando a se pensar até que o artista pudesse estar no local ou visse pessoalmente baseado nos detalhes de sua obra⁷⁹, como conclui apressadamente Teixeira Leite.

Assim, o cocar, a flecha, e certos adereços do índio na *adoração* o convertem num Tupinambá apesar do corpo, as roupas e o rosto seguirem a convenção das outras figuras do episódio. Mason acrescenta que alguns instrumentos e objetos detalhados que chegaram a Europa e foram copiados com cuidado pelos artistas fariam suas obras mais convincentes a nossos olhos. O índio na pintura da *Adoração* não pode ser considerado um retrato etnográfico, devido à falta de contato e informação do artista com o índio representado; a imagem contradiz as descrições etnográficas sobre os Tupinambá. Soma-se a isto, também, os detalhes de roupas e adornos que, diga-se de passagem, são formados por diferentes culturas. Logo, “elementos” Tupinambá seriam a flecha e as penas.

Vale a pena destacar que este esquema de representar mais escuros os habitantes fora da Europa remonta à época grega, desde Aristóteles, os climas estariam relacionados com as zonas da terra; frígido, temperado e tórrido. Acreditava-se que nas regiões mais próximas da linha equinocial (Equador) a temperatura seria mais alta e por tanto inabitável. Um exemplo disso era África (*a*: sem *frigus*: frio), os habitantes eram mais escuros por

⁷⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. *Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII*, p. 4

⁷⁹ Peter MASON. *Infelicities. Representation of the exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, pp. 46-48

serem “torrados e queimados” pelo sol⁸⁰. Entre as regiões mais frias, as peles seriam mais claras. O europeu vai assimilar os habitantes dos trópicos a esta crença.

Encontramos esta solução esquemática, na representação pictórica do rei mago índio com pele escura, Igualmente não podemos esquecer de que o rei mago índio está “substituindo” o rei mago negro e acaba adquirindo algumas das suas características, como a cor da pele e os cabelos crespos, já que o cabelo dos índios desde o princípio eram descritos como lisos.

Assim, o rei mago negro é ajustado e adaptado a uma fórmula esquemática de índio. A representação não escapa às limitações de sua época; por isso os biotipos são similares e, por isso, a presença de elementos tão alheios ao próprio índio.

A escolha de um rei mago como esquema inicial é adaptado para poder apresentar a um novo povo “recém-descoberto”. O europeu que se choca com uma nova realidade, com um mundo que não conhecia, cria coordenadas que lhe permitem assimilá-lo à sua realidade; por isso estas coordenadas se constroem sobre esquemas familiares, requerendo a tradição cristã, na época. Através dos elementos que a religião proporcionava, se interagia com a realidade. Assim, as primeiras representações do índio estão vinculadas à religião, aos elementos da própria cultura.

A posição central do índio na composição da adoração de Vasco Fernandes não denota sua importância para os portugueses, mas segue o esquema da representação da maioria das adorações que centra a importância do episódio nos reis magos. Desse modo, a Virgem Maria e o Menino sempre estão ou mais para direita ou para esquerda nos quadros.

A presença do índio tupinambá como substituto do rei mago negro simboliza os novos reinos, as novas terras que foram descobertas e que reconheciam Jesus como Messias, como Deus e Salvador; dessa maneira, nada mais lógico que seja este quem ofereça o incenso ao menino Jesus, incenso com que se reconhece Jesus como Deus. Os novos povos

⁸⁰ Na Idade Média se generaliza o uso da palavra “etíope” para os habitantes da África, vem do grego *aithíops*: *aíthō* 'queimar' e *óps,opós* 'rosto', face. Que significa literalmente 'de rosto queimado', em alusão à cor da pele dos povos da região. IN: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

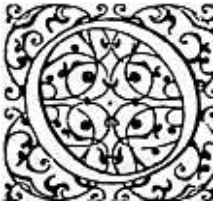
“descobertos” reconheciam Jesus como Deus. Era a expectativa de novas terras e povos para a Cristandade, já que a febre pelo ouro aconteceria no momento em que o europeu achou os grandes impérios indígenas e seus grandes tesouros muitos anos depois; por isso o quadro apresenta uma preocupação maior com o sentido religioso, não material. Mais que ser um índio tupinambá é um rei mago travestido, adaptado com elementos esquemáticos que fizeram alusão às terras distantes.

Concluimos, pois, com uma citação da Carta de Caminha:

*...pareçeme
jente de tal jnoçencia que se os home emtendese
e eles anos. Que seriam logo xpaãos porque eles
nõ teem nem emtendem em nhuua creemça
seg° parece. Epor tanto se os degradados que aqui
am de ficar. aprenderem bem a sua fala e os em
tenderem. nom doujdo seg° asanta tençam de
vossa alteza fazeremse xpaãos e creerem na nossa
Samta fé. aaqual praza anosso Snõr que os traga./
Por q certo esta jente he boa e de boa sijnprezidade...⁸¹*

⁸¹ Folio 11, pp. 174-175. “.....Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e êles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença. E portanto, os degradados, que aquí hão de ficar, aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que êles, segundo a santa intenção de Vossa Alteza, se hão-de fazer cristãos e crer em nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade...”. *Quinta Feira 30 de abril, A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, p. 233.

O Calvário



número de pinturas portuguesas do século XVI que representam índios é ínfimo e, dentre elas, as mais conhecidas são a *Adoração dos Magos* (1501-1506) da oficina de Vasco Fernandes e o *Inferno* (primeiro terço do século XVI) de autor desconhecido. Pesquisadores como Pedro Dias, Dalila Rodrigues e Ronald Raminelli apontam a pintura do Calvário da Capela do Santíssimo da Sé de Viseu, atribuída a Vasco Fernandes, como um dos casos em que o índio brasileiro é representado. Assim, nos deteremos um pouco nesta pintura antes de discutirmos a tela do inferno.

Na apresentação do livro sobre a exposição do Grão Vasco e a pintura Européia do Renascimento, o professor Pedro Dias faz comentários sobre esta pintura e levanta algumas hipóteses sobre o fato do Bom ladrão ali representado ser um índio do Brasil:

...Vasco Fernandes teve a particularidade de ser o primeiro artista a representar os Índios do Brasil, apenas um ou dois anos depois da chegada de Pedro Álvares Cabral a terras de Vera Cruz, o que veio a repetir **cerca de trinta**

anos após, na enorme pala de uma das capelas laterais da Sé viseense, já não como Rei Mago, tal como se vê na tábua do retábulo da capela-mor da mesma catedral, mas como **bom Ladrão, esse homem que, vivendo desde sempre no pecado, conseguiu a salvação através da revelação da Palavra de Cristo**. Bastaria este facto para que Vasco Fernandes – o Grão Vasco da Lenda- entrasse para a História dos Descobrimentos e para a História das Mentalidades. **O índio do Brasil** era para nós, tal como o retratou por escrito **Pêro Vaz de caminha, o homem imaculado, o novo Adão desse paraíso terreal perdido e agora achado**. Três décadas depois, os Portugueses já tinham concluído que **não era exactamente assim**, mas que, apesar dos seus defeitos, era possível redimi-lo, desde que se lhe fizesse chegar a mensagem divina, tal como ao crucificado de Jerusalém...”¹

A professora Dalila Rodrigues partilha esta hipótese da presença do índio

...nesta fase final, o pintor mostra a sua opção pelo complexo e invulgar. **A representação de um índio na figura do Bom Ladrão** – pese embora **o escurecimento da pele em virtude da morte** e da sua representação em escorço – pode eventualmente ser entendida como uma **interpretação humanística dos povos recém- colonizados pelas Descobertas...** ²

O professor Ronald Raminelli destaca o fato das representações portuguesas do índio retratá-lo distante das florestas tropicais e inseri-lo em cenas bíblicas. Sobre a hipótese levantada por Pedro Dias comenta que

...O contato mais estreito entre portugueses e ameríndios e os desvios da fé, repetidamente atribuídos aos últimos, seriam os responsáveis pela representação do índio como bom-ladrão...³

No entanto, Raminelli é cuidadoso com relação ao Calvário, já que destaca que a análise de Pedro Dias não comprova a existência do índio na tela. As interessantes interpretações e hipóteses levantadas com relação à pintura do Calvário são baseadas em se aceitar a presença de um índio

¹ DIAS, Pedro. *Apresentação IN: Grão Vasco*, p. 25. Os grifos são meus.

² RODRIGUES, *Vasco Fernandes e a Oficina de Viseu*, p.170 . Os grifos são meus.

³ RAMINELLI, Ronald, *Imagens da Colonização*, p. 154.

como o Bom Ladrão no episódio da crucificação. Então o primeiro que devemos saber é se tem ou não um índio representado na pintura. Quais seriam as características que identificariam esse índio? E a partir daí, que leituras poderiam ser feitas ?

O *Calvário* (fig. 34), atribuído a Vasco Fernandes é um óleo sobre madeira de castanho 242,3 x 239,3 cm, datada entre 1535-1540, que reproduz a cena da Crucificação de Jesus para a capela do Santíssimo da Sé de Viseu. Esta obra principal está acompanhada por outras três pinturas menores (predelas) de 50 x 71 cm: *Cristo Perante Pilatos*, *Descida da Cruz* e *Descida de Cristo ao Limbo*, que mais adiante vamos discutir.

A pintura do Calvário recria a Crucificação e Morte de Jesus. O eixo principal desta composição, relativamente simétrica, está ocupado por Jesus crucificado, de frente para o espectador, acompanhado à esquerda e à direita, cada lado com um homem crucificado num madeiro com forma de T, convergindo numa leve diagonal para Jesus.

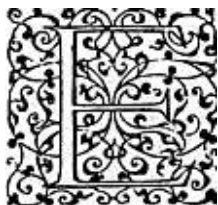
Compensando o peso da composição à esquerda inferior (direita de Jesus), podemos ver um grupo de três mulheres que ajudam a uma quarta que desmaia; atrás delas um homem de vestes vermelhas as protege; na sua cabeça, como na cabeça das mulheres, aparecem auréolas, revelando que são santos. Juntos eles formam um triângulo. Os homens que participam da execução podem ser organizados em outros dois triângulos (fig. 35).

À direita da composição e nos planos de trás, podem-se ver diferentes grupos de homens em ações variadas, aparentemente em sua maioria soldados com lanças. A distribuição destes grupos rompe a simetria estabelecida pelos três homens crucificados. Destaque especial para o grupo de três homens atrás da cruz de Jesus e diagonal ao grupo das mulheres, que estão cortando o manto. Este grupo de homens de rostos grotescos contrasta com o grupo das mulheres santas, com rostos de angústia e dor.

Nos planos de fundo se vê uma cidade, que seria Jerusalém; à esquerda, um grupo de pessoas que trazem uma escada provavelmente para baixar os corpos dos condenados mortos, e à direita um homem pendurado em uma árvore.

35 a) Eixos a partir das cruzes (1-5), b) Triângulos conformados a partir do agrupamento dos personagens, c) Retângulos destacando ações no fundo. **Vasco Fernandes. O Calvário. óleo sobre madeira de castanho 242,3 x 239,3 cm 1535-1540. Estrutura Compositiva.**

A Crucifixão nos Evangelhos, inspiração para O Calvário.



sta pintura de Vasco Fernandes recria episódios diferentes da Paixão de Jesus, simultaneamente. O pintor se baseia no Novo Testamento, que ele aproveita para compor esta obra. O relato da Crucifixão está presente em todos os quatro textos evangélicos, em alguns as informações são mais detalhadas em outros mais gerais. O evangelho de Mateus, capítulo 27 comenta sobre a Crucificação:

...Chegando a um lugar chamado **Gólgota, isto é, lugar que chamavam de Caveira**, deram-lhe de beber vinho misturado com fel. Ele provou, mas não quis beber. **Após crucificá-lo repartiram entre si as suas vestes, lançando a sorte.** E, sentando-se, ali montavam-lhe guarda. E colocaram **acima da sua cabeça, por escrito**, o motivo da sua culpa: **“Este é Jesus, o Rei dos judeus”.** **Com ele foram crucificados dois ladrões, um à direita, outro à esquerda...**⁴

Este trecho nos confirma o lugar dos acontecimentos, o Gólgota, ou lugar da Caveira, que era o lugar das execuções. Vasco Fernandes situa na parte inferior direita da pintura alguns crânios com ossos fazendo referência ao texto bíblico. O texto de Mateus confirma o sentido que tem na pintura o grupo de homens que corta as vestes de Jesus, que tem um tom de cor entre marrom e violeta. As iniciais *INRI* presentes no topo da cruz de Jesus fazem alusão à frase *“Iesus Nazarenus Rex Iudeorum”*. O evangelho de Mateus apenas menciona a presença de dois ladrões crucificados à esquerda e à direita de Jesus. A Legenda Áurea aporta mais detalhes ao episódio, a posição dos ladrões com relação a Jesus e seus nomes

... a Paixão foi ignominiosa quanto ao lugar, o Calvário, no qual malfeitores eram punidos, e quanto ao suplício, condenado a uma morte muito vergonhosa. Com efeito, a cruz era o suplício reservado aos ladrões, e embora fosse uma grande desonra, agora é uma imensa glória. Daí

⁴ Mt. 27, 32-38. Os grifos são meus.

Agostinho ter dito: “A cruz era suplício de ladrões passou a adornar a cabeça de imperadores. Se Deus conferiu semelhante honra ao instrumento de seu suplício, o que não concederá aos que O servem?”. **A Paixão também foi ignominiosa devido à companhia de celerados, no caso ladrões. Um deles, Dimas, que estava à sua direita, mais tarde converteu-se,** segundo o *Evangelho de Nicodemos*, enquanto **o que estava à esquerda, chamado Gesmas, foi condenado. A um, Ele deu o reino, a outro o suplício.** Diz Ambrósio: “Quando estava preso à cruz, o autor da piedade deu a perseguição aos apóstolos, a paz aos discípulos, o corpo aos judeus, as roupas aos que o crucificavam, a alma ao Pai, um protetor à Virgem, o Paraíso ao ladrão, o Inferno aos pecadores, a cruz aos cristãos penitentes. Esse foi o testamento que Cristo fez ao morrer na cruz...”⁵

Sobre a presença das mulheres, o Evangelho de Mateus Capítulo 27 versículos 55 e 56 comenta que “...**Estavam ali muitas mulheres, olhando de longe.** Haviam acompanhado a Jesus desde a Galiléia, a servi-lo. Entre elas, **Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago e de José, e a mãe dos filhos de Zebedeu...**”

Estranhamente o relato de Mateus não fala da presença da Virgem Maria, isto também acontece nos outros evangelhos sinóticos, só o evangelho de João menciona a presença da mãe de Jesus. Apesar disto, desde cedo, na iconografia cristã se seguiu a versão do evangelho de João e se convencionou a presença da Virgem Maria e do apóstolo João perto da cruz (fig. 35A) e depois do século XIV se fez comum a presença de grandes grupos de personagens como as santas mulheres, os ladrões crucificados, os romanos e judeus na cena (fig. 35B).

Na pintura de Vasco Fernandes, identificam-se as mulheres santas que acompanham a Jesus: a mulher que desmaia é a Virgem Maria, sempre representada de roupas azul escuro pelos pintores de Viseu; está sendo assistida por Maria Madalena, Maria mãe de Tiago e José e a mãe dos filhos de Zebedeu⁶.

⁵ Jacopo deVARAZZE. *Legenda Áurea: 51. A Paixão do Senhor*, p. 319. Os grifos são meus.

⁶ Em Marcos capítulo 15, 40 esta última aparece com o nome de Salomé. Sobre os nomes das santas mulheres e sua relação com Jesus existem muitas discrepâncias levantadas pelas teorias helvidiana, epifaniana e jeronimiana. Para um melhor aprofundamento sobre o tema consultar a obra de Pierre- Antoine Bernheim. *Tiago, irmão de Jesus*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2003.

A mulher vestida com roupas coloridas (amarelo, vermelho e manto cinza claro) seria Maria Madalena. Não podemos esquecer que ela foi prostituta e, depois de arrependida, seguiu Jesus. Entretanto, na iconografia sempre foi caracterizada com roupas bem mais coloridas do que as das outras mulheres santas, mantendo uma referência a seu passado como pecadora. Desde a tradição do Antigo Testamento, as prostitutas já usavam cores fortes, pintavam o rosto, se embelezavam. Desse modo, na pintura do Calvário, Vasco Fernandes mantém essa solução plástica para Madalena.

35A. Crucifixão do Saltério Anglo-Saxônico. Desenho, 23 x 18cm Museu Britânico, Londres. Fim do século X.

35B. Crucifixão. Detalhe do *Parement de Narbonne* . Pintura sobre seda. 73 x 286 cm. Louvre, Paris, 1373-78.

O evangelista Mateus nos ajuda a identificar o grupo de mulheres, embora não mencione em nenhum momento que estivessem perto da cruz⁷, como aparecem na pintura do Calvário; diz simplesmente que **...Estavam ali muitas mulheres, olhando de longe...**

Mateus nos explica porque na pintura do Calvário, ao fundo à direita, mostra uma curiosa figura pendurada em uma árvore. O mestre de Viseu narra no plano de fundo o suicídio de Judas Iscariotes, posterior à traição. Sobre o enforcamento de Judas, Mateus narra:

...Então Judas, que o entregara, vendo que Jesus fora condenado, sentiu remorsos e veio a devolver aos chefes dos sacerdotes e aos anciãos as trinta moedas de prata...Ele atirando as moedas ao Templo, retirou-se e foi se enforcar...⁸

A representação da morte de Judas aparece desde cedo na arte cristã, representado pendurado de uma árvore e com a bolsa de moedas de prata aos pés, na Idade Media é adicionado o demônio que espera pela alma do traidor.

O pintor de Viseu segue a tradição de representar a alma de Judas saindo do corpo e sendo levada por um demônio, como se representava o momento da morte na Baixa Idade Média, em que a alma do homem era disputada por anjos e demônios, e, dependendo dos seu atos, era levada por um ou por outro (fig.36). Em nenhum texto bíblico se faz referência ao que acontece com a alma de Judas; isto faz parte da tradição apócrifa da Baixa Idade Média, A *Legenda Áurea* do século XIII descreve o que aconteceu com Judas

...É verdade que movido pelo arrependimento ele devolveu as moedas e enforcou-se, e ao se enforcar seu ventre arrebentou e todas as entranhas ficaram espalhadas. Ele nada vomitou pela boca, pois não era conveniente que ela fosse maculada de maneira tão ignominiosa depois de ter sido tocada pela gloriosa boca

⁷ Normalmente para evitar tumultos os romanos impediam a proximidade de pessoas por perto das crucifixões.

⁸ Mt. 27, 3-5.

de Cristo. Ademais, era conveniente que as entranhas que haviam concebido a traição fossem dilaceradas e espalhadas, e que a garganta pela qual a palavra de traição tinha passado, fosse estrangulada com uma corda. Ele morreu no ar para que, tendo ofendido os anjos no Céu e os homens na terra, fosse colocado em outro lugar que não a habitação dos anjos e dos homens, e fosse associado aos demônios do ar...⁹

A Legenda Áurea do século XIII é clara ao destacar que Judas morreu não na terra morada dos homens, nem nos céus morada dos anjos a quem ofendeu, por isso pereceu suspenso numa árvore, nas baixas camadas do ar, onde rondam os demônios segundo a crença medieval, aos quais incorporou-se ao morrer.

No Evangelho de Marcos, capítulo 15, 23-41 se repetem as mesmas informações dadas pelo evangelista Mateus: a agonia de Jesus, a repartição das vestes, o leiteiro sobre a cruz, a presença de dois ladrões à esquerda e à direita e as mulheres ao longe.

O evangelho de João repetirá estas informações e adicionará outras como o sorteio das vestes e a presença das “santas mulheres”, as quais identifica com nomes diferentes, incluindo dentro delas a Virgem Maria e o apóstolo João ao lado de Jesus:

...Os soldados, depois que crucificaram Jesus, tomaram as suas roupas e repartiram em quatro partes, uma para cada soldado, e a túnica. Ora, a túnica era inconsútil, tecida como uma só peça, de alto a baixo. Disseram entre si: “Não a rasguemos, mas tiremos a sorte, para ver com quem ficará”. Isto a fim de se cumprir a Escritura, que diz: *Repartiram entre si minhas vestes e sortearam minha roupa*. Foi o que fizeram os soldados. **Perto da cruz de Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria mulher de Clopas, e Maria Madalena.** Jesus então, vendo a sua mãe e, perto dela, o discípulo a quem amava, disse à sua mãe: “Mulher, eis o teu filho!” Depois disse ao discípulo: “Eis a tua mãe!” E a partir dessa hora, o discípulo a recebeu em sua casa...¹⁰

⁹ Jacopo de Varazze. *Legenda Áurea*: 45. São Matias, p. 276-277.

¹⁰ João 19, 23-27.

36. Detalhes da morte de Judas: A. Vasco Fernandes O Calvário. 1535-1540. B. Hieronymus Bosch, Missa de São Gregório Triptico da Epifania fechado, Finais do século XV. C. Beato de Gerona, Judas Enforcado. Catedral de Gerona, 976. Detalhes da luta pela alma entre anjos e demônios: D. *Heures de Rohan*, Século XV e E. Morte de São Forseeu. Anônimo. *Legendi di Sancti Vulgari Storiado*. Xilogravura, Veneza 1494.

A pintura do Calvário mostra estes dois elementos, o grupo de soldados no momento em que eles cortam e repartem as roupas de Jesus e o grupo das santas mulheres. O texto do evangelista justifica a presença das mulheres santas e do apóstolo João, que na pintura aparece de roupas vermelhas, perto da cruz.

O evangelista Lucas repete as informações dos outros evangelistas como o lugar da Caveira, a presença dos malfeitores e os amigos e as mulheres que acompanhavam Jesus desde a Galiléia, ao longe. Mas quem vai aprofundar na descrição do episódio do bom e o mau ladrão é Lucas no capítulo 23, 39- 43

...Um dos malfeitores suspensos á cruz o insultava, dizendo: “Não és tu o Messias? Salva-te a ti mesmo e a nós.” Mas o outro, tomando a palavra, o repreendia: “Nem sequer temes a Deus, estando na mesma condenação? Quanto a nós, é de justiça; estamos pagando por nossos atos; mas ele não fez nenhum mal.” E acrescentou: “Jesus, lembra-te de mim, quando vieres com teu reino.” Ele respondeu: “Em verdade, eu te digo, hoje estarás comigo no Paraíso”...

Com esta citação do evangelho de São Lucas, completamos os elementos presentes na pintura do Calvário: o bom ladrão da pintura seria aquele com a cabeça baixa em posição serena, orientado para Jesus, e este com uma leve curvatura do corpo orientado para o bom ladrão, que contrasta com o corpo do mau ladrão, contorcido em direção oposta à de Jesus, rejeitando-o (37A). Estas linhas curvas que formam os corpos das figuras crucificadas é a forma que encontra o pintor de Viseu para mostrar pictoricamente o pecador arrependido e o pecador contumaz (fig. 37B). Nos evangelhos o lugar da direita tem uma conotação especial, positiva, em contraste com a esquerda, a sinistra, que o cristianismo herdara como uma conotação negativa, ou de menor importância.

37B. Esquemas com linhas curvas. Os corpos arqueados de Jesus e o Bom ladrão são convergentes, enquanto as curvas formadas pelo corpo do mau ladrão e de Jesus são divergentes. **O Calvário.1535-1540.**

As Predelas



a mesma forma em que afirmava com a Adoração dos Magos, a interpretação de uma pintura deve estar ligada ao conjunto ao qual pertence. Neste caso, a obra *O Calvário* está acompanhada por outras três obras, predelas¹¹, que complementam e ampliam as informações do painel principal. Estas pinturas mencionadas no início desta explicação são: Cristo Perante Pilatos, Descida da Cruz e Descida de Cristo ao Limbo. A primeira, Cristo Perante Pilatos, acontece cronologicamente antes da Crucificação de Jesus; as outras duas são posteriores a este episódio.

¹¹ Série de pequenas pinturas situadas na parte inferior de um grande painel, comum nos retábulos das grandes igrejas antigas.

Comparando o Calvário às três pinturas podemos perceber que há uma certa unidade pictórica e alguns dos personagens da obra principal estão repetidos também nas obras menores. Obviamente, Jesus está presente nas quatro pinturas. O mesmo soldado que aparece no Calvário a cavalo e com lança na mão, com turbante rosado e roupas verdes¹² e avermelhadas, também está presente, em pé, na parte esquerda da composição de Cristo Perante Pilatos.

A presença da escada ao fundo, São João de roupas vermelhas, junto com a Virgem Maria de roupas azul escuro, Maria Madalena de manto cinza claro, e as outras santas de roupas escuras são similares no Calvário e na Descida da Cruz. Na Descida de Cristo ao Limbo, Jesus já não aparece seminu e sim coberto com um manto vermelho. Nesta pintura também aparece o bom ladrão, que no Calvário aparece crucificado (fig.38).

A pintura de *Cristo Perante Pilatos* (fig. 39) tem a ver com o juízo de Jesus e sua condenação à morte, episódio que é referenciado em todos os evangelhos.¹³ Na pintura de Vasco Fernandes Jesus já foi açoitado e coroado de espinhos, apresentado por Pilatos à multidão, trocado por Barrabás e levado para ser crucificado. O *Ecce Homo* do teatro medieval, “o Homem das dores”, uma citação ao Profeta Isaías.

O episódio que descreve a pintura da *Descida da Cruz* (fig. 40), também se encontra referido nos quatro evangelhos¹⁴, os quais relatam que José de Arimatéia convenceu a Pilatos a entregar-lhe o corpo de Jesus, que é retirado da cruz e levado a um sepulcro novo¹⁵. A pintura do mestre de Viseu reproduz o momento em que o corpo sem vida de Jesus é retirado da cruz. Alguns dos textos evangélicos falam da presença de José de Arimatéia e algumas mulheres santas presentes no momento da sepultura¹⁶.

¹² Mais que representar um soldado romano, o turbante está relacionado com a ameaça sarracena, os turcos Otomanos, que avançam sobre a Cristandade (desde o século XIV). É muito comum nas pinturas da época representar os adversários, os carrascos dos santos cristãos de qualquer época com um esquema familiar de representação vinculado ao infiel, como é o turbante ou as espadas usadas por povos árabes e turcos. A cor era identificada com o Islã.

¹³ Mt. 27, 1-2 e 11-26; Mc 15, 1-15; Lc 23, 2-7 e 13-24; Jo 18, 28-40 e 19, 1-16.

¹⁴ Mt 27,57-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-56 e Jo 19, 38-42.

¹⁵ As cronologias discordam, o dia de preparação à Páscoa nos evangelhos sinóticos era sábado mais no evangelho de João era a sexta.

¹⁶ Mt 27, 61; Mc 15, 47; Lc 23, 55.

38. A. Calvário, B. Cristo Perante Pilatos, C. Descida da Cruz e D. Descida de Cristo ao Limbo Vasco Fernandes. 1535-1540. Detalhes das figuras repetidas no calvário e nas outras pinturas.

39. Cristo Perante Pilatos. Vasco Fernandes. 1535-1540

Vasco Fernandes insere, no episódio, o apóstolo João de roupas vermelhas, muito similar ao do Calvário, recebendo o corpo de Jesus recém desencravado por outro homem numa escada. O apóstolo é ajudado por José de Arimatéia a carregar o corpo morto de Jesus. No momento da descida da cruz, estão presentes as santas mulheres entre elas a Virgem Maria novamente desvanecida. A falta de maiores detalhes por parte dos textos evangélicos faz com que o pintor repita as figuras principais do Calvário.

Pela lógica, se durante sua agonia e morte Jesus foi acompanhado pelo seu discípulo mais querido, sua mãe, a Virgem Maria, e as santas mulheres, nada mais óbvio que elas continuassem fiéis, acompanhando o corpo de Jesus até a sepultura.

40. Descida da Cruz. Vasco Fernandes. 1535-1540

O terceiro dos três quadros, a *Descida de Cristo ao Limbo* (fig. 41) está apenas sugerido nos textos evangélicos; a fonte principal para a pintura são os textos apócrifos¹⁷. Isso o torna muito interessante, já que é uma pintura que tenta explicar o que aconteceu com Jesus entre a morte, o sepultamento e a ressurreição; os três dias em que permaneceu morto.

O Credo conhecido como “Símbolo apostólico” ou “Credo dos Apóstolos”, mas antigo que o “Credo Niceno”, muito rapidamente, comenta que Jesus *...foi crucificado morto e sepultado, desceu aos infernos, e ao terceiro dia ressuscitou dos mortos...*¹⁸ O fato de Jesus descer aos infernos e resgatar a todos os que tinham morrido até esse momento, revela o caráter universal da redenção.

¹⁷ A *Epistola Apostolorum* (140-160 d.c.), o *Proto-evangelho de Tiago* (150 d.c.), o *Evangelho de Nicodemos* (Século III), o *Evangelho de Bartolomeu* (Século III), os *Atos de Pilatos* (Século IV) entre outros citam o episódio da descida de Jesus à os infernos, o lugar dos Mortos.

¹⁸ Depois das reformas do Concílio Vaticano II (1962-65) na tradução brasileira, da década de 70, “Inferno” foi trocado por “mansão dos mortos” .

41. Descida de Cristo ao Limbo. Vasco Fernandes. 1535-1540.

Limbo ou Inferno originariamente era o lugar dos mortos, Posteriormente, a tradição cristã dividiria os lugares inferiores em *Limbo* (para os não batizados, normalmente crianças) e *Inferno* (para os pecadores batizados). O *Limbo* era mais próximo do *shéol* hebraico, na tradição cristã, morada das almas que, não tendo cometido pecado mortal, estão afastadas da presença de Deus, por não haverem sido redimidas do pecado original pelo batismo, como acontecia com as almas dos justos que viveram antes do advento de Cristo.

Sobre o episódio da descida de Cristo, o relato apócrifo dos *Atos de Pilatos* é rico em detalhes. Os infernos grego e judaico se misturam e são descritas as reações do mundo subterrâneo à incursão de Jesus. Satã é o senhor desses lugares, mas Hades, se encarrega dos mortos da Antiga Aliança:

...Depois da morte de Cristo, Satã espera realmente que sua alma se vá juntar às outras, mas, sempre desconfiado, faz alguns avisos ao Hades: “Tu, meu glutão e eterno esfomeado, escuta o que te digo. Um judeu, chamado Jesus, faz-se passar como o filho de Deus, mas não deixa de ser um homem. Os judeus crucificaram-no e eu ajudei-os nessa tarefa! Agora que está morto, preparo-lhe aqui sérios entraves. Sei que não passa de um homem, a quem surpreendi este queixume: ‘A minha alma está triste até à morte’. Mas causou-me muitos dissabores no tempo em que vivia no meio dos outros mortais. Quando encontrava a minha gente, juntava as pessoas, e aqueles que eu fiz serem corcundas, cegos, coxos, leprosos, ou a quem infligi outros males, ficavam logo curados ao escutarem as suas palavras. E muitos outros, que pelos meus cuidados preparei para entrarem no túmulo, eram também ressuscitados através das suas palavras... [Hades] ‘Repito-te, pois, pelo nosso reino de trevas, se o fizeres descer até aqui, não restará nem mais um morto em meu poder’ E, perante o anúncio da chegada de Jesus, Hades manda fechar as portas de bronze, colocar as barras de ferro. Mas todo foi inútil: as portas acabam por ceder, Jesus entra, a luz penetra nos infernos. Então, o rei glorioso agarrou pela cabeça o chefe supremo, que era Satã, e entregou-o aos anjos, dizendo: ‘Ponham-lhe algemas nas mãos e nos pés, no pescoço e na boca’. E de seguida, entregando-o a Hades, disse: ‘Prende-o e vigia-o com todo o cuidado até ao meu regresso’...Com um largo gesto simbólico, Jesus estende a mão na direção de Adão e ressuscita-o: é a segunda criação. O primeiro homem, através de quem o mal fez sua entrada neste mundo, sai do inferno de mãos dadas com o salvador da Humanidade. Atrás dele vêm os patriarcas e os profetas, os mártires e os antepassados...¹⁹

Na pintura Vasco Fernandes, Jesus aparece com um manto vermelho, perto da entrada de uma caverna estendendo a mão a uma das figuras seminuas, um ancião, Adão, para ajudá-lo a sair. Jesus está liberando as almas mantidas aprisionadas na caverna pelos demônios²⁰, que aparecem de fora. Atrás de Jesus, com a cruz nos braços, vemos o bom ladrão. A descrição da pintura coincide com o citado na Legenda Áurea

¹⁹ MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997, pp. 95-96.

²⁰ Esta pintura de Vasco Fernandes sobre a Descida de Cristo ao Limbo encontra-se muito danificada por repintes e golpes de navalha sobre os demônios de formas híbridas que aparecem do lado de fora da caverna. Da mesma forma que acontece com os guardas da predela de Cristo perante Pilatos. RODRIGUES, Vasco Fernandes e a *Oficina de Viseu*, p. 168

...O rei da glória então apareceu, iluminou as trevas eternas e, estendendo a mão, o Senhor pegou a direita de Adão dizendo-lhe: “Paz para você e todos os seus filhos que foram justos comigo”. O Senhor saiu dos infernos e todos os santos o seguiram. Sempre segurando a mão de Adão, o Senhor confiou-os ao arcanjo Miguel, que os introduziu no Paraíso...Enquanto falava, veio outro homem marcado nos ombros pelo sinal-da-cruz. Perguntaram-lhe quem era e respondeu: “Fui ladrão e crucificado com Jesus. Acreditei que Ele é o Criador e supliquei: ‘Lembre-se de mim, Senhor, quando chegar ao seu reino’. Então ele me respondeu: ‘Em verdade digo, hoje você estará comigo no Paraíso’. E me deu este sinal-da-cruz, dizendo: ‘Leva isto para o Paraíso, e caso o anjo que guarda suas portas não o deixar entrar, mostre-lhe o sinal-da-cruz e diga: ‘Foi Cristo, que está sendo agora crucificado, que me enviou’. Quando assim falei ao anjo, no mesmo instante ele ali me introduziu e me colocou à direita no Paraíso...”²¹

Numa Xilogravura de Dürer de 1510, por tanto posterior à pintura de Viseu, o artista apresenta sua versão da descida aos infernos (fig. 41A). Jesus aparece liberando as almas dos mortos, os demônios apavorados saem das janelas e tentam em vão evitar a fuga das almas. O inferno, aqui, é representado como uma fortaleza, ou prisão amuralhada, diferente da caverna apresentada na pintura de Vasco Fernandes. No chão, no primeiro plano aparecem as portas do inferno destruídas por Jesus Cristo, como descrito no relato de Atos de Pilatos.

O sentido da redenção de Cristo, através do sacrifício e da morte, é bem claro em uma iluminura do Saltério de Robert de Lisle de 1339. Na base da cruz em que Jesus está pregado, encontra-se o túmulo de Adão, que é salvo pelo sangue que cai de Jesus (fig. 41B).

Apesar de não existirem fontes oficiais na igreja que expliquem ou descrevam o episódio apresentado na Descida de Cristo ao Limbo, a tradição cristã estabeleceu que, a partir do pecado original, o mundo foi condenado, e, devido a isso, as almas aprisionadas pelos demônios.

²¹ Jacopo De VARAZZE. *Legenda Áurea*: 52. *A Ressurreição do Senhor*, p. 347-348.

41A. Dürer. Descida aos Infernos. Xilogravura, 1510.

Só com o sacrifício de Jesus, sua morte, e o triunfo sobre o demônio, o pecado e a morte, se alcança a salvação. Por isso Jesus aparece ajudando as almas a sair da caverna. A *Legenda Áurea* comenta que

...Adão foi formado de uma terra virgem, Cristo nasceu de uma virgem. Um foi feito à imagem de Deus, outro é a imagem de Deus. Da mulher veio a loucura, pela mulher veio a sabedoria. Adão estava nu, Cristo estava nu. A morte veio pela árvore, a vida pela cruz... ²²

A figura da caverna é a representação dos infernos típica na iconografia cristã desde o século XIV. A caverna vem substituir a goela monstruosa que representava a entrada aos infernos.

...A noite eterna do Inferno tornou-se subitamente resplandecente quando Cristo ali desceu. Os porteiros encouraçados de ferro disseram uns aos outros **naquela silenciosa penumbra**: “Quem é este tão terrível e tão esplendoroso que acaba de chegar? **Nunca nosso abismo** acolheu alguém assim, nunca o mundo vomitou algo igual **em nossa caverna...**”²³

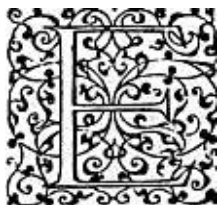
Desde muito antes, acreditava-se que os lugares inferiores, ou infernos, o “*país da Sombra*” (Jó 38, 17), o “*reino dos mortos*”, “*o além-túmulo*” o *shéol* hebraico e o *hades* grego, onde vão se reunir os mortos, estavam localizados abaixo da terra, segundo a concepção cosmogônica antiga, que será herdada pelo cristianismo (fig. 41C).

²² Jacopo de VARAZZE. *Legenda Áurea*: 51. A Paixão do Senhor, p. 326.

²³ Jacopo De VARAZZE. *Legenda Áurea*: 52. A Ressurreição do Senhor, p. 348. Os grifos são meus.

41C. Conceção Cosmogônica Antiga. *Sheol* ou *Xeol* palavra de origem desconhecida, que designa as profundezas da terra, a habitação desolada onde os mortos bons e maus “descem”. A doutrina das recompensas e das penas de além do túmulo e a da ressurreição não aparecem claramente senão no fim do Antigo Testamento em ligação com a crença na imortalidade.

O Bom ladrão um índio?



Está claro que na pintura do Calvário temos três homens crucificados. Dois deles convergem para a figura central de Jesus Crucificado, que se distingue dos ladrões pela cruz, pelo letreiro na parte superior e porque está cravado nela, enquanto que os dois ladrões

estão amarrados. Outra diferencia é que Jesus cobre sua genitália com um pequeno manto, enquanto os ladrões o fazem com calças curtas.

Outro elemento distintivo nos corpos dos ladrões é que nos membros inferiores e superiores aparecem umas feridas, inexistentes em Jesus. Os romanos depois de crucificar os condenados, quebravam seus membros. Jesus foi uma exceção porque já estava morto; no entanto, atravessam-lhe o lado com uma lança, e da ferida saiu sangue e água²⁴. O evangelho de João comenta o episódio:

...Vieram, então, os soldados e quebraram as pernas do primeiro e depois do outro, que fora crucificado com ele. Chegando a Jesus e vendo-o já morto, não lhe quebraram as pernas, mas um dos soldados traspassou-lhe o lado com a lança e imediatamente saiu sangue e água...²⁵

Este relato justificaria as feridas no corpo dos ladrões. Como citamos anteriormente, o *Calvário* de Vasco Fernandes recria vários momentos da Paixão de Cristo. Quanto aos ladrões, as diferenças entre eles têm a ver com a postura serena do bom ladrão que contrasta com a contorção do mau ladrão e sua rejeição a Jesus. As diferenças de fisionomia no ladrão mau são verificadas na barba e nos cabelos castanhos curtos. O bom ladrão, de traços mais grossos, tem cabelos negros um pouco compridos e um tom de pele mais escuro (fig. 42). Para Dalila Rodrigues²⁶ isto se deve à morte e a sua representação em escorço. Eu discutiria essa explicação porque em realidade quando o corpo morre este tende a ficar pálido, não a escurecer. A explicação do escorço não é satisfatória, já que o mau ladrão (à direita) apresenta também um escorço e não por isso seu tom de pele é mais escuro.

²⁴ Esta referência aparece só na versão de João, interpretada teologicamente como uma alusão ao Batismo e à Eucaristia.

²⁵ Jo 19, 32-34.

²⁶ RODRIGUES, Vasco Fernandes e a Oficina de Viseu, p. 170.

Assim, chegamos à primeira pergunta que formulamos ao iniciar esta análise: que elementos podem indicar que o bom ladrão é um índio? O tom da pele? Os cabelos longos, a fisionomia de nariz grande e lábios grossos?

A presença do tom escuro no corpo do bom ladrão pode ser causada pelo mau estado da pintura, mas se compararmos o bom ladrão do *Calvário* com o bom ladrão da predela da *Descida de Cristo ao Limbo*, podemos perceber que os tons da pele do bom ladrão e de Jesus com manto vermelho não diferem muito. Desse modo, a “pele escura” é mais uma questão de pigmento que pictórica.

A parte fisionômica também não desvela muita coisa. O esquema flamengo de traços grossos e rostos grosseiros acaba influenciando a arte portuguesa da Renascença e a Oficina do mestre de Viseu; na obra do Calvário, achamos várias figuras com estes rostos. Em outra obra da oficina de Vasco Fernandes da mesma época, que retrata um Judeu (Fig. 43), se repetem estes traços fisionômicos – nariz grande e lábios grossos – que encontramos no bom ladrão que poderiam ter confundido Pedro Dias e que não necessariamente se referem ao biotipo, mas à convenção.

Logo, podemos concluir que não existem elementos na pintura que permitam justificar a hipótese da presença do índio. Todos os elementos pictóricos presentes na obra estão baseados nos textos evangélicos e na tradição popular cristã. Como já se comentou antes, as diferenças fisionômicas para identificar etnias só vão começar a ser levadas em conta pelos viajantes nos séculos seguintes e não pela pintura religiosa.

As hipóteses levantadas pelos professores Pedro Dias e Dalila Rodrigues, apesar de sugestivas, não têm fundamento. A justificativa para o índio ter sido representado com o bom ladrão, por ser um pecador que só conseguiria a salvação através da palavra de Cristo, tem uma certa lógica no processo de evangelização e na visão que tinham os padres e frades que chegavam ao Novo Mundo com relação ao índio, mas não encontra consistência na representação pictórica do *Calvário* de Vasco Fernandes. Esta pintura portanto apresenta um episódio religioso, comentado nos textos evangélicos.

43. A. Detalhe do Bom ladrão. Calvário. Vasco Fernandes. 1535-1540, e B. detalhe Judeu. Oficina de Vasco Fernandes 66.5x58 cm. 1535-1540.

Existe uma certa super-valorização romântica da obra de Vasco Fernandes e sua repercussão na Renascença lusitana, por parte dos pesquisadores portugueses, ao tentar apresentá-lo como um visionário ou um indivíduo adiantado para o seu tempo; como um humanista que interpreta, a partir de suas pinturas, os povos recém-colonizados. Vasco Fernandes é um artista que retrata nas suas pinturas temáticas religiosas com as convenções da época. Filho do seu tempo, é um artista que não podem lhe exigir descrições étnicas, naturalistas ou de biotipo. Ainda assim é importante reconhecer as qualidades de pintor do Grão Vasco e, como Dalila Rodrigues comenta, este é pintor que mostra sua opção pelo complexo e invulgar.

O Inferno



De autor desconhecido, esta pintura intitulada *Inferno*, 119 x 217,5 cm, é um óleo sobre madeira de carvalho, que hoje se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (fig. 44) e está datada aproximadamente no primeiro terço do século XVI. Sobre sua autoria não se tem a certeza; o professor e conhecedor da pintura Portuguesa, Dagoberto Markl, comenta:

...Trata-se de uma obra invulgar na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI. Atribuída a Jorge Afonso e/ou ao Mestre da Lourinhã, o painel deve datar de c. 1514, como se pode comprovar pelos longos cabelos de alguns condenados, moda que cessará próximo desse ano...¹

Se a autoria já apresenta um problema, a data em que a obra foi realizada gera polêmica. Ana Maria Morais de Belluzzo² a situa na primeira

¹ MARKL, Dagoberto L. *Mestre Desconhecido*. IN: *Grão Vasco e a Pintura Européia do Renascimento*, p. 394.

² BELLUZZO, Ana Maria de Morais. *O Brasil dos Viajantes*, p.24.

metade do século XVI. O professor José Roberto Teixeira Leite é dos autores que acredita que o Inferno é da mesma época: “...anônima pintura de 1550 no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa: trata-se de um inferno à maneira de Jan Mandyn ou de outro qualquer imitador de Bosch...”³

O professor Markl delimita a data da pintura no primeiro terço do século XVI. A partir de alguns indícios como a “moda dos longos cabelos”, vigente em Portugal até cerca 1514, e pela identificação das moedas no painel, que o réprobo “...é obrigado a engolir moedas, cruzados portugueses do tempo de D. Manoel ...”⁴

44. Inferno. Anônimo. 119 x 217,5 cm. Óleo sobre madeira de carvalho. Primeiro terço do século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa.

³ LEITE, José Roberto Teixeira. *Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII*. IN: Revista da USP. *Dossiê Brasil dos Viajantes*. Número 30. São Paulo: USP, 1995. p. 5

⁴ *Ibidem*, p. 24.

Os indícios apresentados pelo professor Markl, podem ser questionados por vários motivos. O fato de a moda do cabelo longo, em Portugal ter mudado depois de 1514, não indicaria necessariamente que o *Inferno* tivesse sido pintado anteriormente a essa época. É bom esclarecer que não estou discutindo se, efetivamente, os penteados e a forma de levar o cabelo mudaram após 1514.

Aqui é importante esclarecer que a pintura não é um registro fidedigno da realidade nem de acontecimentos⁵. É mais fácil a permanência dos esquemas de representação do que as mudanças⁶. Não quero dizer com isso que a pintura seja algo que não mude, ou que os esquemas não mudem. Mudam sim, mas não seguem a mesma dinâmica das modas.

Os cabelos longos são uma constante em diferentes períodos da Idade Média e da Renascença. Então por que limitá-los a um tipo de moda? Nas representações sacras abundam a presença de homens com este tipo de cabelo, então acredito que os “cabelos longos” não são um indício que nos permita situar a época da pintura.

Se, no caso do cabelo comprido dos personagens, a situação fica um pouco genérica, no caso das moedas presentes no *Inferno*, a situação é outra. Por ser um esquema familiar muito vinculado com a época em que se representa, a moeda pode ser um indício válido. Dagoberto Markl identifica as moedas com as quais o pecador está sendo torturado por um dos demônios, com cruzados portugueses da época de D. Manoel, o que nos leva até o ano de 1521.

⁵Em *Arte e Ilusão*, Gombrich cita o caso do Rinoceronte para demonstrar como o esquema de representação se impõe à observação natural. Um dos casos foi o desenho do naturalista James Bruce publicado em 1789: uma imagem de um rinoceronte de chifre duplo assegurando ter pintado do natural, mas esta espécie de gravura não corresponde a nenhum dos rinocerontes conhecidos. Gombrich chega a encontrar influências e padrões da gravura de Dürer do século XVI [que foi um dos primeiros a representar o animal] na representação de Bruce do século XVIII. GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. Capítulo II. Verdade e estereótipo 67-98.

⁶ Uma pesquisa que ajuda a entender que a pintura não registra fielmente seu entorno, ou as mudanças é apresentada por Ann Jensen Adams, em um capítulo sobre as paisagens na Holanda do século XVII, no livro editado por W. J. T. Michell, *Landscape and Power*. Neste capítulo, a autora mostra como a paisagem holandesa muda com os *polders* no século XVII, mas muitos pintores, anos após as transformações da paisagem bem como a presença dos canais, continuavam representando as paisagens como eram antes no século XVI, ignorando as mudanças. ADAMS, Ann Jensen. 2. *Competing Communities in the “Great Bog of Europe”: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*. IN: MITCHELL, W. J. T. (Edited by). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press. 1994. pp. 35-76.

A moeda que aparece na pintura é um cruzado de ouro que tem uma cruz estreita em campo liso, rodeada por uma inscrição ilegível. Analisando as moedas da pintura e comparando com as moedas da época⁷, Concordaria com o professor Markl, pois acredito que a moeda representada é do período Manoelino. Os argumentos são os seguintes: é comum nos cruzados de ouro da época de D. Manoel a presença de uma cruz estreita serifada⁸, do tipo *Cruz de Cristo* num campo liso; este tipo de cruz foi mais difundido no seu reinado, muito similar à moeda pintada no Inferno (fig.44 A). Depois no reinado de seu sucessor D. João III vai ser mais comuns, nos cruzados de ouro, a chamada *Cruz de São Jorge*, sem serifas.

Em nível pictórico, o *Inferno* é uma das muitas obras que representa a condenação e o castigo das almas entre os séculos XV e XVI, quando a temática infernal alcança seu apogeu. Seria uma obra comum se não fosse pelos diabos que castigam as almas, que na pintura são representados com atributos, que foram esquematizados pela cultura européia como típicos dos índios, os demônios usam cocar e saias de penas. Apenas esta característica já faz do *inferno* uma pintura bastante incomum, única em seu gênero em Portugal, tanto pela solução pictórica em que se resolve a pintura, como pela própria ausência de representações de índios em Portugal.

Como pesquisador, chama-me muito a atenção o fato da pintura ter sobrevivido até os dias de hoje. A própria presença das figuras nuas dos condenados já chama bastante a atenção, pois, como bem se sabe, dependendo da época a Igreja condenava determinado tipo de representação pictórica. Por exemplo, a presença de corpos nus é bastante comum no século XV; já depois do Concílio de Trento o controle da Igreja sobre a forma de representar é mais rigoroso; de forma que o nu passa a ser proibido. Logo, o fato da pintura manter um bom estado de conservação, não ter repintes

⁷Não sou um *expert* em numismática; o que fiz foi mais uma comparação intuitiva entre as moedas da época e o registro da pintura. Alguns dos manuais em que me apoiei foram REIS, Pedro Batalha. *Precário das moedas portuguesas de 1140 a 1960*. Porto: Livraria Fernando Machado, 1960, 2ª Edição. Sobre as moedas na época de D. Manoel I, ver pp. 34-37 e 48-50. D. João III pp. 38-46, 50-54; VAZ, J. Ferraro. *Livro das Moedas de Portugal*, Braga: Ed. Precário-Price List., 1973. Sobre D. Manoel, ver pp.149-158 e D. João III, ver pp.160-192.

⁸‘Serifa’: Traço ou barra que remata cada haste de certas letras, de um ou de ambos os lados; cerifa, filete, rabisco, remate. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001.

feitos posteriormente para censurar suas partes “não convenientes”, não aparecem. A própria sobrevivência da obra causa, no mínimo, estranheza.

Esta obra combina o inferno e os castigos corporais, que variam de acordo com os pecados cometidos pelos condenados. Normalmente estamos acostumados a ver o Inferno e os pecados capitais representados como duas temáticas diferentes. A isto deve se agregar a suspeita do *inferno* poder ser parte complementar de uma outra pintura, do *Juízo Final*. Dagoberto Markl levanta esta possibilidade

...Para onde se destinaria esta enigmática composição? Isolada não poderia figurar num altar. É possível que, se sobre ela estivesse representado um Juízo Final, constituísse um conjunto retabular...⁹

Markl reforça esta hipótese ao chamar a atenção para os condenados que estão dentro de um caldeirão e levantam seus olhares em forma vertical. A professora Ana Maria de Moraes Belluzzo também se questiona sobre o tamanho real da pintura:

...não é possível afirmar conclusivamente sobre seu formato e tamanho. A considerar pelo corte da representação nos limites da superfície e pela ausência de contenção da cena no interior da janela que a emoldura, poderíamos achar que a superfície pintada fosse originalmente mais extensa. Com a indefinição do quadro de referência estabelecido pela moldura, a composição desliza e a pintura escapa...¹⁰

Concordo com a suspeita de o formato da obra parecer maior, já que figuras, tanto na esquerda como na direita da obra, parecem abruptamente cortadas, como se a pintura tivesse sido maior.

São questões que ainda não têm uma resposta satisfatória devido ao próprio desconhecimento com relação a esta pintura, já que é muito pouco o que se sabe, não se conhece nem sua origem, nem para quem foi encomendado este trabalho.

⁹ MARKL, *op. cit.*, p. 394.

¹⁰ BELLUZZO, *O Brasil dos Viajantes*, p. 24.

Uma Iconografia Infernal



cena é aterradora, corpos humanos nus acorrentados, amarrados e presos, sendo castigados por demônios grotescos de múltiplas formas; mulheres penduradas pelos pés a quem queimam os cabelos e rostos; homens amarrados a quem fazem engolir moedas, líquidos ou que queimam com brasas ardentes; outros sendo cozinhados vivos em água fervendo ou jogados ao fogo. Toda esta “corte” de torturas e horrores está presidida por um diabo mascarado, de cocar, roupas e saia de penas sentado em um trono vermelho.

O *Inferno* do Museu Nacional de Arte Antiga tem uma composição muito dinâmica. Temos três grande eixos: um, na esquerda da composição, formado pelas mulheres nuas penduradas, o fogareiro de barro e as pernas de um dos condenados; o segundo eixo, mais central, está formado pela linha que cruza a cabeça do diabo do trono à borda do caldeirão do centro do quadro; a cabeça de bode de um demônio, o odre em forma de porco, que está dentro da boca de uns dos condenados; e, finalmente, o tronco de outro condenado. O último eixo, à direita da composição, é formado pelo corpo de um homem jovem acorrentado pelo pescoço e uma figura deitada sobre as brasas (fig. 45).

Na pintura também se encontra uma estrutura triangular, piramidal, seguindo a dinâmica das correntes que seguram o caldeirão. O primeiro lado é novamente formado pelo diabo do trono que estabelece a ponta deste triângulo, com o braço levemente estendido e com um instrumento nas mãos, podendo criar uma continuidade com o condenado preso que engole moedas e o demônio encurvado e ajoelhado. O outro lado do triângulo – o direito – é formado pelo diabo no trono, a borda do caldeirão, o corpo que um dos demônios leva nas costas, para terminar nas cabeças das figuras amarradas no canto direito. A base da pirâmide ou triângulo está formada

por uma figura deitada, presa no primeiro plano no canto inferior da obra e pelos joelhos do demônio fêmea ou *súcubo*, sobre o chão da esquerda e pelo joelho da mulher pecadora da direita (fig.45).

Os eixos e a composição triangular sempre destacam o caldeirão com as almas e o diabo no trono. Perceba-se que as formas arredondadas também são partes desta estrutura da pintura; o círculo oval da borda do caldeirão é o princípio de muitos círculos irregulares, onde as figuras tanto demoníacas como humanas criam um ritmo interno na tela. O primeiro destes círculos está formado pelas cabeças das cinco almas dos condenados dentro do caldeirão. O próprio caldeirão constitui um segundo círculo ovalado maior (fig. 46).

Um terceiro círculo maior encontra-se partindo da borda superior do caldeirão e seguindo pelo corpo do demônio-bode inclinado. Continuamos nosso círculo com o corpo deitado da figura do primeiro plano (a que colocam brasas na boca), suas pernas são quase uma continuação do corpo da mulher da parte direita. A linha que segue o corpo quase horizontal do condenado converge na figura feminina seguindo o círculo pela perna, coxa, tronco e cabeça da mulher. O ritmo circular continua no corpo do frade carregado nas costas de um dos demônios, para a linha do círculo fechar no início, na borda do caldeirão. Atrás ainda pode-se ver a entrada ao inferno, por onde dois corpos de condenados estão caindo. Esta abertura circular é similar em tamanho e forma à boca do caldeirão.

Embora o círculo seja a forma perfeita, na obra analisada o movimento circular é importantíssimo, é simbólico, metafórico: fecha todas as já sabidas possibilidades de salvação. Estes movimentos circulares também foram muito reproduzidos na iconografia das danças macabras dos séculos XIV e XV. O professor Dagoberto Markl relaciona o movimento circular da pintura “...da direita para a esquerda, o movimento do Diabo, associado à *chorea*, dança muito popular na tradição medieval...”¹¹

O fato do pintor anônimo do *Inferno* ter pensado geometricamente a composição faz desta obra uma pintura típica da Renascença. A densidade de cores aproxima a pintura do mestre anônimo ao tipo de pintura dos flamengos: fundos escuros, grandes fogueiras, brasas fumegantes, figuras presas sofrendo, onde as almas humanas são torturadas de acordo com seus pecados de múltiplas formas, por demônios andróginos de figuras animalescas.

Durante este capítulo tem-se falado muito das influências da pintura flamenga na portuguesa, isto é explicado em parte, porque durante os reinados de D. Manoel e D. João III, Portugal teve relações comerciais muito dinâmicas com Flandres, como as “feitorias”, entrepostos comerciais, em Bruges e Antuérpia.

¹¹ MARKL, *op. cit.*, p. 394.

46. Estrutura compositiva circular. Inferno. Anônimo. 119 x 217,5 cm. Óleo sobre madeira de carvalho. Primeiro terço do século XVI. Museu Nacional de Arte Antiga Lisboa.

Inferno: Pecados x Tormentos



um texto de George Minois pode resumir o que está descrito neste inferno português:

Na sua acepção mais geral, o inferno é uma situação de sofrimento vivida por um ser como consequência de um mal moral de que se tornou culpado. Essa punição difere das penas prescritas pela justiça humana: ela é infligida por forças sobrenaturais ou resulta de um destino vingador. Esses tormentos afligem com frequência o ser para além da morte e a sua duração, sempre considerável, revela-se por vezes eterna...¹²

¹² MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa: Teorema, 1991. p. 11.

A temática do inferno é pensada de forma diferente, dependendo da época. Na iconografia, os infernos alcançam seu apogeu em finais da Idade Média, quando se multiplicam o número destas obras. Os infernos, depois do século XV, tendem a ser mais precisos, mais realistas, porém sem muita inovação na parte pictórica.

Os elementos iconográficos, que compõem este *Inferno* português, não são originais, mas o resultado de uma evolução da temática no cristianismo tardo-medieval. Por exemplo, a presença dos suplicios nos infernos da iconografia cristã originaram-se do empréstimo das descrições do Apocalipse e das visões irlandesas.

Já na Arte Românica era comum a representação dos suplicios tanto das almas como dos mártires. A partir das primeiras representações dos Juízos Finais e dos Infernos, os suplicios das almas estão presentes. Assim, a presença de torturas no *Inferno* do século XVI é resultado de um processo de consolidação da temática.

A pena do fogo já está registrada nos textos bíblicos¹³ a partir dos primeiros séculos do cristianismo; na iconografia começa aparecer a partir do século VIII, com o Beato de Liebana (fig. 47).

47. Detalhe do Inferno. Beato. Juízo Final. Pierpont Morgan Library. New York Século X

¹³ Luc 16, 19-31; Mc 9, 47-48; Apocalipse 19, 20; Isaías 66, 24 etc.

Elementos como as almas sendo cozinhadas em grandes caldeirões por figuras de diabos antropozoomorfos, comandados por um diabo num trono e outro demônio aumentando o fogo com um fole , como está pintado neste *Inferno* do mestre português (fig. 48), já estão presentes na arte do século XIII, como pode ser apreciado num detalhe do frontal de Suriguerola, onde um diabo domina a cena, desde o trono comanda as torturas, as almas num grande caldeirão e dois demônios mantêm o fogo aceso (fig. 49).

48. Detalhes do caldeirão, os condenados, demônio com fole e do Diabo no trono. Inferno. Século XVI

49. Detalhe do caldeirão, as almas e os Diabos. Mestre de Suriguerola. Detalhe do frontal de Suriguerola dedicado a São Miguel. Museu de Arte de Catalunha. Barcelona, século XIII.

Desde os séculos XI e XII, já era representado o Juízo Final nos tímpanos das Igrejas Românicas com os réprobos à esquerda e os eleitos à direita de Cristo (Juiz), que aparecia em Majestade (no trono), enquanto anjos e demônios disputam as almas.

**49A. Gislebertus, Juízo Final. Detalhes do tímpano oeste da Catedral de Autun.
Segundo quartel do século XII.**

49A. Nos detalhes pode ser visto o confronto entre anjos e demônios pela conquista de almas, que neste tímpano aparecem de tamanho menor se comparadas a estes. Note-se a pesagem das almas numa balança, de um lado a alma é pesada pelo Arcanjo São Miguel enquanto do outro lado da balança os demônios se esforçam para pesar mais que a alma e poder levá-la. Algumas almas com medo dos demônios se escondem atrás das roupas do Arcanjo, enquanto os demônios seguram violentamente as almas que já tinham ganho. No detalhe da parte inferior estão os condenados ao inferno. **Gislebertus, Juízo Final. Detalhes do tímpano oeste da Catedral de Autun. Segundo quartel do século XII.**

As distinções entre os condenados aos tormentos eternos, desde cedo começam a ganhar diferenças, deixando de ser uma massa de figuras nuas. Nas iluminuras do século XIII, os pintores esforçam-se em mostrar os diversos tipos de condenados, homens, mulheres, reis, bispos, frades, que aparecem amarrados. Nesta época, as figuras religiosas começam a ganhar destaque nas figuras dos condenados (Fig. 50 A e B).

50A. Detalhe do Inferno. Psaltério Litúrgico. Chantilly, Museu do Conde, França, S. XIII.

50B. Detalhe dos condenados e do Inferno. Beato do Convento de Santo Andrés de Arroyo. Juízo Final. Biblioteca Nacional de Madri. Finais do século XII inícios do século XIII.

A partir o século XIII a entrada do inferno foi representada por uma imensa goela ou por uma caverna. Desse modo, o inferno começa a afirmar-se na iconografia como um lugar de sombras. Nesta época, os tormentos vão se tornando mais complexos. As penas e os suplícios são adaptados aos vários tipos de pecados no século XV. A preocupação pedagógica da Igreja vai estabelecer uma ordem e um método para organizar os tormentos em categorias. A partir desta época, todos os suplícios correspondem a pecados bem definidos. A preocupação com a confissão auricular no século XIII leva ao aparecimento de Manuais de Confissão (para os confessores) estruturados em torno dos Mandamentos de Deus (Decálogo) e dos Sete “Pecados” Capitais (vícios).

Em um Inferno do século XV, do Duque de Berry, pode-se apreciar estas diferenças: as almas dos condenados começam a ser separadas, de acordo com o tipo de pecado, sendo torturadas de forma diferenciada (fig. 51). Percebe-se que, da mesma forma que em o *Inferno* português, um diabo principal domina a cena e outros diabos levam sobre seus ombros corpos nus dos condenados (fig. 51A). Desde a Idade Média se estabelece também uma hierarquia no inferno.

Na série de gravuras impressas por Nicolas Le Rouge sobre as punições no Inferno aos Sete Pecados Capitais do *Le grant kalendrier et compost des Bergiers* de 1496 (fig. 52) é reforçado o sentido pedagógico porque apresenta detalhadamente os pecados e seu respectivo castigo no Inferno: a soberba e orgulho são castigadas com o tormento da roda; a inveja com a imersão em água congelada, a ira com o desmembramento, a preguiça com o estrangulamento e mordidas de cobras; os condenados por cupidez e avariza são submersos em óleo fervente; a gula engolindo sapos, cobras e ratos e finalmente a luxúria sufocados com fogo e enxofre

A preocupação pedagógica vai fazer com que os Infernos dos séculos XV e XVI deixem de inovar pictoricamente; a forma de representar se estagna e começa a estereotipar-se. Os Manuais de Confissão e muitas obras do século XV, como a *Arte de bem viver e de bem morrer* de Vêrard, no capítulo sobre o *Tratado das penas do inferno*, classifica os pecados e os suplícios condensando a tradição do Tardo-medieval. Tormentos para os orgulhosos,

os invejosos, os coléricos, os preguiçosos, os avarentos, os gulosos e os luxuriosos.¹⁴

¹⁴ MINOIS, *Op. cit.* p. 246.

51A. Detalhes dos demônios com almas sobre os ombros. Esquerda Livro de horas do Duque de Bérry: O Inferno. 1413-1416 e direita Inferno. Portugal. Século XVI

Pictoricamente o inferno português recebe influência da pintura flamenga: o tratamento das chamas, o fogo são muito similares ao dos mestres do Norte. A presença de fundos escuros também transmitem o clima aterrador das pinturas flamengas. Mas o tratamento das figuras, a construção dos corpos dos condenados e a presença mais antropozoomórfica dos demônios revelam a influência da arte italiana. Sobre os demônios, refletirei mais adiante.

52. Tormentos infernais aos pecados: A. Soberba e orgulho; B. Inveja; C. Ira e D. Preguiça. Nicolas Le Rouge. As punições no Inferno aos Sete Pecados Capitais. *Le grant kalendrier et compost des Bergiers* . Xilogravuras, Troyes, 1496.

52. Tormentos infernais aos pecados: E. Cupidez e avareza; F. Gula e G. Luxuria. Nicolas Le Rouge. As punições no Inferno aos Sete Pecados Capitais. *Le grant kalendrier et compost des Bergiers* . Xilogravuras, Troyes, 1496.

Fala-se muito da influência de Bosch no *Inferno*, já que pictoricamente nota-se a influencia de elementos plásticos, mas as concepções são diferentes. Os infernos de Bosch, como no caso do *Jardim das Delícias*, no painel de o *Inferno Musical* o flamengo constrói uma alegoria, são visões

alucinadas, a terra toda se tornou um inferno. O Inferno não é algo longe, em Bosch é a própria terra. Um inferno lotado, a natureza desfigurada, castigo das suas faltas, um mundo em caos e destruição. Em suas pinturas sempre está refletida a luta, o embate do bem contra o mal. No painel da direita, o mal domina tudo. A terra cheia de incêndios se converteu no inferno, em um pesadelo, no domínio do mal (fig. 53).

Neste Inferno de Bosch são condenados os sentidos e todos os pecados derivados deles. A pintura é resolvida com tons escuros, sombrios, onde se misturam formas humanas, animais e vegetais, vivas e inanimadas. Figuras bestiais, consumidas por baixos apetites são castigadas pelos seus pecados, que deram satisfação aos sentidos, por isso a presença dos instrumentos musicais. Em contraste com a pintura de Bosch, o Inferno português é mais ortodoxo, mais realista no tratamento das figuras dos condenados e dos demônios, e menos simbólico. Acaba sendo mais pragmático e mais moralizador por ter uma intenção mais pedagógica, porque especifica os pecados e seus castigos correspondentes; isto quer dizer que ensina vícios e virtudes.

Sérgio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso*¹⁵ destaca a tendência dos portugueses optar por ser mais pragmáticos e metódicos se comparados com outros povos, como os castelhanos. O pouco interesse português para a construção de uma geografia fantástica e o surgimento de mitos, é explicada em função do processo de desgaste das expectativas dos expedicionários que contribuiu para questionar o valor conferido ao imaginário como explicação da realidade, idéia compartilhada por Guillermo Giucci¹⁶, levando a um “desencanto” do maravilhoso que justificaria o pragmatismo. Assim o maravilhoso migrou do Oriente para o Ocidente, na medida em que se ia esgotando o desconhecido com a exploração da realidade. Já Laura de Mello e Souza¹⁷ identificou uma tendência edenizadora e outra detratora, realista por parte dos portugueses. Enquanto a Professora Eulália Lobo acredita que

¹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1969. 2ª Ed., p. 146

¹⁶ GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 19

¹⁷ Capítulo 1: *O Novo Mundo entre Deus e o Diabo*, IN: Souza, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 21-85.

o imaginário português parece estar inextricavelmente entrelaçado com a idéia de Pecado¹⁸.

53. Painel esquerdo Jardim das Delicias. O Inferno Musical, Bosch. Prado. Madrid. 1500.

¹⁸ LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Viagem e Viajantes: O remoto, o desconhecido e o maravilhoso*. IN: *viagens e Viajantes, Almocreves, Bandeirantes, Tropeiros e Navegantes. III Colóquio Luso-Brasileiro*. Vol 1. Niterói: Scriptorium Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos/UFF/IHGB/UNIOESTE/ANPUH/ FAPERJ, 1998, pp. 191-195.

Os pecados que condenam ao Inferno



urante a Idade Média, a relação de pecados graves e leves mudou muito, não é algo rígido ou estático. Os pecados que conduzem ao inferno mudam dependendo da época e isso é refletido também na iconografia.

À medida que se estabelece uma teologia do pecado, estabelece-se também uma casuística e uma hierarquia das faltas morais. O século XII vai diferenciar entre pecados veniais e mortais: os veniais são faltas de pouca importância e os mortais são os que conduzem à condenação, também serão chamados de capitais. Estes pecados determinam a sorte eterna do indivíduo, vai para o inferno aquele que morre em pecado mortal. Isto foi definido em 1215, no IV Concílio de Latrão, a fim de reforçar a confissão auricular.

A Igreja condena este tipo de pecado por ser um ato voluntário de desprezo a Deus, feito com todo conhecimento e consentimento com relação a uma matéria grave. Deste modo, conforme as intenções do indivíduo, o pecado poderia ser venial ou mortal. Mas como já foi indicado antes, a flutuação dos pecados graves variava muito.

Na história do Cristianismo, a leitura de pecados graves também muda. No século II, por exemplo, os maiores pecados eram a apostasia, o adultério e o homicídio. Acontece que os Padres da Igreja, como Tertuliano, condenavam a blasfêmia, a mentira, a fraude e a fornicção. Para o século IV, os pecados graves estavam vinculados ao sacrilégio, o homicídio, o adultério, o falso testemunho, o roubo, a rapina, o orgulho, a inveja, a avareza, a cólera, a embriaguez, isto é, as faltas que atingiam a ordem social e outras faltas de natureza pública que destroem as relações humanas. Cada época tem suas faltas graves que levam à condenação e respondem a contextos concretos.

No século XI, o pecado da impureza ganha um maior destaque como falta grave. No século XII, os pecados considerados mortais eram a cupidez, o

orgulho e a gula. Na verdade, estes três pecados já começavam a ser delineados desde os primeiros tempos. No século XIII, o pecado da avareza ganha grande destaque e está intimamente ligado com a cupidez. Também devemos lembrar que isso pode ser explicado pelo crescimento das cidades, dos negócios, enfim, a dinâmica comercial. Mas, nesta época, surgem outros pecados e continuam outros como a sodomia, o adultério e o homicídio.

Se as virtudes principais eram a obediência, a pobreza e a castidade, que eram os três votos monásticos, os piores vícios eram o orgulho, a ambição e a impureza. Cada pecado estava vinculado a um estamento da sociedade: bispos e príncipes pecavam por orgulho; burgueses, comerciantes e ricos pecavam pela ambição; monges e mulheres pecavam pela luxúria, pela impureza. Portanto, as representações dos infernos são também uma forma de denunciar os piores vícios, pelo menos sob a ótica da Igreja. Porém, a partir da leitura destes vícios, por oposição, podemos saber as principais virtudes que o cristão devia seguir para evitar sua condenação.

No caso do *Inferno* português, de mestre desconhecido, podemos diferenciar vários tipos de pecados considerados mortais pela Igreja do século XVI, todos vinculados ao carnal e ao material. Na parte esquerda superior da pintura encontramos três mulheres nuas, penduradas pelas pernas, de cabeça para baixo numa viga, similar à das forcas, com suas cabeças sobre um fogareiro de barro com brasas em chamas. Uma das mulheres tem em seu braço uma pulseira. As brasas são alimentadas por um demônio de penas, com um fole, que aumenta o fogo para queimar os rostos e os cabelos das mulheres para destruir sua beleza física. Claramente a pintura condena a vaidade, por isso o alvo do fogo são as longas cabeleiras e os belos rostos, símbolos da vaidade, que, por sua vez, levam ao orgulho, pecados normalmente vinculados desde a Idade Média à mulher (fig. 54).

Na parte inferior esquerda, embaixo do local onde as mulheres estão penduradas, tem um homem deitado sobre uma mesa, amarrado pelas mãos, no pescoço uma coleira de punição, e os pés presos num cepo; enquanto que um demônio, com rosto grotesco, cabelo de frade, com mamas que saem espinhos e asas de morcego, enfia com pinças moedas na boca, cruzados de

ouro da época de D. Manoel. Ressalto que a presença das moedas tem a ver com pecados como a avareza e a cupidez (fig. 55).

54. Detalhes das mulheres torturadas pela vaidade. Esquerda superior. Inferno.

55. Detalhe esquerdo inferior alma torturada pelo pecado da Avareza. Inferno

A riqueza e o amor pelo dinheiro era muito mal visto e criticado nos Evangelhos. Na iconografia, os que pecavam pela avareza eram representados como homens de roupas com bolsas cheias de dinheiro. Nas *Ars Moriendi* dos séculos XV e XVI, quando os anjos e demônios nos últimos momentos do moribundo tentavam ganhar a sua alma, os demônios aparecem oferecendo ao morto as posses materiais, as bolsas com moedas para que se apegassem a elas e não a Deus (fig 56).

Curiosamente este *Inferno* integra, dentro dos elementos do tormento eterno, mesas, cepos, grilhões, correntes, coleiras de punição e pinças usadas pela justiça religiosa e secular dos séculos XV e XVI.

56A. Esta obra mostra a um homem no momento da morte se debatendo entre a salvação e a perdição. O anjo da guarda desesperadamente tenta ajudar a alma para que se encomende ao crucifixo na janela, no canto superior esquerdo. Enquanto os demônios oferecem dinheiro para levá-lo à perdição e o moribundo abre as mãos para aceitar o oferecimento do demônio. A morte já está na porta e aparece armada com uma seta. Nos primeiros planos aparece uma arca aberta e um velho guarda moedas de ouro numa sacola aberta por um demônio. **Detalhe da Morte do Avarento de Hieronymus Bosch. Galeria Nacional de Arte de Washington D.C., Século XVI.**

Imediatamente, ao lado desta última alma, na parte inferior central, aparece a alma de outro homem deitado numa mesa, preso, numa posição vertical, no centro inferior do quadro. Vemos um homem de cabeça raspada com os pés acorrentados, seus braços presos a uma viga de madeira nas costas, que pressiona o tórax, e com outra viga atrás do pescoço. Também se apresenta com uma espécie de coleira de punição. A pressão da viga nas costas dificulta a respiração, o que faz manter a boca aberta enquanto um demônio-fêmea, com mamas, com uma pinça, introduz brasas incandescentes na boca da alma do condenado de cabeça raspada. As brasas quentes na boca estariam vinculadas à ira, à cólera e à blasfêmia (fig. 57).

57. Detalhe central inferior alma torturada pela ira e a blasfêmia. Inferno .

Ao lado do homem que está recebendo as brasas, existe outro homem, mas de cabelos longos, com coleira de punição e deitado também nas duas vigas de madeira [onde também está o condenado às brasas], com um funil na boca. Um demônio com asas de morcego e cabeça de bode está sobre o corpo do condenado, derramando um líquido de um odre em forma de porco no funil que está na boca do condenado. Tradicionalmente, os odres guardam água e vinho; o que o demônio está obrigando a alma a beber estabelece uma relação direta com a gula. Na Baixa Idade Média acreditava-se que o pecador da gula deveria ser obrigado a engolir imundícies. Pelo

líquido que sai do odre não podemos deduzir nada, mas pela forma de porco do odre, e por ser um animal impuro, o que sai dele podem ser sujeiras repugnantes. A gula está vinculada com os excessos alimentares; na pintura faz-se uma relação direta com a embriaguez, isto devido à presença do odre na mão do demônio (fig. 58).

58. Detalhe esquerdo central. Alma torturada pelo pecado da gula. Inferno. Século XVI.

A parte direita da pintura está dedicada à luxúria. Quase um terço da composição está dedicado a este pecado apresentado nas formas de sodomia e adultério (fig. 59). A sodomia está representada na parte superior direita, onde um demônio com penas, que conduz dois homens para o lugar do tormento. Sobre as costas leva um frade nu [identificado pelo tipo do corte de cabelo], ao mesmo tempo que segura pelas coxas com a mão esquerda, enquanto que com a mão direita o demônio segura o braço de um jovem de cabelos longos, que também está nu, enquanto o puxa. Uma corrente liga estes dois homens; em um extremo da corrente aprisiona os braços e as mãos do frade, no outro lado a corrente está unida a uma coleira no pescoço do jovem de cabelos longos.

Na parte direita inferior, outro aspecto da luxúria está representado. Uma mulher nua de corpo voluptuoso encontra-se amarrada a um homem,

seu amante; os dois estão nus, eles estão sendo empurrados numa fogueira por um demônio de aspecto feminino, com mamas e garras, empunha um instrumento pontiagudo, um arpêu similar ao usado pelos carcereiros e também aos que servem para mexer nas brasas.

Na parte de trás da mulher aparecem elementos que ajudam a manter o fogo aceso. Embaixo e atrás do casal principal de amantes, aparecem outros condenados, todos homens, só podendo ver parte deles, ouseja apenas suas cabeças. A leitura que se pode fazer é que estes homens foram arrastados pela luxúria; por isso, todos eles estão sendo queimados na mesma fogueira ao lado do corpo feminino.

Finalmente, a parte central superior da composição está dominada por um caldeirão, onde são cozinhadas cinco almas, entre elas, dois frades. Os frades mantêm o olhar baixo enquanto as outras três almas olham para o alto; este grupo de almas é condenada pelo pecado da Inveja (fig. 60). Dagoberto Markl comenta:

...Ao centro, num caldeirão com água fervente, sofrem os invejosos, dirigindo o seu olhar para cima, para os que se salvam. Insolitamente, no meio deles, uma figura o único pecador vestido, um frade franciscano, que, ao contrário dos restantes réprobos, não mostra qualquer esgar de sofrimento; o seu padecer parece interiorizado...¹⁹

Em um trecho de sua obra, Georges Minois, comentando um sermão de Bernardim de Siena sobre as penas do inferno, ilustra bem este episódio:

...os condenados são privados da visão de Deus, reconhecem-se como malditos e comparam a sua sorte à dos eleitos, sentindo-se roídos pelo remorso, atormentados pelo fogo espiritual, pela ausência eterna de felicidade, por um medo permanente, pela vergonha de saber que os seus crimes são de todos conhecidos; gostariam de prejudicar os eleitos, mas não o conseguem; sentem-se revoltados contra os próprios castigos e odeiam-se a si mesmos; invejam os eleitos e desesperam desse estatuto, têm a certeza da condenação, são dominados por um furor demoníaco,

¹⁹ MARKL, Dagoberto, *op.cit.* p. 394

espiritualmente cegos e privados de graça; blasfemam continuamente e sabem que não se podem redimir... ²⁰

59. Detalhes Condenados pela impureza: Sodomia e adultério. Inferno Século XVI.

²⁰ MINOIS, George. *História dos Infernos*, p. 247.

60. Detalhe central superior. Condenados pela Inveja. Inferno Século XVI.

O professor José Roberto Teixeira tem uma outra interpretação das almas atormentadas dentro do caldeirão, ele estabelece uma relação entre a pintura do *Inferno* e os costumes antropofágicos dos índios do Brasil

...Embora caldeirões escaldantes fossem freqüentes nas representações pictóricas do inferno desde fins da Idade Média, não há dúvida de que o considerável know-how dos canibais brasileiros em cozinhar seus inimigos foi o que sugeriu ao autor da pintura, ou a quem a encomendou (quem sabe um antigo colono no Brasil) emprestar a Satanás a aparência de um feroz tapuia, mesmo porque como demônios é que não poucos lusitanos devem ter visto excessivamente de perto tais selvagens, mais ou menos pela época em que a obra foi feita...²¹

Certamente a hipótese de Teixeira Leite é sugestiva e acredito que muitos especialistas a aceitem. Porém devem se ter algumas ressalvas e cuidados, não se pode esquecer que as representações pictóricas de alguns infernos, já fazem alusões antropofágicas, isto não é novidade, aparecem demônios que devoram as almas dos condenados, como por exemplo acontece nos infernos do Juízo Final de Fra Angelico e de Giotto, que seguem a tradição cristã medieval e não necessariamente são influências dos costumes antropofágicos dos ameríndios (fig. 60A).

Fazendo um seguimento as representações do repasto canibal na cartografia e nas gravuras do século XVI, é mais comum encontrar partes de corpo penduradas, corpos retalhados ou em espetos, no moquém e até assados em sua grande maioria, muito raras as de vitimas sendo cozinhadas. É mais comum achar imagens de partes do corpo sendo cozinhadas em meados e finais do século XVI, portanto posteriores à pintura do *Inferno*, como as mãos na *Novus Orbis Regionum* de Hans Holbein de 1532; partes do corpo, especialmente as vísceras e cabeças das vitimas nas gravuras sobre os Tupinambás da edição de 1557 *Duas viagens ao Brasil* de Hans Staden e em Theodoro de Bry na *America Tertia Pars* 1592²² (fig. 60B).

²¹ LEITE, José Roberto Teixeira. *Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII*, p. 5

²² A representação iconográfica dos festins antropofágicos serão aprofundados nos capítulos seguintes.

60A. Detalhes antropofágicos. 1. Inferno, 1270, mosaico da Igreja de San Giovanni, Florença. 2. Giotto, O Juízo Final, 1304-1313, afresco oeste da capela Arena, Pádua. 3. Fra Angelico, O Juízo Final, 1431-1435, têmpera sobre madeira. Museu di San Marco, Florença.

60B. Detalhes de partes de corpo cozinhados. A. Hans Holbein, *Novus Orbis Regionum* 1532; B. Duas viagens ao Brasil de Hans Staden Edição de 1557; e C. Theodoro de Bry. *America Tertia Pars*, 1592.

É complicado falar de “Tapuia”, pois dificilmente a pintura do *Inferno* permite identificar etnias de índios entre suas figuras demoníacas; na realidade essa não era sua função. Desse modo, acredito que para a época da pintura do *Inferno* (princípios do século XVI) é mais comum associar os grandes caldeirões de água ou óleo fervente, com o sentido religioso, aos tormentos eternos das almas no inferno, torturadas por demônios com atributos índios, não necessariamente um grande repasto canibal. Uma hipótese que poderia ser levantada é a de pensar o índio como uma ferramenta da justiça divina, para punir os pecados dos condenados.

O *Inferno*, do mestre desconhecido, condena uma série de vícios mundanos de tipo carnal; condena seis pecados capitais, orgulho, avareza, luxúria, gula, ira, inveja; já que a preguiça não aparece, em troca, a impureza ganha um maior destaque com a sodomia. Cada conduta imprópria condenada pela pintura tem seu castigo no além; cada pecado cometido durante a vida terá sua contrapartida em um castigo relativo à falta cometida. Não se pode negar que esta pintura tem um sentido pedagógico, pois desvela de uma forma detalhada tanto os pecados quanto as condenações que eles merecem.

Quando uma obra como este *Inferno* condena os excessos como pecados, vícios ligados ao deleite dos sentidos, em contraposição, poder-se-ia fazer uma leitura dos comportamentos morais e valores aceitos pela Igreja e pela sociedade portuguesa do século XVI. Se o orgulho é condenado, valoriza-se a humildade; a avareza pelo desprendimento, a impureza pela castidade, a gula pela temperança, a ira pelo perdão, a inveja pela benevolência.

Índios Demônios ou Demônios Índios?



oda a cena que representa os castigos dos pecadores que são condenados ao *Inferno* são executados por demônios. Os demônios do *Inferno* português são antropozoomórficos, isto é, têm aspecto de humanos com partes animais. Pictoricamente, a forma em que são resolvidos não são nenhuma novidade, pois seguem uma tradição estabelecida pelo cristianismo medieval.

O diabo aparece tardiamente na iconografia; suas primeiras imagens aparecem no século VIII, representando-o como uma figura humana negra, normalmente ilustrando textos do Apocalipse. Depois do ano 1000, começam a ser mais comuns na iconografia do Juízo Final as aparições de um diabo com forma humana, cabelos espetados e acorrentado. Só algum tempo depois que a imagem humanizada do diabo começa a ser cada vez mais animalizada e cada vez mais monstruosa. Esse esquema de representação, que mistura homens e animais para compor os demônios, já está em vigência desde o século XII.²³ Depois do século XIII, os esquemas de representação começam a ganhar diferenças na França, em Flandres e nas cidades italianas.

Os demônios do *Inferno* lusitano recebem diferentes influências e estão mais próximos das formas bípedes e chifrudas francesas que das formas bestiais flamengas, já que os demônios presentes nestas pinturas tendiam a ser mais deformações da natureza, combinações de animais impuros, de rapina e peçonhentos. Portanto, os demônios acabavam sendo mais animalizados e, em certos casos, podiam ter partes do corpo compostas por objetos (fig. 61).

²³ CHICANGANA-BAYONA, Yobenj A. *O reino de Deus na America Hispânica*, p.163-233.

61. Detalhe gravura de Allaart de Hameel baseado no original do Bosch. The Last Judgement. British Museum, London.

Os demônios franceses tendem a ser bípedes, com partes animais, alguns peludos e com chifres de bode, mas sempre preocupados em manter a figura antropomórfica nos demônios. Este esquema de representação está presente na pintura do *Inferno* (fig. 62). Na obra portuguesa também se percebe a influência italiana, em demônios com corpos mais escultóricos, tipo clássico, com chifres e asas de morcego; os demônios deixam de ser tão monstruosos, tornando-se mais humanizados (fig.63).

62. No alto, Diabo, Capitel. Issoire, Abacial Saint-Austremoine. Século XII. Esquerda, detalhe do demônio no Milagre de Teófilo. *Saltério da Rainha Ingeburge*. Chantilly, Museu Condé. S.XIII. Direita detalhe do demônio do inferno português do século XVI.

63. Luca Signorelli, Condenados e Demônios. Juízo Final, 1503. Afresco Capela da Madonna di San Brizio. Catedral de Orvieto.

Portanto, em nível pictórico, o tratamento dos demônios portugueses estão sujeitos à tradição cristã e recebem influências variadas de outras regiões.

A pintura do *Inferno* apresenta uma série de demônios, que em sua maioria, praticam os tormentos às almas dos condenados. A cena está formada por oito demônios, cinco deles resolvidos em termos convencionais. Dentre essas cinco figuras demoníacas, três são fêmeas ou súcubos, tendo características femininas, como os seios e a genitália (fig. 64).

64. Detalhe dos demônios. Inferno. Portugal. Século XVI.

A primeira destas fêmeas demoníacas, que tortura o avaro, aparece de tonsura; sua pele tem um tom verde escuro, seu rosto é grotesco, sua boca é enorme, nariz grande e reto, com asas de morcego, tapa sexo, e com dois enormes espinhos em cada seio (fig. 65).

65. Detalhe demônio. Inferno. Portugal. Século XVI.

A segunda figura tortura o pecador da Ira. Esta criatura é corpulenta, vestindo uma túnica branca que não chega a lhe cobrir os grandes seios; sua cor é verde, rasgos grotescos, com especial destaque para a enorme boca. Os pés deste demônio e do anterior não estão à vista (fig. 66).

66. Detalhe demônio. Inferno. Portugal. Século XVI.

O terceiro súcubo revela o corpo de uma mulher de pele marrom, com pés que parecem garras de ave de rapina, rabo entre as pernas, seios proeminentes, com garras saindo dos antebraços e seios. O rosto é peludo, o lábio inferior proeminente com dentes, nariz tipo águia, cabelos com uma faixa na cabeça, e grandes orelhas similares às de um jumento. Este demônio atormenta a mulher acusada de luxúria (fig. 67).

Os outros dois demônios estão mais próximos de um tratamento mais zoomorfo, especialmente o demônio que tortura o pecador da gula. Este demônio, masculino, um incubo, aparece com garras em mãos e pés. Tem asas de morcego similares ao súcubo que tortura o avaro, só que mais avermelhadas. Possui uma cabeça de bode, com um rabo comprido, apesar da maior parte do corpo amarelo-ocre possuir traços mas antropomórficos (fig. 68).

É precisamente atrás do demônio que tortura o avaro que está um outro demônio que só enxergamos o rosto entre as sombras. Esta criatura mostra um nariz fino e comprido, além de três olhos; a tonalidade desta criatura tende a ser marrom (fig. 69).

Estes cinco demônios são resolvidos de uma forma convencional. Os demônios dos primeiros planos têm uma tendência mais antropomórfica que aproxima estes demônios da tradição francesa, e o gosto pela construção anatômica dos italianos. O demônio-bode e o demônio do fundo -de três olhos- sofrem uma influência maior dos flamengos. Portanto, estes demônios seguem uma convenção pre-estabelecida, sem propor nenhum tipo de trabalho original, já que essa forma de resolver iconograficamente os diabos e demônios é bastante comum na Baixa Idade Média.

Os animais que servem de inspiração para os corpos dos demônios são os morcegos, os bodes, as garras de aves de rapina, rabos de alimanhas, entre outros. A relação de animais puros e impuros remonta aos textos bíblicos do Antigo Testamento.²⁴ O cristianismo no Novo Testamento não insiste muito em animais impuros, mas a leitura medieval do Antigo Testamento era a primeira forma de inspirar os animais em puros e impuros. É o caso dos animais com casco fendido, mas que não ruminam, como o porco, que era considerado impuro e apesar de muito consumido na Idade Média, sentiam muita repulsa.

²⁴ Um dos tantos textos que catalogam os animais como puros e impuros encontra-se no Deuteronômio 14, 3-21.

**69. Detalhe demônio.
Inferno. Portugal. Século XVI.**

As listas destes animais mudam muito dependendo da época, nunca foram a mesma; entretanto, mesmo na Baixa Idade Média a repulsa popular a certos animais noturnos e outros considerados venenosos, peçonhentos e imundos, como cobras, bodes, porcos e morcegos, formavam parte da iconografia demoníaca.

Vale a pena destacar a demonização da figura feminina, já que aparece em três dos oito demônios da pintura. Em três destas figuras vê-se claramente a inclusão do corpo feminino, apresentado de forma grotesca, deformado, não natural, um corpo feminino ameaçador, reforçado pelos espinhos e garras que saem dos seios, e por serem elas que executam alguns dos tormentos que sofrem os pecadores. É muito interessante o contraste

entre a figura do *sucubo* e da mulher jovem acusada de luxúria. Enquanto uma é monstruosa, a outra é uma bela mulher.

Não devemos esquecer que, quando os demônios assumem forma humana (*incubos* ou *sucubos*), o fazem para tentar aos homens e às mulheres, a fim de copular com eles e arrastá-los ao pecado. A leitura feita a partir destas imagens é que o pecador sucumbe aos pecados capitais e à tentação feminina, recebe dela seu castigo e o pagamento de seu pecado.

A originalidade da pintura do mestre português encontra-se no tratamento dos três demônios restantes: um à esquerda alimentando as brasas do fogareiro; um à direita, de costas, levando um frade nos ombros e puxando seu jovem amante; e um no centro, sentado numa espécie de trono. Estes Demônios aparecem com penas e adornados com elementos indígenas do Novo Mundo, como cocar e saia de penas, especialmente o demônio sentado no trono que parece coordenar os tormentos (fig. 70).

Um rápido olhar destas figuras levaria a pensar que são demônios-pássaros, só que o único elemento que permite este tipo de leitura são as penas coloridas, já que os corpos são majoritariamente de tendência antropomórfica.

Apenas em outros demônios, nos primeiros planos, encontram-se outros elementos como os pés, semelhantes a garras de ave de rapina. Entretanto, isto não aparece nos demônios com penas, e como já foi analisada esta solução para os pés, era muito comum, e não necessariamente os fazem demônios-pássaros.

Com um olhar mais atento nestas três figuras pode-se perceber que as penas não são parte do corpo e sim que os demônios estão vestidos com elas.

No demônio principal, sentado num trono, com asas e com uma trombeta, se pode ver a pele marrom avermelhada nas mãos, braços e parte do joelho; o restante do corpo está coberto com uma espécie de roupa feita de penas coloridas cobrindo parte dos braços, o peito e com uma saia feita do mesmo material (fig. 71).

O demônio da esquerda, que tem um fole mantendo o fogareiro aceso, tem uma pele escamosa, manchada e mais branqueada que o demônio principal. Infelizmente, pelo corte da pintura não dá para vê-lo completo, mas nas partes que aparecem, especialmente a coxa, dá para notar a diferença entre uma “saia” de penas e a pele original do demônio. Peito, costas e braços também são cobertos com penas verdes e amareladas (fig. 72).

Com o terceiro demônio da direita se têm alguns problemas; como ele está de costas e tem a pele bem escura, quase se confunde com o fundo da pintura. Mas se detalhamos o braço do demônio que rodeia o frade, e as coxas de onde sai um rabo vermelho com manchas roxas, percebe-se que a pele do demônio é escura e bem diferenciada das vestes feitas de penas.

O relato de Hans Staden de meados do século XVI descreve como eram usadas as penas pelos Tupinambá, não só em cocares e saias mas também grudadas ao corpo:

...Amarram também feixes de pennas nos braços; pintam-se de preto e também com pennas vermelhas e brancas, misturadas sem ordem; estas, porém, grudadas no corpo com substancias que

tiram das arvores e que passam nas partes onde querem pôr as pennas; applicando então, estas, de moda a ficarem adherentes...²⁵

A saia de penas coloridas vermelhas, amarelas e verdes deste demônio está atada por algum tipo de corda a um cinto. A este cinto também está amarrada a corrente que aprisiona o frade e o jovem de cabelos longos (fig. 73) .

71. Centro. Detalhe demônio no trono. Inferno. Portugal. Século XVI.

²⁵HANS STADEN. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marpurgo, de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988, 171

Um outro indício que confirma a presença das penas é o cocar sobre a cabeça do demônio principal. Desde os primeiros contatos dos europeus com os índios do Novo Mundo no século XV, as penas coloridas e as coroas feitas de penas se converteram em um elemento de distinção destes povos; ainda hoje são um distintivo deles. O demônio principal, no trono vermelho, possui uma pequena “mochila” cruzada sobre seu peito que descansa sobre a perna esquerda, rústica e colorida.

Para Dagoberto Makl este demônio está com uma máscara o rosto da morte²⁶. Discordo desta afirmação por vários motivos: o tom do rosto do demônio é similar ao tom da pele dos braços, das mãos e do joelho. A cor da pele desta figura e seus grandes olhos são muito similares ao do demônio atrás do *sucubo* que enfia as moedas de ouro na boca do condenado. Comparando em seu conjunto os demônios do quadro não parecem mascarados.

Algo que acredito que possa confundir, no caso do diabo no trono é que este demônio tem sobre sua cabeça uma espécie de capuz (da cabeça ao peito), muito similar aos da Baixa Idade Média; a borda do capuz limita a face, por onde sai seu rosto o que daria impressão de máscara (fig. 74).

Mas a impressão de máscara do professor Makl, me fez lembrar de uma tese sugestiva levantada pelo Professor Luther Link em seu livro *O Diabo*, que diz que uma das fontes importantes da face e da forma do Diabo estava inspirada nas encenações teatrais:

... A principal fonte do Diabo em representações do Juízo Final não se encontra na cultura das classes superiores nem nas interminavelmente debatidas descrições de escolásticos, tampouco em sarcófagos clássicos, Pã, bulas papais, especulações de monges. A principal fonte pictórica foi o Diabo que pintores e escultores viram pessoalmente nas encenações de mistério...²⁷

²⁶ *Op cit*, 394.

²⁷ LINK, Luther. *O Diabo*. São Paulo: Companhia das Letras. 1998, p. 82.

Portanto, mais que o Diabo estar com uma máscara na pintura, como indicava Makl, acredito na possibilidade de que algumas das figuras demoníacas do quadro –os três que parecem vestidos com penas- pudessem ter sido inspiradas nos demônios das encenações teatrais.

Na base do trono vermelho do demônio principal, existe uns pergaminhos, um tinteiro e uma pena. Na perna esquerda desta figura, aparece um pergaminho dobrado, onde deveria haver o registro das almas condenadas e seus tormentos. Desde a tradição bíblica se pensava que tanto as almas dos condenados como as dos eleitos estavam escritas em livros; os eleitos no livro da vida e a dos condenados no livro da morte.

Nesta obra, os demônios são apresentados como os executores dos castigos dos condenados, castigos que têm um sentido; cada uma das almas é castigada pelas suas faltas; aqui o demônio não é apresentado como um opositor direto de Deus.

A própria imagem de Deus muda muito nos diferentes livros bíblicos: às vezes é apresentado como colérico, em outras como Deus castigador, como misericordioso e também como de infinito amor. No caso do diabo também aparecem diversas imagens, na sua maioria negativas: ele tem sido visto como encarnação do mal, oponente das forças celestiais, um anjo decaído, verdugo dos condenados, adversário e como “príncipe deste mundo”²⁸.

A interpretação do livro de Jó (Antigo Testamento) nos primeiros séculos do Cristianismo apresenta uma imagem de Satanás, não como antagonista de Deus e sim mais de colaborador “um policial cósmico” que acusa, denuncia e castiga os que cometem pecados. Deus permite ao demônio que prove a Jó para ver se ele continuaria fiel no infortúnio²⁹. O Professor Luther Link comenta

...*Satan* é uma palavra hebraica que em geral significa adversário, nada mais. Às vezes ele é um ser humano, às vezes uma figura celestial. Em *Jó*, no Antigo Testamento, Satã é um membro do conselho de Deus. Satã é um posto, seja de inspetor, seja de promotor. Satã é um título, não é nome de ninguém. Satã não é o Diabo (embora viesse a tornar-se o Diabo em comentários

²⁸ João 12,31.

²⁹ Jó, Capítulos 1 e 2.

cristãos). No cânone do Antigo Testamento, exceto em *Jó*, raramente encontramos o Satã (ou Satã); quando encontramos, ele não é importante. O adversário de Deus –o Diabo– é chamado *diabolos* nos Evangelhos de Lucas e Mateus. Essa palavra grega significava acusador difamador; foi traduzida para o latim como *diabolus*...O Novo Testamento contribuiu para a confusão. Marcos não chamava o Diabo de *diabolos*, mas de *Satanás*. E o *satan* hebreu às vezes foi traduzido para o grego ora como *diabolos*, ora como o aramaico *satanas*. As distinções logo desapareceram. Satã, Satanás, *diabolos* e *diabolus* passaram a ter significados intercambiáveis...³⁰

Percebe-se que na referida pintura não há nenhum inocente entre os condenados, todas as almas torturadas cometeram faltas, pelas quais estão sendo punidas. Markl relaciona os demônios da pintura com a concepção do demônio no teatro de Gil Vicente, em que o Diabo possui características de justiceiro.³¹ Lendo o Auto da *Barca do Inferno* de Gil Vicente, se percebe, que o diabo não é ameaçador e os que ele acompanha ao inferno são todos culpados recebendo o pago justo a suas faltas. Isto fica bem explícito no diálogo entre o Frade e o Diabo:

...Vem um Frade com ua Moça pela mão, e um broquel e ua espada, na outra, e um casco debaixo do capelo; e, ele mesmo fazendo a baixa, começou de dançar, dizendo:

Frade

*Tai-rai-rai-ra-rã; ta-ri-rã;
ta-rai-rai-rai-rã; tai-ri-ri-rã;
tã-tã; ta-ri-rim-rim-rã; huh!*

Diabo

Que é isso, padre? Que vai lá?

Frade

Deo gratias! Som cortêsão.

Diabo

Sabés também o tordião?

Frade

Por que não? Como ora sei!

³⁰ LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 24, 26.

³¹ MARKL, Dagoberto, *Descobrimento ou arte de fixação* IN: *Vértice* N°3. Lisboa. 1988, p.20.

Diabo

*Pois, entrai! Eu tangerei
E faremos um serão.
Essa dama é ela vossa?*

Frade

*Por minha a tenho eu,
E sempre a tive de meu.*

Diabo

*Fezeste bem, que é fermosa!
E não vos punham lá grossa
No vosso convento santo?*

Frade

E eles fazem outro tanto!

Diabo

*Que cousa tão preciosa!
Entraí, padre reverendo!³²*

O Diabo no Auto da Barca do Inferno não é algo temido ou apavorante, este personagem interage com as almas e estas não parecem sentir temor dele, mas sim do inferno ao que a barca do Diabo se dirige. Ao igual que nas representações do Inferno, nos diálogos do Auto entre as almas e o diabo está presente a crítica social e até elementos de humor, como acontece com o diálogo entre alcoviteira Brigida Vaz e o Diabo.

Brísida

Não quero eu entrar lá

Diabo

Que saboroso arrecear!

Brísida

Não èssa barca que eu cato.

Diabo

E trazêis vós muito fato?

Brísida

O que me convém levar.

Diabo

Que é o qu'havêis d'embarcar?

Brísida

Seiscentos virgos postiços

³² Auto da Barca do Inferno IN: GIL VICENTE. Teatro: Três Autos: da Alma; da Barca do Inferno; de Mofina Mendes. Lisboa: Ediouro, 1985. p. 100-103.

*E três arcas de feitiços
 Que não podem mais levar.
 Três almários de mentir,
 E cinco cofres fe enlheos,
 E alguns furtos alheos,
 Assi em jóias de vestir,
 Guarda-roupa d'encobrir,
 Enfim – casa movediça;
 Um estrado de cotiça
 Com dous coxins d'encobrir.
 A mor carga que vendia.
 Daquesta mercadoria
 Trago eu muita, bofé!*
Diabo
Ora, ponde aqui o pé!³³

O Auto da Barca do Inferno, em cada diálogo entre o Diabo e cada uma das almas, se encarrega de mostrar que estas vão para o inferno por justa causa e que a função do diabo é levá-las. Assim como na pintura do Inferno, onde cada alma sofre um tormento específico a causa das determinadas faltas que cometeu durante a vida. Tanto o Auto como a pintura do Inferno deixam clara uma coisa, a Justiça Divina não erra e é implacável.

Antigamente na iconografia a imagem do diabo como agente que pune o mal nos infernos correspondia aos anjos, como nos mosaicos do Juízo Final do século XII, em Santa Maria Assunta, na ilha de Torcello, próxima a Veneza, em que pode se apreciar a dois anjos nos infernos atormentando as almas dos pecadores (fig. 75).

³³ Auto da Barca do Inferno, op. cit. , p. 110-113.

75. Detalhe do Juízo Final em Santa Maria Assunta. Ilha de Torcello. Veneza. Mosaicos Século XII

Definidas as fontes da temática do Inferno, suas características e seus protagonistas, chegamos a uma questão central: quais seriam as fontes que inspiraram as representações do índio? Especificamente cocares e saíotes de penas? Com os demônios vestidos de penas, a pintura do mestre do *Inferno* faz uma analogia com os índios do Brasil, provavelmente por ser português e seu ponto de referência serem as notícias da Terra de Santa Cruz.

As notícias que chegam do Novo Mundo com certeza foram difundidas de forma oral, nos portos e através de marujos, mas dificilmente se tem essa certeza. Os primeiros documentos como a Carta de Caminha ao Rei eram documentos oficiais e acabariam sendo publicados tardiamente.

As primeiras notícias publicadas sobre o Brasil se encontram no documento conhecido como *Mundus Novus*, carta atribuída a Américo Vespúcio,³⁴ Este documento escrito em latim teria aparecido em finais de 1503 (contemporâneo às pinturas de Viseu) pela primeira vez em Paris, supostamente traduzido do manuscrito italiano original. Depois as reimpressões não cessariam de acontecer; foi um dos documentos mais editados e difundidos da época, junto com uma versão ampliada da mesma conhecida como a *Quatuor Navigationes*, o que demonstra o grande interesse pelas notícias do Novo Mundo. Estas cartas oferecem as primeiras descrições sobre índios com costumes canibais no Brasil.

A edição feita em Augsburgo (1504-1505) da *Mundus Novus*, é especial, aparece pela primeira vez ilustrada. Junto com a pintura de Vasco Fernandes *Adoração dos Magos*, a xilogravura³⁵ de Johan Froschauer *Imagem do Novo Mundo* (fig. 76) partilha o “título” das primeiras representações sobre o índio do Brasil. Mas esta estampa da *Mundus Novus* ostenta outros dois títulos: a primeira gravura sobre os índios das terras recém-descobertas e a primeira representação do índio como canibal.

A imagem de Froschauer apresenta uma cena à beira-mar na qual aparecem várias figuras (onze), entre mulheres, crianças e homens, vestidos com saias, cocares, tornozeleiras e cotoveleiras de penas. É uma cena quase familiar, a não ser por causa das partes de corpos esparsas no local; um braço sendo devorado por um índio, uma índia com uma perna em suas mãos e outras partes de corpo, entre elas, uma cabeça penduradas em uma árvore, sendo desidratadas com a fumaça de uma fogueira. Tais imagens contrastam com a da índia amamentando seu filho no primeiro plano. Nos planos de fundo navegam duas caravelas fundeadas, que parecem manter distância dos índios. Não se sabe quase nada sobre o gravurista Froschauer, mas com toda certeza, ele nunca esteve na América.

³⁴ VESPUCIO, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003

³⁵ Xilogravura: Técnica da gravura, que trabalha com uma matriz em relevo de madeira, a partir desta se obtém as estampas. Normalmente as linhas das xilogravuras tendem a ser grossas e com acabados simples.

76. Johann Froschauer. Imagem do Novo Mundo. Xilogravura aquarelada a mão. 22 x 33 cm. *Mundus Novus*, Augsburgo, 1505.

Na forma em que os índios são apresentados nesta xilogravura é muito próxima, guardando as devidas distâncias, à dos demônios presentes no Inferno: saiotas de penas, cocares e penas cobrindo partes do corpo, sobre os ombros (fig. 77). Com a difusão que teve a *Mundus Novus* e o grande impacto desta primeira ilustração, as representações seguintes sobre índios seriam influenciadas por ela, assim como a percepção do índio das terras do Brasil. Existe uma maior provabilidade do pintor anônimo do Inferno conhecer esta imagem. Já com a Adoração dos Magos de Vasco Fernandes é bem mais difícil estabelecer esta relação porque as duas imagens são quase da mesma época, alguns datam a xilogravura para 1505, portanto posterior à Adoração.

Outras fontes para as pinturas sobre os índios foi a chegada a Europa de artefatos tais como armas e trajes do Novo Mundo trazidos pelas expedições, que permitiram a alguns artistas serem mais precisos com os detalhes nas suas obras. A própria bolsa tecida e colorida que o demônio entronizado do *Inferno* carrega, ou o cocar de penas, são um bom exemplo (ver figura 74).

Muitos dos artefatos indígenas inseridos nas obras ganharam novas funções, diferentes das dadas no seu contexto original, porque os artistas ignoravam seu uso e funcionamento ou para que serviam³⁶, como aconteceu com Dürer e Burgkmaier, que não só não sabiam para que serviam, como combinaram artefatos de grupos e culturas ameríndias diferentes.

Dürer, em um desenho do *Livro de Horas do Imperador Maximiliano I* de 1515, representa um nativo americano de barbas, com corpo clássico, usando um cocar e um saião de penas, empunhando uma lança ou flecha na mão esquerda e na mão direita um escudo circular (fig. 78). Em o *Triunfo de Maximiliano*, impresso em 1526, Hans Burgkmaier *O velho*, representa também um indígena americano de barbas, com cocar, colar, ombreiras, saiote de penas com uma clava na mão direita e na esquerda um escudo. Este tipo de imagens combinavam elementos de grupos diferentes especialmente Mexica e Tupinambá. As imagens de índios de Dürer e Burgkmaier foram baseadas na xilogravura de Froschauer.

Vale a pena destacar que depois da primeira década do século XVI se dá um processo de “Tupinização” na iconografia, não só dos habitantes do continente Americano como também com os nativos das outras partes do mundo como África e Ásia. Assim, pode ser comprovado numa gravura do próprio Burgkmaier entre 1517-1518, onde elementos típicos da representação dos tupinambá acabam transferidos para estes *indianos de Calicut* (fig.78) . Os indianos também aparecem barbados,³⁷ com saias de penas, além de tacapes e cocares tupinambá. Os cocares são muito próximos ao representado no Rei Mago da Adoração de Viseu. Susan Milbrath

³⁶ Peter MASON. *Infelicitities. Representation of the Exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1998, p. 46

³⁷ A imagem dos *Indianos de Calicut* de Hans Burgkmaier (1517-1518) é muito parecida com a xilogravura de Johan Froschauer *Imagem do Novo Mundo de 1505*.

completa sobre esta xilogravura “...reflects a geographical confusion that placed the New World in Asia during the first quarter of the sixteenth century...”³⁸

78. Esquerda: Albrecht Dürer. Tupinambá. 1515 e acima e direita: Hans Burgkmaier o velho. Indianos de Calicut. Xilogravura 1517-1518

³⁸ Susan MILBRATH. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, 1991, p. 17.

Porém, não se pode esquecer que desde cedo começam a ser trazidos a Europa nativos de diferentes partes do Novo Mundo e, concordando com o professor José Roberto Teixeira Leite, a presença dos nativos na Europa permitiu o contato com alguns artistas nas cortes européias

...Assim é que habitantes da Terra Nova foram levados para Portugal em 1501 e para a Inglaterra em 1502; astecas visitaram (a força) a Espanha em 1529, tendo sido então retratados por Christop Weiditz; sabe-se de um índio brasileiro na Inglaterra e, 1532 e de outro o célebre Essomeriq na França no mesmo ano; hurões foram trazidos para esse mesmo país em 1536 e uns 50 índios brasileiros participaram, em 1550, da entrada de Henrique II em Rouen; sem falar daqueles levados em 1613 à França para ali serem batizados. Ignora-se contudo se Colombo ou Cabral traziam a bordo americanos ao regressarem de suas viagens de 1492 e 1500 respectivamente a Espanha e a Portugal...³⁹

Pode-se ter a impressão de que, na análise desenvolvida sobre a representação do índio na pintura portuguesa da Renascença, este desapareça. Na verdade, a explicação deve-se ao fato de que as pinturas tinham um fim especificamente religioso, não sendo o índio centro da temática e sim um coadjuvante.

Os “Índios” dessas pinturas poderiam ser substituídos e as obras não perderiam sua função, continuariam sendo Adoração e Inferno. Isto porque o “índio” representado foi assimilado e integrado aos valores da cultura ocidental cristã e não foram representados com os símbolos de sua própria cultura. Mas, o fato de ter sido representado nestas pinturas sacras, implica que a representação existe graças às conexões com o conhecido, o familiar; só assim poderia ser representado o novo ou que não se conhece.

Contudo, quais as razões da inviabilidade das representações etnográficas dos índios do Brasil na Adoração dos Reis e no Inferno?

³⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. *Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII*, pp. 4-5

As pinturas não devem ser pensadas como um registro de acontecimentos; uma pintura, e sobretudo nesta época, não é um registro fiel da realidade, pensar o contrário seria anacrônico. Tanto a aproximação do mundo visível como a construção de uma imagem fiel do natural é uma conquista, um processo de aprender a olhar, a selecionar e enquadrar; isto se reflete na medida em que os esquemas sejam mais elaborados e sofisticados. Para descrever o mundo visível em imagens precisamos de um sistema de *schemata*⁴⁰ bem desenvolvido.

Na arte religiosa o contato com o mundo visível é extremadamente tênue. É na Renascença que começa a existir a preocupação em construir uma imagem “convvincente”, embora não particular. O particular não é importante. Entender a função do que é representado nas pinturas está ligado à distinção filosófica entre “universais” e “particulares”. Os universais denotam conceitos; “referem-se a classes de coisas das quais os individuais são meros exemplos”⁴¹. As pinturas da Renascença representam mais universais e os esquemas de representação são desenvolvidos para esta função.

Um índio identificado pelo cocar, pelas saias e pelas roupas feitas de penas coloridas de papagaios e araras, que tanto chamaram a atenção dos europeus desde os primeiros encontros, se converteram no esquema de representação destes povos. Estes elementos que identificam a indumentária dos demônios com as dos indígenas do Novo Mundo, não correspondem a nenhuma etnia em especial. É, sim, um esquema de representação generalizado, encontrado pelos europeus – concretamente para este caso pelos portugueses – para identificar um “novo povo”, torná-lo familiar e incluí-lo na sua realidade.

O realmente inovador na pintura deste *Inferno* é a solução pictórica da simbiose entre as figuras demoníacas e os elementos atribuídos aos índios. Se o demônio é visto como alguém que atormenta e infringe castigos aos pecadores, o índio assume a forma daquele que castiga os pecados dos

⁴⁰ **Schemata:** Fórmula ou esquema simplificado e funcional de um objeto.

⁴¹ GOMBRICH, *Arte e Ilusão*, p.163.

colonizadores, seduzidos pelo mundano e o carnal. Como acontece numa xilogravura que ilustra a edição alemã da *Lettera* publicada em Estrasburgo (1509), que apresenta um marinheiro da viagem de Vespúcio que vai ser atacado pelas mulheres ameríndias⁴². Ele está encantado pela nudez e não percebe o perigo, nem seu fim (fig. 79).

Anônimo. *Lettera*. Publicada por J. Gruninger. Edição Alemã. Estrasburgo. Xilogravura, 1509

⁴² *Quatro Navegações. AMÉRICO VESPÚCIO. Novo Mundo. As cartas que batizaram a América.* São Paulo: Planeta, 2003, p. 104

Obviamente esta visão está vinculada aos relatos orais e escritos sobre o Novo Mundo e sobre estes povos que já não vêem os índios como nobres gentes e sim como selvagens, idólatras e canibais. Não quer dizer que as crônicas ou cartas influenciaram diretamente na forma em que o índio é representado, pois os esquemas não mudam mas a percepção do índio sim.

Na *Adoração dos Reis* de Vasco Fernandes e no *Inferno* do mestre desconhecido, o esquema de representação do índio se repete - cocar e roupas de penas - mas a percepção do índio nas duas pinturas é diferente. Na adoração é positiva, o povo de longe que reconhece e adora a Cristo como Deus, traz esperança; no inferno é negativa, gera medo⁴³, o índio é o instrumento da Justiça e da Cólera divina.

O próprio Cristianismo estabelece as coordenadas da interpretação de uma nova realidade, antes desconhecida e assimilada por esquemas familiares. Na pintura religiosa da Renascença portuguesa são apresentadas duas visões opostas de uma mesma realidade: os novos povos recém-descobertos, as duas pinturas apresentam valorações e posicionamentos diferentes, diametralmente opostos.

Apesar de cronologicamente separadas - primeiro aparece a *Adoração* e anos depois o *Inferno* - não podem ser tomadas como uma evolução com relação ao índio, já que são leituras simultâneas. As duas visões surgem paralelamente nos primeiros contatos ao se perceber que o Novo Mundo não era o Paraíso perdido. Não entanto, nas cartas jesuíticas e demais documentações coesas registram a evolução dos testemunhos.

O Cristianismo estabelece coordenadas familiares, que podem ser negativas ou positivas para a interpretação de uma “nova” realidade desconhecida, que só começa a existir para o europeu, ao ser integrada nos episódios bíblicos e escatológicos, comuns à sua visão.

Os intelectuais faziam uma leitura da realidade que passava pelos esquemas bíblicos, sobretudo a visão teleológica da História da Salvação. Por isso, é possível ver o índio de forma positiva, como o bom cristão; ou de

⁴³ Concordando com as interpretações a este respeito dos professores Pedro Dias, José Roberto Teixeira Leite Ana Belluzzo, Ronald Raminelli, Bernard Smith, e Dagoberto Markl.

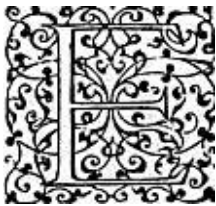
forma negativa, como agente do mal ou como o próprio mal. Sem esses elementos emprestados pelo Cristianismo, o índio – a nova realidade – não poderia ser assimilado. Estes elementos do Cristianismo e da tradição vão ser fundamentais para entender a construção da imagem negativa do índio selvagem e canibal, que será discutida na parte a seguir.

Sempre se interpreta o desconhecido através do familiar; desse modo nada mais comum que este fosse integrado na tradição cristã, à História da Salvação, à História da Igreja, sendo inserido em episódios religiosos.

Entretanto, estas representações de índios estão longe de ser um olhar “fiel” das etnias indígenas do Brasil. Desse modo, mais que índios as figuras representadas nestas telas continuam sendo demônios e rei mago inseridos em seus respectivos episódios, do que índios em seu entorno. Estas figuras têm esquemas de “índios”, cocar e penas, convencionados pelos europeus do século XVI. Esta identificação dos povos recém-descobertos se dá mais por adornos (cocar), roupas (saías de penas) ou elementos (flechas), que convencionalmente acabaram pertencendo aos índios.

Nas pinturas analisadas o índio, nesta parte, não é protagonista. A leitura destas obras pictóricas é eminentemente religiosa e o índio inserido nelas deve ser interpretado neste contexto cristão. Mais que falar do Novo Mundo, seus povos e seu contexto, as pinturas falam do reconhecimento de Cristo como Deus-Homem e Rei pelo *orbe* - que agora inclui os povos ameríndios -, a exemplo dos reis magos; e dos comportamentos que o bom cristão tem de seguir, especialmente evitando os vícios, os pecados capitais que levam ao Inferno, longe de Deus.

A Iconografia do Repasto Canibal: Vespúcio, Waldseemüller, Fries, Holbein e Münster.



Este capítulo estuda a iconografia alemã principalmente, abordando o repasto canibal dos habitantes do Novo Mundo na primeira metade do século XVI. Para isso analisa as edições ilustradas das cartas de Américo Vespúcio, os mapas e gravuras de Martin Waldseemüller, Lorenz Fries, Hans Holbein e Sebástien Münster tentando rastrear fontes e referências iconográficas medievais, percorrendo o processo de construção e adaptação do produtor de imagens.

Para um estudo iconográfico da antropofagia do Novo Mundo, torna-se indispensável discutir conceitos como canibalismo e antropofagia antes de entrar na análise imagética.

Canibal x Antropófago



Carta de Colombo de 1493 já descreve as maravilhas das terras descobertas, a variedade da natureza, o clima temperado. Se bem que as antípodas e os monstros que existiam além das Colunas de Hércules no Oceano Ocidental da tradição antiga e medieval não foram achados, excetuando as tais sereias que Colombo viu ao longe¹. No seu lugar o navegante registrou um costume entre os índios que a tradição ocidental abominava e temia: o consumo de carne humana.

...En estas islas adonde hay montañas grandes ahí tenia fuerza el frio este invierno; mas ellos lo sufren por la costumbre [y] con la ayuda de las viandas; comen con especias muchas y muy calientes en demasía. **Asi que monstruos no he hallado, ni noticia, salvo de una isla que es aquí en la segunda a la entrada de las Yndias, que es poblada de una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comem carne humana.** Estos tienen muchas canoas, con las cuales corren todas las islas de India [y] roban y toman cuanto pueden....²

No diário de Colombo³ da sexta-feira 23 de novembro de 1492, seria registrado o episódio do nascimento do termo *canibal*

...O Almirante navegou todo o dia para a terra, sempre ao sul. Sobre esse cabo se sobrepõe outra terra ou cabo, que também vai para leste, e que aqueles índios que levava chamavam de “Bohio”. Diziam que era muito grande e que lá havia uma gente que tinha um olho na testa, e outros que chamavam de **canibais**, de quem demonstravam ter muito medo...⁴

¹ “...Ontem, quando o Almirante ia ao Río del Oro, diz que viu três sereias que saltaram bem alto, acima do mar, mas não eram tão bonitas como pintam, e que, de certo modo, tinham cara de homem...” Quarta, 9 de Janeiro de 1493. COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América*, p. 111.

² MORALES PADRÓN, Francisco. *Teoría y Leyes de la Conquista*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica/ Centro Iberoamericano de Cooperación, 1974 pp. 153. Os grifos são meus.

³ O *Diário de Colombo* seria publicado vários anos após a chegada da primeira viagem.

⁴ COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América*, p. 79. Os grifos são meus.

Era a primeira vez que, em um documento europeu, se fazia menção ao termo “*Canibal*”. Estes indígenas que informam a Colombo sobre a ilha “Bohio”, eram Arawak⁵ e usavam esta palavra para definir seus inimigos Caribes. “...Foi por esse intermédio que Cristóvão Colombo, durante sua viagem inaugural em 1492, a recolheu, pois Colombo não é apenas o descobridor da América; ele é, antes de tudo o inventor do canibal...”⁶

O dicionário Houaiss, no verbete *Canibal*, comenta sobre a etimologia da palavra “...Espanhol. *caníbal* (1492), alteração de *caríbal*, derivação de *caribe* 'ousado, audacioso', vocábulo indígena das Antilhas e que serviu para designar o povo caraíba (s. XVI)...”⁷

Praticamente em três linhas o verbete explica todo o equívoco em relação ao surgimento desse conceito. Após 1492, a partir de Colombo, o termo passa a ser integrado nas diferentes línguas européias.

A palavra *canibal* surge de uma corruptela do vocábulo *caribe*; em primeiro lugar pelos arawak (inimigos dos caribes) e depois pelos europeus, isso sem contar com a interferência do tradutor de Colombo⁸. Assim, do mesmo termo são constituídos três sentidos completamente diferentes: o *caribe*, o *arawak* e o *europeu*; estes dois últimos, pejorativos. Desse modo, o *canibal* dos europeus não tem nada do significado de ousado e audacioso do vocábulo original *caribe*. Como Guillerme Giucci comenta:

...Por “caribes” (canibais) devemos entender fundamentalmente “inimigos”. Mas o termo “caribe” não possui uma acepção unívoca e

⁵ Dos povos que disputavam o domínio das Antilhas na chegada dos espanhóis – os aruaques e os caribes – nenhum era autóctone da região: ambos haviam invadido as ilhas antilhanas a partir de América do Sul e exterminado os povoadores nativos. Tainos foi o nome genérico que os aruaques receberam dos espanhóis, sob o qual se reuniam os diversos grupos indígenas não pertencentes aos caribes. Os tainos eram agricultores. Cultivavam milho e *yuca*, extraíndo dessa última planta o *casabe*, licores doces e acres que usavam como mel e vinagre, lenha para o fogo e veneno. Praticavam, ainda favorecidos pelas condições excepcionais da terra em que viviam, o cultivo da batata, pimentão, amendoim, *cabuya* e *maguey*, aproveitavam as frutas de uma flora variada, consumiam algumas variedades de cães, caçavam animais selvagens e eram habilidosos na pesca. Os caribes, por sua vez, destacavam-se como povo belicoso e cruel. Atacavam as ilhas habitadas pelos tainos para capturar homens e mulheres e praticavam, se confiarmos nas versões dos seus inimigos e nas crônicas dos viajantes, a antropofagia. GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 113-114.

⁶ LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: UNB, 1997, p. 27.

⁷ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁸ Luís de Torres falava hebraico, árabe e aramaico, mas não estava preparado para os dialetos dos povos das Antilhas.

estará sujeito a reinterpretações. Significará, para Colombo, de coragem, astúcia e soldado do Grande Khan a barbárie, violência e desafio à Coroa castelhana; para os tainos, poucos anos depois do desembarque dos primeiros europeus nas Antilhas, um perigo menor...⁹

O navegante muito influenciado pelos relatos de Marco Pólo¹⁰ negava-se a acreditar na existência de homens que se alimentavam de carne humana, preferindo acreditar que o termo *caniba* vinha de *Cã*, isto é súditos do grande monarca mongol. O conceito *canibal* de Colombo não sobreviveria a ele¹¹, porque estava vinculado, como diria Lestringant, a sua mitologia pessoal e a sua crença de ter alcançado o Oriente.

Antes do surgimento do termo *canibal* Colombo já tinha usado o vocábulo *antropófago* no relato do domingo de 4 de novembro, baseado nas informações dos tainos sobre os caribes. Assim, *antropófago* e *canibal* acabariam como termos similares.

...Entendeu também que longe dali havia homens de um olho só e outros com cara de cachorro, que eram antropófagos e que, quando capturavam alguém, degolavam, bebendo-lhe o sangue e decepando as partes pudendas...¹²

Portanto, caberia formular a seguinte questão: quais seriam as diferenças entre antropofagia e canibalismo? O *Houaiss* não tem tanta sorte no momento de diferenciar dois conceitos próximos *Canibalismo* e *anthropophagia* ou *canibal* e *anthropophago*:

Canibalismo: **1** estado, qualidade, condição de canibal; antropofagia **2** ato de canibal; antropofagia **3** Comportamento como o de um canibal; **brutalidade, ferocidade. 4** ZOO ato praticado por alguns animais que consiste **em devorar outro da mesma espécie.**

⁹ GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 114.

¹⁰ HULME, Peter. *Colonial Encounters. Europe and the native Caribbean, 1492-1797*. London / New York: Routledge, 1992, pp. 20-21.

¹¹ LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: UNB, 1997, p. 32.

¹² COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América: As quatro viagens e o testamento*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 71.

Antropofagia: Estado, qualidade, condição ou ato de antropófago; SIN/VAR androfagia, antropofagismo, canibalismo. ETIM. do grego. *anthrophagía*; *antropos*: homem + *phagos*: comer.

Canibal: *adj.* **1 antropófago** **2 p.ext.** diz-se de ou **pessoa gluttona; comilão** **3 fig.** diz-se de ou **indivíduo cruel** **4 ZOO** que ou o que devora outro da mesma espécie (diz-se de animal).

Antropófago: *adj.* que ou aquele que se alimenta de carne humana (diz-se esp. de ser humano). SIN/VAR andrófago, canibal, canibalesco, papa-gente.¹³

O Houaiss considera os dois termos sinônimos e não faz muitas diferenças. Apesar das similitudes de *canibalismo* e *antropofagia*, ambos consomem carne humana; o dicionário vincula *canibal* e *canibalismo* a brutalidade, ferocidade, crueldade e gula. Portanto, se o consumo de carne humana já é algo negativo, o canibal ganha novas conotações que ampliam ainda mais seu aspecto negativo.

A origem histórica das palavras pode proporcionar novos elementos nesta discussão. Enquanto a palavra *Antropófago* é originária da Grécia antiga e vinculada aos povos além do Mar Negro (Citas), que, segundo se acreditava, consumiam carne humana; os *Canibais* uma palavra não européia, usada para designar um grupo das Antilhas, acabou identificando o indivíduo que pratica o consumo de carne humana. Tal como comenta Peter Hulme ao fazer um estudo semântico dos termos *Antropofagia* e *Canibalismo*

...But the histories of the two words are very different. 'Anthropophagi' is, in its original Greek, a formation made up of two pre-existing words ('eaters/of human beings') and bestowed by the Greeks on a nation presumed to live beyond the Black Sea. Exactly the opposite applies to 'Cannibals', which was a non-European name used to refer to an existing people – a group of Caribs in the Antilles. Through the connection made between that people and the practice of eating the flesh of their fellow – creatures, the name 'Cannibal' passed into Spanish (and thence to the other European languages) with that implication welded indissolubly to it. Gradually 'cannibal = eater of human flesh' became distinguished from 'Carib= native of the Antilles', a process only completed (in English) by the coining of the general

¹³ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Os grifos são meus.

term ‘Cannibalism’, for which the first *Oxford English Dictionary*’s entry is dated 1796...¹⁴

A antropofagia está vinculada ao bárbaro. Os gregos aplicavam o termo indiscriminadamente a todos os povos diferentes deles, principalmente os asiáticos, como esclarece o professor Jones:

...Long before the ancient Greks invented the word ‘barbarism’ to describe the Scythians and other peoples who differend from them in not subscribing to the ideals of Greek culture, other civilized men had expressed similar sentiments toward alien peoples with whom they came into contact...¹⁵

O conceito de bárbaro tem implicações pejorativas e acabou assimilado como um antônimo de civilização; desse modo, a antropofagia, o consumo de carne humana estaria vinculada ao pior nível da barbárie, como destaca Claude Kappler “...Todos os povos considerados selvagens são suspeitos de antropofagia para os viajantes...”¹⁶

O mito do canibal como devoradores de carne humana começou a se forjar com Colombo e Vespúcio e cresceu na medida em que se precisava de nativos para a conversão e para mão de obra¹⁷.

Roberto Gambini¹⁸ e William Arens concordam ao afirmar que muitos aborígenes que não praticavam rituais antropofágicos, mas que habitavam as áreas de fronteira ou resistiam ao europeu conquistador, acabaram catalogados como canibais, tirando sua condição humana para justificar sua dominação e posterior escravatura. Segundo Silva Galdames

...La antropofagia se saca del escenario ritual. Simplemente es considerada como un hecho del que se tiene noticia por boca de terceros. Pero resulta adecuada a los propósitos envueltos en categorizaciones de bárbaros, bellacos, fieras, sepulturas de

¹⁴HULME, Peter. *Colonial Encounters. Europe and the native Caribbean 1492-1797*. London/ New York: Routledge, 1992, p.15

¹⁵JONES, W. R. *The image of the Barbarism in Medieval Europe* IN: *Comparative Studies in society and history* 13, 1971, p. 376.

¹⁶KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 230.

¹⁷ARENS, W. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. New York: Oxford University Press, 1980.

¹⁸GAMBINI, Roberto. *Espelho índio. A formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome. 2000, p. 111-119.

hombres, que los convierten, a ojos peninsulares, en seres inferiores...¹⁹

O canibalismo e a antropofagia nascem unidos a qualificativos pejorativos; as descrições dos relatos são indiretas, sempre a partir de terceiros e sempre nos lugares de fronteira e terras longínquas, como Arens comenta:

...In contrast to this critical position, the idea that Africans, Polynesians, New Guineans, American Indians are or were man eaters until contact with the benefits of European influence is assumed to be in the realm of demonstrated fact. To recapitulate: beliefs of this sort about representatives of our cultural tradition are dismissed out of hand as prejudice and racism, while similar notions about others already defined categorically different from us are treated as facts worthy of further scholarly consideration. Concretely, the widespread African belief that Europeans are cannibals or use human blood for evil intent is interpreted as an indication of African ignorance. As a correlate, the “fact” of African cannibalism is thought to be the result of African ignorance of civilized standards.²⁰

Os relatos sobre a antropofagia a partir da Antigüidade Clássica descrevem a existência de povos e sociedades que se alimentavam exclusivamente de carne humana por gosto ou costume; mito que ainda percorre a tradição ocidental. Antropólogos e historiadores questionam esta crença e falam da existência de um ritual mágico-religioso.

A antropofagia seria uma condição ética e social de inferioridade que assinala o estado de barbárie e selvageria de uma nação a respeito da outra. Ser antropófago tira a condição humana e justifica a escravidão²¹. Para

¹⁹ SILVA GALDAMES, Osvaldo. *El mito de los comedores de carne humana en América*, p. 72.

²⁰ ARENS, W. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. Oxford-New York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press.1980, p. 19-20

²¹ As tentativas feitas ao aplicar a concepção aristotélica da escravidão natural e a guerra justa contra os nativos levou a agitados debates na Europa, especialmente na Espanha, como comenta o professor Hanke “...esta classe de homens fora feita pela Natureza para serem escravos ao serviço de senhores nascidos livres de uma vida de trabalho manual. Autoridades cultas, como o jurista espanhol Juan Ginés de Sepúlveda, não só sustentavam este ponto de vista com grande tenacidade e erudição, como também concluíam que os indígenas eram de fato tão rudes e brutais que uma guerra contra eles para tornar possível a sua cristianização era oportuna e legal.” HANKE, Lewis. *Aristóteles e os Índios Americanos*. Tradução. São Paulo: Livraria Martins, s/d, p. 32.

Oswaldo Silva Galdames o conceito de *canibal* teria um sentido ritual, que os europeus converteram em sinônimo de *antropofagia*,

...La antropofagia, el ingerir carne humana por gusto, es un acto repugnante para la civilización occidental. Quien la practica en nada se diferencia del animal carroñero alimentándose con los despojos de individuos de su propia especie. Es un estado peculiar de las sociedades incivilizadas. Signo evidente, desde el punto de vista del divulgador del hecho, de que el grupo que la cultiva se encuentra muy por debajo del nivel humano. La intencionalidad del europeo al acentuar esta costumbre entre las sociedades aborígenes americanas es, pues, evidente. Sin embargo en el Nuevo Mundo, con escasas excepciones, la antropofagia tenía un carácter ritual. Eran *canibales*...²²

Silva Galdames questiona se pensar o conceito de antropofagia como sinônimo de canibalismo baseando no estudo de diferentes contextos rituais da América pré-hispânica:

...En el cuadro costumbrista de la América prehispana fueron comunes actos antropofágicos. Sin embargo gran parte de ella están insertos en contextos rituales, características del canibalismo. Este tiene como propósito absorber el espíritu que habita en algunos órganos del cuerpo humano en la convicción que así se adquirirán las cualidades y destreza demostradas por un individuo en sus diarias actuaciones y, al mismo tiempo, se evitarán las temidas venganzas...²³

Baseado em um exaustivo levantamento de fontes sobre canibalismo, o antropólogo William Arens, em seu livro *The Man-Eating Myth*, levanta um debate polêmico ao concluir que a antropofagia nunca existiu, tanto no Novo Mundo como na África. Para este antropólogo os registros sobre o canibalismo não são confiáveis porque surgem de rumores, suspeitas e acusações de terceiros, sendo difundidos como reais por pessoas que nunca viram diretamente alguém comer carne humana e que não falavam a língua

²²SILVA GALDAMES, Oswaldo. *El mito de los comedores de carne humana en América*. In: *Revista Chilena de Humanidades*, Nº 11. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1990, p.59.

²³SILVA GALDAMES, Oswaldo. *El mito de los comedores de carne humana en América*, p. 77.

dos captores. Arens questiona que nas fontes existentes falta uma base empírica adequada e um sustento etnográfico.

...This conclusion is based on the fact that, excluding survival conditions, I have been unable to uncover adequate documentation of cannibalism as a custom in any firm for any society. Rumors, suspicions, fears and accusations abound, but no satisfactory first-hand account. Learned essays by professionals are unending, but the sustaining ethnography is lacking. The argument that a critical re-examination is both a necessary and a profitable exercise is based on the premise that cannibalism by definition is an observable phenomenon. Following this, the evidence for its existence should be derived from observation by reliable sources. Again it is worth asking, why is it that an act which is both so fascinating and repugnant to us should merely be assumed to exist rather than documented? This study examines some of the facets of this peculiar situation and suggests that for layman and scholar alike the idea of cannibalism exists prior to and thus independent of the evidence. I have marshaled the available material support this premise, rather than manipulating the data to generate the kind of foregone conclusion which characterizes the present thinking on this topic...²⁴

Entre os relatos sobre o Brasil, Arens analisa a obra de Hans Staden questionando a veracidade do relato do alemão e alegando que o náufrago teria escrito sua obra alguns anos depois do seu retorno à Europa. Além disso, ao não saber falar tupi, como poderia manter debates e conversações com os índios?²⁵ O autor baseou suas afirmações exclusivamente no relato de Staden para negar a existência da antropofagia entre os tupinambá, sem consultar outras documentações sobre o tema, especialmente francesas e portuguesas.

Osvaldo Silva questiona os argumentos de Arens:

...A nuestro parecer, Arens se confunde al tomar como sinónimos caníbal y antropófago. El ritual involucrado en el consumo de carne humana entre sociedades cazadoras-recolectoras o tribales pudo no ser descifrable para los observadores foráneos, pero si lo fue el ceremonial que rodeaba a

²⁴ ARENS, W. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. Oxford-New York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press.1980, p. 21-22.

²⁵ ARENS, W. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*, p. 22-31.

este mismo acto en las civilizaciones com uma religión estructurada, sobre la base de dogmas y creencias compartidas, y practicadas en templos claramente definidos...²⁶

Discordando da hipótese da dificuldade para decifrar o ritual, Kappler, baseado em Mircea Eliade, concorda com a existência de um canibalismo ritual, religioso e iniciático, mas reconhece que os viajantes não estavam interessados em entender rituais que eram vistos como vícios e costumes selvagens

...Naturalmente os viajantes que deparam com esse canibalismo não se propõem questões de etnologia ou história das religiões: *a priori*, o canibalismo é um vício monstruoso e o maior fundamento para essa opinião é que os antropófagos figuram no rol dos monstros desde a Antigüidade...²⁷

As conclusões do professor Arens são muito generalizadas e radicais, mas é importante destacar um ponto importante com relação à análise dos relatos sobre o canibalismo, que deve ser levado em conta: a crítica da fonte, isto é, não tomar como verdadeiras as informações dos relatos que, como alerta Arens, a idéia de canibalismo já existe antes da evidência.

Especificamente, pode-se pensar no caso da primeira viagem de Colombo, na qual os europeus souberam dos caribes, índios antropófagos, através dos Arawak. Os representantes do Velho Mundo não chegaram a ver provas reais de antropofagia na primeira viagem, salvo o episódio do Diário de Colombo da segunda-feira, 17 de dezembro:

...Mandou que os marinheiros pescassem com redes; os índios se alegraram muito com os cristãos e lhes trouxeram **algumas flechas das usadas pelos canibas ou canibais, feitas de talos de cana-de-açúcar. Dois homens mostraram que lhes faltavam alguns pedaços de carne no corpo e deram a entender que os canibais os tinham comido a dentadas...**²⁸

²⁶ SILVA GALDAMES, Osvaldo. *El mito de los comedores de carne humana en América*, p.62.

²⁷ KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 231

²⁸ COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América*, p. 93. Os grifos são meus.

No percurso da segunda navegação no nordeste, na ilha de São Luís do Maranhão Vespúcio comenta um episódio similar

...No barquinho abandonado, havia quatro rapazes não nascidos daquela gente, mas raptados em terra estrangeira, de que tinham decepado os membros viris, como se via pelas feridas recentes. Aquilo nos causou grande admiração. Depois que os recolhemos aos botes, com gestos nos deram a entender que eles os haviam raptado para comê-los, indicando ao mesmo tempo que aquela gente, feroz e cruel, comedora de carne humana, era chamada canibal...²⁹

As evidências que Colombo, Vespúcio e seus companheiros tinham estavam baseadas nos testemunhos de terceiros sobre seus inimigos. Na realidade, não encontraram provas materiais, salvo as feridas dos corpos, mas tais testemunhos duvidosos seriam suficientes para difundir esse costume entre os habitantes das Antilhas e, posteriormente, do Brasil.

Arens organiza duas tipologias baseadas no estudo dos relatos sobre canibalismo que serão retomadas aqui. A primeira tipologia está formada a partir do tipo de indivíduo que é consumido:

...The most generally used taxonomy includes (1) endocannibalism, which refers to eating a member of one's own group; (2) exocannibalism, indicating the consumption of outsiders; and (3) autocannibalism, signifying ingesting part of one's own body, if that can be imagined. In this final instance, when an individual is forced to eat part of his own flesh, the cannibal and the victim become one and the same...³⁰

Para a análise imagética interessam as duas primeiras categorias. As práticas antropofágicas do Novo Mundo oscilavam entre o endocanibalismo, no interior do grupo, na mesma tribo, normalmente familiares; e o exocanibalismo, ao exterior ou fora da comunidade, sobre indivíduos de

²⁹ *Quatro Navegações. AMÉRICO VESPÚCIO. Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p. 93

³⁰ ARENS, W. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. Oxford-New York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press, 1980, p. 17-18.

outras tribos ou povos³¹. As guerras tinham a função de abastecer estes últimos com vítimas (inimigos), não só para a antropofagia, mas também para outros tipos de sacrifícios rituais, como acontecia freqüentemente com os Mexicas³² e os Tupinambás³³, que sacrificavam os cativos de guerra³⁴.

No verbete *canibalismo* do *Dicionário do Brasil Colonial*, Ronald Raminelli é mais preciso com relação ao exocanibalismo e o endocanibalismo no Brasil:

...No período colonial, foram descritos dois tipos de canibalismo ou antropofagia: o *exocanibalismo*, comum entre os tupis, e o *endocanibalismo*, praticado, segundo cronistas coloniais, pelos chamados tapuias do nordeste. Entre os primeiros, os festins canibalescos faziam parte da guerra. O prisioneiro era conduzido à aldeia, onde, mais tarde, encontraria a morte em ritual marcado pela vingança e por demonstrações de coragem...O *endocanibalismo*, por sua vez, não se pautaria na vingança contra o inimigo, mas na ingestão da carne de amigos ou parentes já mortos. Entre *tapuias*, não haveria melhor túmulo do que as entranhas dos companheiros...O endocanibalismo atribuído aos tapuias pode, no entanto, ser relativizado, pois há notícia de missionários e colonos por eles devorados...³⁵

Estas categorias devem ser pensadas de forma relativa. Elas não são aceitas pelos antropólogos, mas ajudam a explicar a imagética e os relatos sobre antropofagia do século XVI.

Grande parte da iconografia sobre antropofagia e canibalismo feita pelos europeus sobre os índios do Novo Mundo é, em sua maioria, dedicada ao exocanibalismo, muitas vezes complementada com imagens de guerras

³¹ Frank Lestringant anota: "...Ao lado do exocanibalismo dos tupinambás, que só devoram os inimigos de guerra, havia, entre outras nações brasileiras, formas de endocanibalismo. Os tapuias ou "tapouys" do interior da Bahia desdenhavam a carne de seus prisioneiras, cujos cadáveres abandonavam no chão e nos rios, mas comiam a carne de seus parentes mortos, para poupá-los da indignidade de apodrecer sob a terra...". LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: UNB, 1997, p. 100.

³² As guerras "floridas" abasteciam os sacrifícios humanos dos mexicas ao deus-sol, Huitzilopochtli. Sobre este tema ver o livro de Yoloti GONZALÈZ, *El sacrificio humano entre los Mexicas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995.2ª ed., que, a partir da antropologia, aborda o estudo do sacrifício humano como fenômeno religioso e político no século XVI.

³³ Para o caso Tupinambá consultar o clássico de Florestan Fernandes. *A função social da Guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

³⁴ LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: UNB, 1997, p. 95.

entre os grupos indígenas. As imagens sobre o endocanibalismo são menos freqüentes e exigem um maior conhecimento etnográfico³⁶.

A segunda tipologia proposta por Arens, que também está baseada no estudo dos relatos por ele analisados, está construída sobre as motivações do ato

...This results in the recognition of (1) gastronomic cannibalism, where human flesh is eaten for its taste and food value; (2) ritual or magical cannibalism, identifying an attempt to absorb the spiritual essence of the deceased; and (3) survival cannibalism indicating a resort to this normally prohibited behavior in crisis conditions...³⁷

A primeira categoria denominada por Arens de canibalismo gastronômico está motivada pelo paladar. A segunda, por um ritual mágico, e a terceira, como resultado de condições de crises, isto é, questões de sobrevivência como em uma guerra ou um sítio prolongado. No caso desta reflexão, interessam as duas primeiras.

Sob o ponto de vista etnográfico, estas motivações podem ser discutíveis, mas para o caso da análise iconográfica são imprescindíveis e fazem sentido. Da mesma forma que muitos relatos escritos, a maioria das imagens sobre antropofagia apresenta uma motivação mais gastronômica: representações de açougues, corpos retalhados, pendurados e espetados. Após a primeira metade do século XVI, quando surgem várias séries de imagens mais atentas e detalhadas dos costumes indígenas, se percebe uma mudança; a presença de um ritual é evidente nos conjuntos de gravuras de Staden, Thevet e Léry. Contudo, as outras imagens do canibalismo gastronômico continuam existindo e sendo muito difundidas.

³⁵ RAMINELLI, Ronald. Verbete *Canibalismo* IN: VAINFAS, Ronaldo (direção). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 90-92.

³⁶ O professor Ronald Raminelli propõe uma análise imagética original a partir das categorias de exocanibalismo e endocanibalismo. Estuda as gravuras de Theodoro de Bry sobre os Tupinambás e as pinturas de Eckhout sobre os Tupis e os Tapuias através de uma perspectiva de canibalismo de afinidade e de repulsão. Ver o excelente capítulo III. Mulheres Canibais IN: *Imagens da Colonização. A Representação do Índio de Caminha a Vieira*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1996, pp. 84-108.

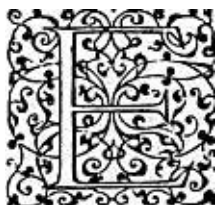
³⁷ ARENS, W. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. Oxford-New York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press.1980, p. 18.

Acredito que tanto *canibal* quanto *antropófago* são conceitos pejorativos, excludentes, impostos ao “outro”, ao diferente. Seus sentidos foram dados por culturas alheias que se achavam civilizadas, que olhavam para as outras sociedades consideradas atrasadas e inferiores e as catalogavam como bárbaras e selvagens. Em suas origens, os dois conceitos negam a presença de um ritual religioso; nesse sentido, são conceitos similares e que se referem ao mito dos *comedores de homens* presente em toda a história Ocidental.

Não é aqui o local de discutir a veracidade destas práticas, nem é o interesse deste trabalho, que se centra na análise imágética. Para fins metodológicos e que facilitem a leitura das imagens, usar-se-á o termo *canibal* para as imagens do consumo de carne humana e *ritual antropofágico* para práticas mágico-religiosas.

Observa-se que não será empregado o termo *canibal* para se referir a “comedores de carne humana” antes do século XV, pois seria um anacronismo. Assim, usar-se-á o termo *antropófago*, porque o conceito *canibal* foi originário do encontro de Colombo com os Tainos em 1492.

As primeiras imagens de índios nas xilogravuras



ntender o processo de construção das representações imagéticas da antropofagia deve, em primeiro lugar, partir de como se compreende a conformação das primeiras imagens sobre os aborígenes do Novo Mundo.

Nas representações visuais sobre a América e seus habitantes é evidente a influência da imagética medieval como um ponto de partida por parte dos editores e artistas para poder representar o novo e desconhecido que os relatos de viagem descreviam.

As primeiras imagens sobre os indígenas do Novo Mundo são xilogravuras que surgem ilustrando *La Carta de Colón anunciando la llegada a las Indias*, publicada em várias edições no ano de 1493. A carta de Colombo foi escrita após o retorno da primeira viagem em fevereiro de 1493 e em abril do mesmo ano já surgia a primeira edição em Barcelona. Não tardaria muito para que comesçassem a surgir edições ilustradas.

Na divisão de manuscritos e livros raros da *The New York Public Library* encontra-se uma edição da carta de Colombo, impressa em Basel no ano de 1493, contendo o que se considera a primeira ilustração sobre o Novo Mundo, ou seja, uma xilogravura³⁸ que mostra o desembarque de Colombo na ilha *Hispaniola* (fig. 1). Na parte superior da imagem aparece uma ilha repleta de árvores, com a legenda *Insula Hyspana*, onde dois grupos de figuras nuas parecem se esconder entre as árvores por causa dos estranhos que acabaram de chegar. À direita da ilha vê-se um bote com dois personagens de chapéu que parecem desembarcar; um deles de barba com

um objeto nas mãos, o segundo sustentando um remo. Estes dois personagens olham em direção ao grupo de pessoas nuas que parecem ir ao seu encontro. A primeira delas aproxima-se dos estranhos com um objeto nas mãos, provavelmente para comercializar³⁹, enquanto parece indicar ao outro grupo de figuras nuas que foge, que não existe perigo. Na parte inferior da imagem, no meio do mar vê-se um barco maior, de onde veio o bote.

**1. Desembarque de Colombo na ilha *Hispaniola*. Xilogravura. Carta de Colombo.
Edição de Basel, The New York Public Library, New York. 1493**

As figuras nuas entre as árvores seriam os indígenas *tainos*, uns tímidos e outros curiosos com a chegada dos europeus nas grandes naves. Os personagens do bote seriam Colombo junto com um marujo ou mesmo

³⁸ Xilogravura: técnica da gravura, que trabalha com uma matriz em relevo de madeira e a partir desta se obtém as estampas. Normalmente as linhas das xilogravuras tendem a ser grossas e com acabamentos mais simples.

³⁹ MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, 1991, p. 5.

dois de seus marinheiros prestes a desembarcar. A xilogravura estaria ilustrando o episódio descrito na Carta de Colombo:

...La gente desta isla y de todas las otras que he fallado y habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mugeres, así como sus madres los paren; aunque algunas mugeres se cobrian un solo lugar com uma foja de yerba o uma cosa de algodón que para ello hacen. Ellos no tienen fierro ni acero ni armas ni son [p]ara ello; no porque non sea, gente bien dispuesta y de ferosa estatura, salvo que son muy te[m]erosos á maravilha. No tienen otras armas salvo las a[rm]as de las cañas cuando es[tán] con la simiente, á [la] cual ponen al cabo un palillo agudo, e no osan usar de aquellas: que m[u]chas veces me [aca]eciò enviar a tierra dos o tres homens, [a] alguna villa, para haber fabl[a]. y salir a [ellos déllos] sin número y después que los veian llegar fuian a no aguardar padre a hijo; y esto no porque a ninguno se haya hecho mal...Verdad es que, después que [se] aseguran y pierden este miedo, ellos son tanto sin engaño y tan liberales de lo que tienen, que no lo creia sino el que lo viese. Ellos de cosa que tengan, pidí endosela, jamás dicen de no; antes, convidan la persona con ello y muestran tanto amor que darían los corazones, y quier sea cosa de valor...⁴⁰

Olhado com mais cuidado se percebe que a imagem da xilogravura é anterior à viagem de Colombo e que, originalmente, deveria ter outra função, provavelmente ilustrando algum relato de viagem do Oriente. Isto pode ser deduzido por conta de dois elementos: os chapéus e as roupas dos homens que estão no bote, um dos chapéus claramente oriental (turco?). O segundo elemento seria a galera⁴¹, um tipo de barco a vela e remos, usado no Mediterrâneo. As naves usadas por Colombo não foram galeras e sim caravelas⁴². A xilogravura estaria contradizendo as informações da primeira viagem ao colocar uma galera ao invés das três caravelas de Colombo *La Niña*, *La Pinta* y *La Santa Maria*.

⁴⁰ *La Carta de Colón, Anunciando la llegada a las Indias y a la provincia de Catayo*. In MORALES PADRÓN, Francisco. *Teoría y Leyes de la Conquista*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, Centro Iberoamericano de Cooperación, 1974, pp. 150-151. Os grifo são meus.

⁴¹ Galera: embarcação antiga de dois ou três mastros, movida a remos e a vela.

⁴² Caravela: embarcação de velas latinas, de pequeno calado, casco alteroso à popa e mais raso a vante, com um a quatro mastros, utilizado nos séculos XV e XVI pelos portugueses e espanhóis nas viagens ultramarinas.

No entanto, na xilogravura existem também dois elementos que conduzem ao espectador a aceitar a imagem como ilustração da primeira viagem de Colombo: primeiro a legenda na parte superior identificando o lugar “*Insula Hyspana*” e segundo as bandeiras hasteadas na galera de Aragão e Leão (barras em diagonal e leão rapante)⁴³.

O poeta Giuliano Dati's publica um panfleto em Florença, *La Lettera dell Isole che ha trovato nuovamente il Rei de Spagna*⁴⁴, em 25 de outubro de 1493, no formato 11,3 x 11,7 cm, em que se inclui uma tradução da Carta de Colombo em versos⁴⁵. Este folheto possui uma xilogravura com outra versão do encontro de Colombo e os Tainos na *Hispaniola* (fig. 2), xilogravura por sua vez baseada em outra de uma edição publicada pouco antes em Roma.

2. Encontro de Colombo e os Tainos da Hispaniola Xilogravura. Carta de Colombo. Edição de Giuliano Dati's, Florença. Brithish Library, London. 1493.

À imagem da Chegada de Colombo são introduzidos novos elementos. De uma forma engenhosa esta imagem apresenta simultaneamente o Novo

⁴³Uma bandeira com leões rapantes, representaria o reino de Leão. O correto seria registrar Castela e Aragão que foram os reinos que financiaram a primeira viagem de Colombo. Na verdade, a insígnia de Castela estaria formada por torres. Com a união dos reinos de Leão e Castela no século XIII, o leão rapante (de Leão) e as torres (de Castela) formaram uma só insígnia.

⁴⁴“Carta sobre as ilhas encontradas recentemente pelo rei de Espanha.”

⁴⁵ *Américo Vespúcio. Novo Mundo. As cartas que batizaram a América.* São Paulo: Editora Planeta, 2003, p. 57.

Mundo, o oceano Atlântico e a Europa. Na parte superior direita novamente aparece uma ilha, só que desta vez com duas palhoças, uma palmeira e um gentio quase inteiramente nu, mulheres de cabelos longos cobertas por folhas. Alguns homens barbados e nus, com canas nas suas mãos, parecem fugir dos recém-chegados, tal como descreve a Carta de Colombo. Um barco repleto de pessoas parece estar prestes a desembarcar na ilha; não longe daí estão outros dois barcos menores. No outro lado do oceano, em primeiro plano, o rei Fernando, o *Católico*, aparece entronizado perto da orla marítima, com o braço estendido como indicando a direção para onde tinham que seguir os três barcos enviados por ele⁴⁶.

Esta xilogravura da edição de Florença é mais cuidadosa com relação à editada em Basel e mais atenta aos detalhes descritos na carta. Como é comprovado primeiro, com o registro das três caravelas de Colombo; segundo pela presença da aldeia dos índios (as duas palhoças); e terceiro, com a presença do grupo de tímidos homens e mulheres nuas, “...*andan todos desnudos, hombres y mugeres...*”, alguns cobertos por folhas “...*algunas mugeres se cobrian un solo lugar com uma foja de yerba o uma cosa de algodon ...*” e outros empunhando canas “... *salvo las a[rm]as de las cañas cuando es[tán] con la simiente, á [la] cual ponen al cabo un palillo agudo...*”

Apesar de levar em conta certos detalhes como as três caravelas de Colombo, a xilogravura ignora as descrições etnográficas dos índios Tainos, que são representados de barbas e saias de folhas. As representação do suposto rei Fernando de cabelos compridos, barbas e túnica, corresponde a alguma imagem de rei antiga, difundida na Baixa Idade Média.

O artista da xilogravura Florença, da mesma forma que seu colega da xilogravura de Basel, empresta as imagens existentes dos habitantes selvagens das florestas e da Idade Dourada para representar os “tainos” nus. Contudo, o primeiro gravador teve mais cuidado ao adaptar as imagens ao texto da Carta de Colombo.

⁴⁶ “...Rendered in the style typical of early Renaissance romances, this Florentine woodcut is entirely appropriate to Dati’s poem, which is written in the form of a chivalric epic...” MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, 1991, p. 5.

Os artistas adaptaram a imagem de uma ilha habitada a fim de ilustrar a Carta de Colombo. A xilogravura de Florença levou em conta as descrições da carta sobre o desembarque, a ilha, as figuras tímidas e nuas e os navegantes que chegam, demonstrando que o artista, a partir dos seus estereótipos mentais, escolheu o clichê adequado; sabia que Colombo tinha três barcos, que os aborígenes estavam nus e algumas cobertas de folhas ou algodão e outros usavam canas como armas; até a presença do Rei Fernando foi registrada.

O gravador da estampa de Florença adaptou a imagem e acrescentou-lhe certas características distintivas sabendo que faziam parte da descrição da carta. Assim, poderia se falar de estereótipos adaptados nas primeiras imagens sobre índios; não se limitou a repetir o estereótipo como o artista de Basel quem colocou uma legenda em imagens antigas. Tanto o editor como o público não dava importância à verdade das legendas, o que se esperava do editor era a informação de que tais nomes correspondiam ao objeto, no caso uma ilha.⁴⁷

Um caso similar à imagem de Basel é o da xilogravura da capa de rosto da *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*⁴⁸ editada em 1506⁴⁹ (fig. 3), copiada da xilogravura de Florença publicada 13 anos antes. Contudo, não foi apenas a estampa que foi copiada mas também o título da obra de Giuliano Datti e que deu origem ao título *Lettera*..

A estampa da *Lettera* é similar à xilogravura de Florença de 1493, com pequenas modificações: aparece espelhada - algo comum nas imagens impressas -, os gentios continuam de cabelos compridos e barbas, só que agora todos aparecem nus, sem as saias de folhas e finalmente, a legenda "*Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi*

⁴⁷ GOMBRICH, *Arte e ilusão*, 73.

⁴⁸ "Carta de Américo Vespúcio sobre as ilhas recentemente achadas em quatro viagens suas" também conhecida como *Lettera a Soderini*.

⁴⁹ O sucesso da *Mundus Novus* levou a fazer uma edição ampliada das viagens de Vespúcio em italiano, apareceu em Florença a meados de 1506 a *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*. Um folheto de 32 páginas, de 10x15 cm. Tipografada pelo impressor Gian Stefano di Carlo di Pavia a pedido do livreiro Piero Paccini de Pescia. *Américo Vespúcio. Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003, p. 57.

viaggi” que acompanha a estampa, legitima a apropriação da gravura como uma ilustração das viagens de Américo Vespúcio.

Por que se apoiar nas imagens medievais? A *Carta de Colombo* e depois as Cartas de Vespúcio – tanto as apócrifas como as autênticas – descreviam estes aborígenes como nus, então nada mais lógico que os artistas se inspirassem na iconografia medieval existente sobre nudez, tais como: as dos homens selvagens das florestas, as imagens do Paraíso Terreal e da Idade de Dourada descritas por Ovídio e Virgílio.

Estas associações não eram próprias dos artistas; nas crônicas e relatos de viagem também apareciam este tipo de referências. Isto pode ser constatado nos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, que assemelha a vida de simplicidade, sem cobiça e aparente felicidade dos indígenas com o estado ideal da Idade Dourada

Brandonio

De nenhum outro mais do que da **rede**, em que dormem, e de uma **cuia**, que é meio cabaço, em que vão buscar água, com haver na comunidade **três ou quatro fornos de barro** em que cozem a farinha, feitos ao modo de alguidares; **e com isto somente se têm por mais ricos do que Creso com todo o seu ouro, vivendo tão contentes e livres de toda cobiça**, como se foram senhores do mundo.

Alviano

Esse costume me **faz grandes invejas**, porque se me representa nêle a **idade dourada**...⁵⁰

O uso de imagens medievais nas representações do Novo Mundo e seus habitantes, segundo a professora Susan Milbrath, devia-se, por um lado, ao motivo dos artistas não acompanharem os primeiros viajantes, e portanto, não terem a possibilidade de uma observação direta. Por outro, a confusão inicial de acreditar que as novas descobertas fossem o Oriente, levou aos artistas a procurarem nas imagens medievais sobre Oriente as fontes para ilustrar os relatos do “Novo Mundo”.

⁵⁰ Diálogo Sexto, BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956, p. 325. Os grifos são meus.

...Because artists did not accompany the earliest voyagers, many derived their works from existing medieval images. These invented images of the New World reinforced existing myths or created new ones. Written descriptions also distorted, and often the Europeans saw what they wanted or expected to see. Instead of direct observation, artists borrowed extensively from medieval imagery of nude figures in the Golden Age of antiquity and the Garden of Eden, or of the forest-dwelling Wild Man. And some artists, believing the New World was part of Asia, transported Asian monsters to New World setting...⁵¹

A falta de uma observação direta seria uma afirmação lógica para a imprecisão das imagens, já que a grande maioria dos artistas não era viajante nem conhecia pessoalmente o que estava representando. Entretanto, deve-se levar em conta que a produção de imagens, a partir do natural, não era comum nesta época; o normal era “copiar” e adaptar coisas já existentes. Assim, por mais que um artista tivesse acompanhado a expedição, as imagens não seriam diferentes daquelas que foram feitas. As imagens naturalistas começariam a surgir no século XVII, sendo contrárias às idéias da arte medieval e renascentista.

Com as ilustrações de outros relatos posteriores aconteceu a mesma coisa. Uma xilogravura da *Mundus Novus* de 1505, edição de Rostock, apresenta um casal de índios do Novo Mundo, os dois nus, a mulher de cabelos longos e cacheados, o homem de barbas e cabelos espessos, armado de arco na mão direita e flechas na esquerda (fig. 4). Neste caso pode-se associar a duas temáticas recorrentes e muito difundidas na Baixa Idade Média: Adão e Eva e os casais de homens selvagens das florestas.

A edição alemã de Magdenburg da *Lettera* de Vesúcio (1506) contém uma xilogravura baseada nas descrições do relato da segunda viagem (1501-1502), composta de duas partes. Na primeira (esquerda), um casal nu, identificado como nativos do Brasil, possuindo na mão direita um tufo de folhas que cobre as genitálias e com a mão esquerda cobrindo o peito. Na

⁵¹ MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, 1991, p. 1.

segunda parte (direita) da xilogravura vê-se o navegador italiano entregando um documento ao rei de Portugal, que aparece entronizado (fig. 5).

**4. Casal de índios do Novo Mundo. *Mundus Novus*, edição de Rostock, Xilogravura
1505**

5. Casal de índios do Brasil. *La Lettera*, edição de Magdenburg, xilogravura, 1506.

Américo Vespúcio, na primeira viagem da Carta *Quatro Navegações*, comenta

...Quanto à vida e aos costumes, todos, tanto varões quanto mulheres, andam totalmente nus, sem outra cobertura nas pudentas do que as que trouxeram ao sair do ventre. São de estatura mediana, muito bem proporcionados, sua carne tende ao vermelho, como o pêlo do leão. Se andassem vestidos, creio que seriam tão brancos quanto nós. 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. Não têm o rosto muito bonito, porque possuem largas as faces, semelhantes às dos tártaros; 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...⁵²

Não há dúvida que o casal de índios foi tomado “emprestado”, pelo xilogravurista das representações existentes de Adão e Eva, no momento em que estes descobrem sua nudez e cobrem suas vergonhas com folhas, pouco antes de ser expulsos do paraíso⁵³. Isto não deve causar surpresa, já que os relatos tanto de Colombo como de Vespúcio descreviam as “novas terras descobertas” fazendo analogias com o paraíso.

No caso da imagem do jovem que entrega uma carta ao rei entronizado pode-se afirmar que é medieval, correspondendo a uma das muitas imagens sobre Marco Pólo e o Grande Cã, que foi adaptada para ilustrar o relato de Vespúcio.

A pressa para publicar uma obra pode ser uma explicação para as primeiras imagens ilustradas dos textos da carta de Colombo, já que entre a

⁵² Quatro Navegações. IN: Américo Vespúcio. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003, p. 70

⁵³ “...Então abriram-se os olhos aos dois e perceberam que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram...” . *Gênesis* 3, 7.

primeira edição e as edições ilustradas na margem de tempo é muito pequena; o que justificaria o uso de imagens medievais mais próximas aos relatos de viagem para recriar o “Novo Mundo”. Isto porque a falta de tempo não permitiria aos artistas e editores terem a opção para “criar” imagens novas e acompanharem o ritmo das edições. Assim, só teriam tempo para “adaptar” as imagens existentes às novas exigências.

Esta hipótese justificaria as primeiras edições ilustradas no ano de 1493, mas não explicaria o porquê dos relatos posteriores como os de Vespúcio, separados por quase dez anos das primeiras edições ilustradas da Carta de Colombo. Será que continuavam emprestando imagens medievais para ilustrar os habitantes do Novo Mundo?

Anos após as edições das primeiras versões da *Mundus Novus* e da *Lettera*, as xilogravuras de Rostock e de Magdenburg continuavam se apoiando em esquemas medievais.

Era um costume bastante comum entre os primeiros impressores, que freqüentemente tinham poucos blocos de estampas para cobrir uma variedade de propósitos, usar uma mesma imagem para representar vários objetos⁵⁴. Algo que não foi exclusivo das ilustrações dos relatos de viagens, acontecendo sempre em finais da Idade Média devido à falta de tempo e de recursos.

Os editores das obras muitas vezes desempenhavam várias funções como mestre impressor, produtor e vendedor de livros, indexador-condensador, cronista, lexicógrafo e até tradutor, limitando-se a duplicar muitas vezes as imagens que chegavam às suas mãos sem o devido cuidado,⁵⁵ pois não tinham o tempo ou o interesse necessário para criar novas imagens. Desse modo eram usadas imagens já existentes. Os editores e artistas mais cuidadosos chegavam fazer alterações e adaptações nas

⁵⁴ As questões levantadas com as primeiras imagens sobre o Novo Mundo e seus habitantes encontram-se também na famosa “Crônica de Nuremberg” do século XV de Hartmann Schedel, contendo várias ilustrações feitas por Wolgemut. A Crônica apresenta a mesma xilogravura de cidade medieval para ilustrar cidades diferentes como: Damasco, Mântua, Verona e Milão. A mesma estampa de cidade medieval também é utilizada nos diferentes centros urbanos; a única coisa que diferencia uma e outra é a legenda que dá o nome à cidade. As xilogravuras da Crônica de Nuremberg por Ernst Gombrich em *Arte e Ilusão* e por Elizabeth L. Eisenstein em *A Revolução da Cultura Impressa*.

estampas para inseri-las em novos relatos. Como Elizabeth Eisenstein afirma,

...Importa distinguir ainda entre a reutilização descuidada de alguns blocos para propósitos vários e o reemprego deliberado da representação de uma cidade ou efígie “típica”, para servir como indicadores ou pontos de referência nos guias, no intuito de auxiliar leitores a orientar-se num texto....⁵⁶

A adaptação era feita ajustando uma “imagem pronta” – a fórmula ou esquema –, pela adição de um certo número de elementos distintivos, a fim de que fosse reconhecível e aceitável.⁵⁷ Desenhar qualquer coisa desconhecida apresentava maiores dificuldades, por isso os artistas preferiam copiar imagens já existentes. Gombrich alerta para esta tendência que o estudioso de iconografia tem de enfrentar: “...*O familiar será, sempre, o ponto de partida para representação do desconhecido; uma representação existente exerce sempre um certo fascínio sobre o artista...*”⁵⁸

A padronização nas impressões levou a um grau de percepção mais agudo, tanto para os traços individuais como para os típicos, tendendo a aparecer primeiro nos responsáveis que compilaram e editaram as novas obras.

Quanto mais estandardizada era a imagem empregada, mais claramente podiam ser observados os traços peculiares de diferentes cidades, efígies ou plantas que se desejava representar pelo desenhista atento.

⁵⁵ EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa. Os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 76.

⁵⁶ EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa*, p. 75.

⁵⁷ Ver GOMBRICH capítulo II. *Verdade e estereótipo* IN: *Arte e ilusão*, 67-96.

⁵⁸ GOMBRICH, Ernst H. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes. 1995 3ª ed, p. 88.

As imagens da Antropofagia nas cartas de Vespúcio



primeira edição ilustrada da *Mundus Novus*¹, carta atribuída a Américo Vespúcio, foi impressa em Augsburg em 1505. É edição especial porque contém a primeira ilustração sobre antropofagia do Novo Mundo e umas das primeiras imagens do índio do Brasil². Esta xilogravura, cujo autor é Johan Froschauer ficou conhecida como *Imagem do Novo Mundo* (fig. 6) foi referida quando se analisou a pintura anônima do *Inferno*.

6. Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. Xilogravura aquarelada a mão. 22x33cm. *Mundus Novus*, Augsburg, 1505.

¹ A partir da Carta de Sevilha escrita em 1500, sobre a primeira viagem de Vespúcio com os espanhóis em 1499, e da Carta de Lisboa escrita em 1502 sobre a segunda viagem com os portugueses em 1501-1502, dariam origem a duas versões apócrifas a *Mundus Novus* (1502-1504) e a *Lettera delle isole novamente trovalee* (1506) da qual surgiria a *Quatur Americi Vesputti Navigationes* (1507).

² A Xilogravura de Johan Froschauer é contemporânea da Pintura de Viseu, a *Adoração dos Magos* de Grão Vasco (1501-1506) e junto com esta pintura comparte o título de primeiras imagens do índio do Brasil.

Ela mostra um episódio cotidiano na vida dos aborígenes do Novo Mundo. Onze índios, dentre eles, cinco homens adultos, três mulheres, três crianças, todos reunidos em uma espécie de cabana perto da orla marítima. Aparentemente os índios aparecem em atividades domésticas: cuidando das crianças, falando, comendo e se beijando. Cenas comuns se não fosse o caso de estarem degustando uma perna e um braço humanos. De uma das vigas da construção pendem partes de um corpo retalhado que está sobre uma fogueira; ao longe, no mar, podem ser vistas duas caravelas com uma cruz desenhada nas velas. A xilogravura está acompanhada pelo seguinte texto:

*...Essa imagem nos mostra o povo e a ilha descobertos pelo Rei Cristão de Portugal ou por seus súditos. Essas pessoas **andam nuas, são bonitas** e têm uma cor de pele acastanhada, sendo bem construídas de corpo. **Cabeças, pescoços, braços, vergonhas e pés, tanto de homens quanto de mulheres, são enfeitados com penas. Os homens têm também no rosto e no peito muitas pedras preciosas.** Ninguém é possuidor de coisa alguma, pois a propriedade é de todos. **Os homens tomam por mulher a que mais lhes agrada, podendo ser sua mãe, irmã ou amiga, já fazem distinção. Guerreiam entre si e devoram uns aos outros, inclusive os que matam em combate, cujos corpos penduram para assar sobre fogueiras.** Vivem 150 anos. E não possuem governo.³*

O trecho que acompanha a xilogravura foi feito especificamente para comentar a imagem, não formando parte do texto original da *Mundus Novus*. A descrição está baseada na própria xilogravura, que, por sua vez está inspirada na carta. Como se pode deduzir pelo fragmento, existe uma contradição entre a imagem e o texto explicativo, “os aborígenes andam nus”, mas na imagem os enfeites de penas se convertem em roupas que cobrem seus corpos.

³ Tradução LEITE, José Roberto Teixeira. *Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, século XV-XVII*. Revista da USP. Dossiê Brasil dos Viajantes. Número 30. São Paulo: USP, 1995, p. 2; também em SILVA GALDAMES, Osvaldo. *El mito de los comedores de carne humana en América*. Revista Chilena de Humanidades, Nº 11, Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 1990, p. 61. Os grifos são meus.

O texto ajuda a conduzir o olhar para descobrir o que tanto o editor quanto o artista queria destacar na imagem. Assim, percebe-se o cuidado e o apuro com os detalhes que Froschauer teve ao destacar a beleza dos corpos, os enfeites corporais de penas, a decoração com pedras preciosas nos rostos e peitos dos homens⁴, o corpo retalhado, pendurado assando e sendo devorado, as armas: arcos⁵, para as guerras e o amor livre. O texto da *Mundus Novus*, que daria origem à xilogravura de Johan Froschauer, afirma que

...Vivem ao mesmo tempo sem rei e sem comando, e cada um é seu senhor de si mesmo. **Tomam tantas 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, nos quais não observam nenhuma ordem. Além do mais, não têm nenhum templo, não têm nenhuma lei, nem são idólatras**. Que mais direi? Vivem segundo a natureza e **podem ser considerados antes epicuristas do que estóicos. Entre eles não há mercadores nem comércio das coisas. Os povos geram guerras entre si sem arte nem ordem**. Os mais velhos, com certos discursos, dobram os jovens para aquilo que querem e incitam para as guerras, nas quais matam cruelmente e mutuamente. **E, aqueles que conduzem cativos de guerra, conservam não por causa da vida deles, mas para matá-los por causa de sua alimentação. Com efeito, uns aos outros, os vencedores comem os vencidos**.

Dentre as carnes, a humana é para eles alimento comum. Dessa coisa, na verdade, ficais certo, **porque já se viu pai comer os filhos e a mulher. Conheci um homem, com o qual falei, do qual se dizia ter comido mais de 300 corpos humanos. Também estive 27 dias em certa cidade onde vi carne humana salgada suspensa nas vigas das casas, como é de costume entre nós pendurar toucinho e carne suína**. Digo mais: **eles se admiram de não comermos nossos inimigos e de não usarmos a carne deles nos alimentos, a qual dizem, é saborosíssima**. As armas deles são arcos e flechas. E, quando se preparam para as guerras, **não cobrem nenhuma parte do corpo para se proteger, de modo que nisso são semelhantes a bestas...**⁶

⁴ Efetivamente os aborígenes do Novo Mundo perfuravam o rosto com pedras e outros materiais. Na imagem da gravura estas incrustações são transferidas também ao peito e as pedras utilizadas são preciosas.

⁵ Alguns detalhes da *Imagem do Novo Mundo* como as referências aos arcos e flechas são derivados das informações dos antropófagos descritos na carta Sevilha. Carta de Sevilha. AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo*. As cartas que batizaram a América, p. 138

⁶ *Mundus Novus*, AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003, pp 42-44. Os grifos são meus.

A *Mundus Novus* destaca a inferioridade dos ameríndios, sua falta de fé, de rei e de lei⁷, descrevendo-os como libidinosos e antropófagos, com uma dieta gastronômica baseada em carne humana, elementos que serão constantes nas descrições e na iconografia das décadas seguintes.

O texto da *Mundus Novus* foi baseado na Carta de Lisboa⁸, documento tido por autêntico, escrito por Américo Vespúcio e enviado a Lorenzo Dei Medici Julho de 1502. Ao contrário das cartas apócrifas, a Carta de Lisboa oferece menos informações, mas também se refere à nudez dos índios, à crueldade das guerras e ao canibalismo⁹.

⁷ A afirmação da carência de certas letras (F, L e R) atribuídas à falta de “fé, lei e rei” será comentada por vários cronistas, especialmente portugueses: “...Carece de três letras, convém a saber, não se acha nela F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não tem Fé, nem Lei, nem Rei, e dessa maneira vivem desordenadamente, sem terem além disto conta, nem peso, nem medida...” Capítulo 10, GÂNDAMO, Pero de Magalhães de. *A primeira história do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 135-136. “...E por isso se diz geralmente que este gentio do Brasil carece na sua língua, de três letras principais, as quais são F, L, R em sinal de que não tem fé, lei, nem rei...” Diálogo Sexto, BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956, p. 319. “...mas faltam-lhes três letras das do ABC, que são F, L, R grande ou dobrado, coisa muito para se notar; porque, se não tem F, é porque não têm fé em nenhuma coisa que adorem; nem os nascidos entre os cristãos e doutrinados pelos padres da Companhia têm fé em Deus Nosso Senhor, nem têm verdade, nem lealdade a nenhuma pessoa que lhes faça bem. E se não têm L na sua pronúnciação, é porque não tem lei alguma que guardar, nem preceitos para se governarem; e cada um faz lei a seu modo, e ao som da sua vontade; sem haver entre eles leis com que se governem, nem têm leis uns com outros. E se não têm esta letra R na sua pronúnciação, é porque não têm rei que os reja, e a quem obedecam, nem obedecem a ninguém...” Capítulo CL, SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Belo Horizonte: editora Itatiaia Ltda, 2001, p. 231. Serafim Leite discute a inexatidão desta afirmação dos cronistas: “Este conceito fez fortuna e é exato para o F, o L, e o R forte ou dobrado, não para o R simples. Basta recordar as palavras de tanto relêvo histórico, *Piratininga, Tibiriçá, Araribóia...* Mas se é deficiente filologicamente, é expressivo para caracterizar a situação dos índios, á chegada dos Jesuítas. Nem tinham culto externo, nem lei positiva escrita, nem autoridade hereditária. Apenas rudimentos de religião, de direito consuetudinário, e não tinham verdadeiramente chefe, tirante as ocasiões de guerra...”. Tomo II, Livro I, Cap. I. LEITE, Serafim. *História da companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portuguesa, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, pp. 5-6.

⁸ Do original perdido foram feitas duas cópias: uma no *Códice Vagliante*, da Biblioteca Riccardiana de Florença, e outra no *Códice Strozzi*, na Biblioteca Nacional de Florença, deste último Francisco Bartolozzi faria a primeira publicação no século XVIII. AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 178

⁹ “...não costumam usar defesas nos seus corpos porque **andam nus como nasceram**. Não têm ordem nenhuma em suas guerras, salvo fazer aquilo que lhes aconselham os seus anciãos. **Quando combatem, matam-se muito cruelmente, e a parte que resta vencedora do campo enterra todos os mortos de seu lado, e [os corpos] dos inimigos, despedaçam e comem**. E os que capturam, prendem-nos e os têm como escravos nas suas casas; se for mulher, dormem com ela; se for homem, casam-no com suas filhas. **Em certas épocas, quando lhes vêm uma fúria diabólica, convidam os parentes e o povo e os põem diante, isto é, a mãe com todos os filhos que ela têm e, com certas cerimônias, os matam a flechadas e os comem. Fazem o mesmo aos ditos escravos e aos filhos que nascem deles**. Isto é verdadeiro, porque **nas suas casas encontramos carne humana posta ao fumo**, e muita; e compramos deles 10 criaturas, homens e mulheres que estavam destinadas ao sacrifício ou, melhor dizendo ao malefício...Quando lhes pedimos que dissessem a causa, não sabiam dar outra razão, salvo que dizem que ha muito tempo começou entre eles essa maldição e querem vingar a morte de seus pais antepassados. Em conclusão, é coisa bestial. **Certo é que um homem deles me confessou ter comido a carne de mais de 200 corpos**; e tenho isso por certo, e basta...” *Carta de Lisboa*, AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p. 187-188 Os grifos são meus.

Não se sabe quase nada sobre o gravurista Froschauer, mas com toda certeza, ele nunca esteve na América. Por não existir um precedente a ser seguido na representação da antropofagia do Novo Mundo a construção desta imagem apresenta dificuldades similares às encontradas nas primeiras imagens sobre os ameríndios nas edições ilustradas de Colombo e soluções similares.

Assim, quais seriam as fontes visuais que ele se apoiou? Poderia a imagem de Johan Froschauer conter elementos das gravuras da época sobre o paraíso, o homem selvagem das florestas e a Idade Dourada como acontecia com as primeiras ilustrações da Carta de Colombo? E então caberia perguntar quais seriam os referenciais sobre canibalismo na iconografia medieval? Esta última questão será desenvolvida e discutida durante o percurso da análise do capítulo.

No caso das primeiras questões levantadas, a *Imagem do Novo Mundo* apóia seus elementos pictóricos especificamente nas imagens do paraíso e dos homens selvagens das florestas. Quais os argumentos que reforçam esta afirmação? Ao comparar os grupos de índios da imagem de Froschauer se percebe algumas diferenças entre os gêneros; já foi citada a diferença entre homens e mulheres a partir das pedras preciosas incrustadas nos rostos e peito dos primeiros. Mas as “roupas” e os enfeites que cobrem a nudez também marcam um diferencial entre os sexos.

Enquanto os homens exibem saias de penas mais lisas e longas, pode-se perceber que, no caso das mulheres, a roupa é diferente, pois parecem penas em diferentes sentidos (fig.7A). O mesmo estilo “desordenado” de “penas” encontra-se nas pequenas capas de alguns homens. Desse modo poderia ser levantada a hipótese de penas grudadas ao corpo como os Tupinambá acostumavam usar¹⁰.

Estas saias de “penas” pictoricamente são muito próximas das saias de folhas das mulheres da xilogravura de Florença, que ilustrava a carta de Colombo 1493, que, coincidentemente, também apresentava homens

¹⁰ Meio século mais tarde Staden descreve que os tupinambá usavam penas que eram aderidas ao corpo, fora dos cocares e outros enfeites de penas. HANS STADEN. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marpurgo, de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988, 171

barbudos¹¹. Esta convenção de saias de folhas encontra-se comumente nas representações de Adão e Eva fugindo do paraíso e nas representações dos anacoretas do deserto¹² (fig. 7 B, C, D). Dessa forma, as “roupas” das mulheres na gravura de Froschauer seguem a convenção das saias de folhas, enquanto que na indumentária masculina o artista já executa algumas modificações e adaptações, convertendo as folhas em penas.

Não pode se negar o esforço do artista para apresentar a xilogravura como um retrato fidedigno e detalhado do relato sobre os habitantes das terras recém-descobertas por Vespúcio. Este esforço está evidente no texto, feito exclusivamente para acompanhar a imagem, e nos detalhes como pedras no rosto, armas, enfeites de penas, e também pela macabra presença dos membros humanos pendurados. Entretanto as origens das fontes que inspiraram a imagem de Froschauer não foram “apagadas”; detalhes como as barbas dos índios e as saias de folhas das mulheres traem a etnografia deste retrato de ameríndios.

Johan Froschauer apoia-se na iconografia difundida sobre o cotidiano do homem selvagem das florestas. Isto fica claro no episódio que está sendo apresentado na própria estampa. Na *Imagem do Novo Mundo* convivem duas visões opostas do selvagem: por um lado, a bondade natural, especificada no detalhe maternal da índia com seus três filhos e, ao lado deles, o homem que parece ser seu companheiro, resgata o mito do bom e nobre selvagem”. Por outro lado, e contrastando fortemente a cena “familiar”, estão os restos humanos pendurados sendo cozinhados e os índios na prática do canibalismo, devorando um braço e uma perna, enquanto aflora a luxúria entre o homem que beija a mulher, a qual tem entre suas mão uma perna prestes a ser devorada.¹³

¹¹ Esta imagem chama atenção, já que apresenta os índios com barba, especialmente se levarmos em conta que, desde as primeiras cartas de Colombo e Caminha e nos relatos seguintes, de Thevet e Léry entre outros, sempre as descrições dos habitantes do Novo Mundo destacaram o costume dos índios e depilar o corpo.

¹² José María BLÁZQUEZ. *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 527-563.

¹³ LESTRINGANT, Frank. *O canibal. Grandeza e decadência*, p. 47-52

A

B

C

D

7. Acima, A) Detalhes índios e índias. **Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. xilogravura aquarelada a mão. 22x33cm. *Mundus Novus*, Augsburg, 1505.** Abaixo de esquerda a direita: Detalhes índios. **B) *Encontro de Colombo e os Tainos da Hispaniola* Xilogravura. Carta de Colombo. Edição de Giuliano Dati's, Florença. British Library, London. 1493.** C) Detalhe Adão e Eva cobrindo sua nudez. ***A Tentação de Eva*. Tapeçaria flamenga. Meados do século XVI. Firenze, Galeria dell' Accademia.** D) Detalhe de Onofre. ***São Onofre e Pafnucio*. Florença. Bernardo Daddi. Biblioteca Ricardiana. Florença. 1330-1340.**

Na iconografia medieval dos séculos XV e XVI houve certa difusão das cenas quotidianas do homem selvagem das florestas realizando diferentes atividades domésticas, o que acabou criando toda uma etnografia imaginária¹⁴ (fig. 8). A essência do quotidiano e doméstico que as estampas transmitem sobreviveu na iconografia dos habitantes do Novo Mundo, porque os artistas tinham a pretensão de mostrar ao leitor o dia-dia desses povos “exóticos”.

O mito medieval do *homo silvestris* estabeleceu o modelo de vida natural, o estereótipo do nobre selvagem¹⁵; por isso era freqüente encontrar nas iluminuras famílias formadas pelo casal de homens selvagens e seus filhos descansando tranqüilamente nas florestas, ou enquanto o homem desenvolvia alguma atividade doméstica a mulher amamentava e cuidava de seus filhos (fig 9).

8. Detalhe família de homens selvagens. Jean de Montluçon. Livro de Horas, Bourges, França. 1500.

¹⁴ BARTRA, Roger. *El Salvaje en el espejo*. México: Ediciones Era-Coordinación de difusión cultural Universidad Nacional Autónoma de México. 1992, p. 81-116

¹⁵ BARTRA, Roger. *El Salvaje en el espejo*, p. 137-157.

9. *Familia de selvagens. Maestro de Bxg. Xilogravura, 1470-1490.*

Entretanto, a maior parte da iconografia sobre o homem selvagem das florestas enfatiza mais suas atitudes negativas e agressivas; capturando e raptando donzelas e lutando com cavaleiros e feras. Os selvagens das terras distantes e exóticas “emprestaram” as características de malefício, antropofagia e ferocidade que identificavam o homem selvagem das florestas¹⁶.

¹⁶ Claude KAPPLER. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, P. 229.

Neste ponto é importante fazer uma ressalva: o fato de os artistas terem aproveitado e adaptado as matrizes em madeira sobre imagens dos selvagens das florestas para inspirar as estampas dos habitantes do Novo Mundo, não deve levar a pensar que o homem selvagem das florestas européias tenha sido transladado ao selvagem do Novo Mundo. Muito pelo contrário, ele continua claramente diferenciado. O mito do homem peludo e selvagem que vive nas florestas pertence ao interior da cultura européia como afirma Roger Bartra:

*...los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental. Dicho en forma abrupta: el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza sólo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental. El mito del hombre salvaje es un ingrediente original y fundamental de la cultura europea...*¹⁷

As fontes que inspirariam a cena de Johan Froschauer sobre o canibalismo devem ser procuradas nas ilustrações que acompanhavam os relatos sobre povos de terras longínquas, monstros e seres prodigiosos¹⁸.

É o caso precisamente de uma iluminura que acompanha o relato de Marco Pólo, que apresenta três selvagens peludos com chifres. Um ataca um veado, outro ataca uma cidade muralhada onde se resguardam três soldados amedrontados, enquanto que um terceiro devora um braço humano e ao seu lado uma caixa contém uma perna, provavelmente do mesmo dono (fig. 10).

É comum encontrar este tipo de imagens também nas fábulas, como o compêndio editado em 1501 por Jacobus de Phortzheim em Basiléia, da obra de Sebastião Brant, a *Esopi apologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum* de 1501. Tal obra encontra-se recheada de xilogravuras referentes a variados temas tais como monstros, seres fantásticos e, naturalmente, à antropofagia.

¹⁷ BARTRA, Roger. *El Salvaje en el espejo*, p. 13.

¹⁸ “...The emphasis on cannibalism quite naturally created a negative impression, placing the natives in the class of monstrous races believed to inhabit the remote parts, of the earth...”. MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, 1991, p. 13.

Uma dessas estampas apresenta três homens selvagens com barbas, armados com uma clava e um pau que abateram um homem, que jaz com o ventre aberto e o corpo mutilado (fig.11). Ao mesmo tempo, dois selvagens barbados comem um braço, uma perna e os intestinos da vítima, enquanto que o terceiro parece ameaçar com sua arma outros três homens ao seu lado, obrigando-os a manter distância.

Como na iluminura do livro de Marco Pólo a xilogravura de Sebastião Brant também apresenta membros retalhados sendo devorados, sempre um braço e uma perna. Acredito que seja por ser as formas que mais facilmente distinguem o corpo humano. Esta estampa de Brant, como assinala Raminelli,¹⁹ seria usada por variados artistas para compor as imagens sobre práticas antropofágicas do Novo Mundo. A xilogravura de Froschauer é bastante próxima destas imagens que serão constantes na iconografia dos séculos XIV-XV.

Artistas como Froschauer e editores aproveitariam as imagens existentes como um ponto de partida, por serem próximas à temática do relato que ia ser ilustrado, frente à dificuldade de partir de zero para criar algo novo, que não foi presenciado e não era conhecido. Ana Maria de Moraes Belluzo afirma que

...As figuras e paisagens, talhadas para avivar os textos atribuídos a Vespucci, não escondem a existência de tradições artísticas locais, a condição intercultural da elaboração das imagens, nas quais já se impõem significações que marcam toda a iconografia desse século e podem ser polarizadas na visão edênica do bom selvagem e na visão ameaçadora do canibal...²⁰

¹⁹ Ronald RAMINELLI já havia mencionado esta xilogravura ao tratar das imagens de Holbein e Münster. *Imagens da Colonização*, p. 63.

²⁰ BELLUZZO *O Brasil dos Viajantes*, p. 18.

10. Três Homens selvagens. *Viagens de Marco Polo*. Iluminura. Bodleian Library (Oxford). Século XV.

11. Sebastião Brant. *Esopi apologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum*. Xilogravura de 1501.

En 1509 Doesborch publicaria em Antuérpia uma imagem de um casal Tupinambá cozinhando partes humanas penduradas em uma árvore²¹. O índio está de pé segurando uma arma, similar a uma lança; ao lado direito, sua mulher sentada tem uma criança no colo, enquanto outra criança fica ao seu lado. À esquerda do suposto Tupinambá aparecem membros decepados de um corpo, pendurado em uma árvore sendo cozinhados por um fogo aceso em sua base. (fig. 12)

12. Doesborch. Casal Tupinambá. Xilogravura. 1509.

A imagem de Doesborch (1509) é muito próxima da xilogravura de Froschauer (1505); três partes são similares: primeiro, o índio em pé, que agora possui uma lança ao invés de um arco; segundo, a mulher sentada com seus dois filhos; e terceiro as partes penduradas de um corpo (cabeça e perna).

Em sua xilogravura Doesborch passa também a sensação de um episódio doméstico de uma família de Tupinambás, um casal e seus dois filhos, da mesma forma que com a xilogravura *Imagem do Novo Mundo*. Ao comparar as duas xilogravuras, a estampa de Doesborch acaba dando mais ênfase ao familiar que a de Froschauer, por ter selecionado só o casal e

²¹ Doesborch teria falseado a data da estampa em 1508 para se antecipar à edição feita por Hans Burgkmair em 1509, na qual teria baseado a xilogravura. MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, p.10.

seus dois filhos. A composição das xilogravuras é próxima de uma imagem francesa, feita em tinta anterior a 1500, que apresenta na entrada de uma caverna uma família de selvagens. Um homem selvagem e peludo de pé com um garrote na mão direita, ao seu lado uma mulher, também coberta de pilosidade, está sentada numa pedra com uma criança pequena no colo e outra um pouco mais velha perto dela, também em pé (fig. 13).

13. Detalhes de casais e seus filhos. Esquerda superior: Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. xilogravura, 1505 e Esquerda inferior: Doesborch. 1509. Direita: Anônimo. *Balada de um homem selvagem*. Ilustração em tinta. Bibliothèque Nationale (Paris), França, 1500.

Quanto à imagem de Froschauer, percebem-se duas referências à antropofagia: os membros pendurados e os índios devorando um braço e uma perna. No caso da gravura de Doesborch, só se faz uma referência a essa prática: os membros humanos pendurados, uma cabeça e uma perna sobre o fogo sendo cozinhados.

Na estampa de Doesborch já existe uma diferença considerável com relação à xilogravura de Froschauer: a viga da cabana onde estavam penduradas as partes humanas passa ser árvore. Esta transformação de pilar de madeira para árvore talvez explique algo muito freqüente na cartografia desde os mapas de Waldseemüller de 1516, que é a presença de árvores com partes humanas penduradas como um costume dos canibais do Novo Mundo²².

A transformação operada na imagem a partir de cópias sucessivas é explicada por Gombrich: “...A “vontade de formar” é mais uma “vontade de conformar”, ou seja, a assimilação de qualquer forma nova pela *schemata* e pelos modelos que um artista aprendeu a manipular...”²³

Este processo de “conformação” da imagem pode ser melhor entendido a partir da comparação da gravura do tupinambá de Froschauer (1505) e as “cópias” posteriores feitas por artistas como Doesborch (1509) e Albrecht Dürer (1515) (fig. 14). A postura básica do corpo da xilogravura de Froschauer se mantém igual, embora alguns elementos da indumentária e artefatos que acompanham o índio estejam modificados ao serem copiados. Em Doesborch, como já foi mencionado, o arco passa ser uma lança. Já no caso do aborígene de Dürer, este porta um escudo, sandálias e enfeites de penas mais luxuosos, sendo que os referenciais à antropofagia desaparecem. Nas três imagens os índios aparecem barbados, contrariando as informações da carta de Vespúcio sobre eles.

²² Jean-Louis AUGÉ (direção). *Image du Nouveau Monde em France*. Paris: Ed. De la Martinière 1995, p.100.

²³ GOMBRICH, *Arte e Ilusão*, 79.

14. Detalhes do índio armado. De esquerda a direita: Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. xilogravura, 1505; Doesborch. Casal Tupinambá. Xilogravura. 1509. Albrecht Dürer . *Tupinambá*, 1515.

A figura maternal das índias que amamentam o filho nas duas xilogravuras é bastante familiar para os artistas de finais do século XV e começos do XVI e comum na iconografia sobre o bom selvagem como modelo de vida natural (fig. 15).

15. Detalhes comparando estampas de índias e das mulheres selvagens amamentando seus filhos. **Esquerda superior:** Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. xilogravura, 1505; **Esquerda inferior:** Doesborch. Casal Tupinambá. Xilogravura. 1509. **Direita superior:** Lucas Cranach o velho. Mulher selvagem amamentando seu filho, xilogravura 1510-1515. **Direita inferior:** Jean Bourdichon. *Família de selvagens*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1500.

A edição alemã ilustrada da *Lettera* publicada por J. Gruninger em Estrasburgo (1509) apresenta algumas novidades, se comparada com edições anteriores. Aparece um maior número de estampas acompanhando o relato e inovações iconográficas relacionadas com os índios e com a antropofagia. Para a análise destas inovações pretendo me deter em três xilogravuras.

As duas primeiras estampas estão diretamente relacionadas e ilustram um episódio narrado nas Viagens de Vespúcio sobre o encontro entre um jovem europeu e um grupo de aborígenes nuas, que acaba resultando em sua morte (fig. 16 A, B). A terceira estampa, do mesmo modo que a xilogravura da edição da *Mundus Novus* (1505) apresenta um episódio que combina uma cena doméstica dos habitantes do Novo Mundo incluindo a antropofagia (fig. 16C).

Na *Quatur Americi Vesputti Navigationes*, especificamente na Terceira Viagem é descrito detalhadamente o episódio do jovem europeu e as índias que inspiraria as xilogravuras

...No sétimo dia, dirigindo-nos outra vez à terra firme, percebemos que **aquela gente trouxera consigo mulheres**. 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 ao chão**. Num instante, outras mulheres o pegaram e pelos pés arrastaram-no ao monte...**todos em fuga correram de volta ao monte onde estavam as mulheres a esquartejar o jovem que haviam matado**, enquanto nós olhávamos em vão, mas não era em vão que **nos mostravam os pedaços que, assando num grande fogo que tinham aceso, depois comiam**: também os homens, fazendo-nos sinais semelhantes, davam a entender que haviam matado e assim comido outros dois cristãos nossos, e exatamente por isso acreditamos que falavam a verdade...²⁴

²⁴ Quatro Navegações. AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p. 104. Os grifos são meus.

A primeira xilogravura apresenta o encontro entre indígenas e europeus, e, após ter desembarcado, um jovem aproxima-se de um grupo de mulheres nuas. A estampa apresenta três momentos diferentes da primeira parte do relato de Vespúcio. No primeiro plano, o jovem europeu é enviado por outro mais velho ao encontro das mulheres. No segundo plano, o mesmo jovem vai ao encontro das mulheres, fazendo sinais para acalmá-las e finalmente nos planos de fundo as mulheres nuas esperam por ele, enquanto algumas das índias aparecem se escondendo, com semblantes assustados.

A segunda xilogravura mostra o momento do encontro do jovem com as índias. No momento em que três delas chamam sua atenção uma quarta vem pelas costas e prepara-se para lhe acertar o golpe mortal. Como foi comentado na referência feita a esta gravura no capítulo do *Inferno*, o europeu mostra-se impressionado com a nudez das índias, não percebendo o perigo. Ao fundo, outras índias nuas sorriem e ficam na expectativa, embora não se impressionem com o jovem europeu, estão ansiosas com o futuro banquete canibal.

A terceira gravura mostra cenas domésticas entre os gentios. Dos quatro personagens que aparecem no primeiro plano, se destaca uma mulher com uma criança no colo e três índios: o primeiro, perto da mulher, parece entediado esperando pela comida, o segundo aparece trabalhando com um arco e flechas e o terceiro em pé, urinando.

O autor anônimo desta xilogravura, mostra nos planos de fundo uma cena de um índio nu cortando partes humanas; uma perna, um braço e uma mão podem ser vistos sobre uma mesa, ao seu lado uma mulher o ajuda. Atrás deles aparecem duas cabanas aparentemente de madeira, uma cilíndrica e outra hexagonal com janela e porta, moradias dos nativos que não correspondem às descrições de Vespúcio, devendo ser invenção do artista²⁵.

²⁵ MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, p. 7

A.

B.

16. Estampas anônimas. *Lettera de Americo Vespúcio*. Edição alemã de Joannes Gruninger. Xilogravura 19,5x13,5cm. Estrasburgo, 1509

C.

Esta terceira estampa, apesar de não ter nexos diretos com as outras duas, poderia ser vista como uma conclusão lógica do trágico episódio do jovem europeu que acaba sendo morto, retalhado em pedaços e devorado pelos índios. A descrição da Carta de Sevilha enviada a Lorenzo Dei Medici em 18 de julho de 1500 é apropriada para a terceira xilogravura

...era gente diferente da nossa porque **não tem nenhuma barba, não se veste de roupa alguma, assim os homens como as mulheres. Andam como saíram dos ventres de suas mães, não cobrem nenhuma vergonha**, são diferentes de cor, são de cor parda ou leonina e não brancos, de modo que, tendo medo de nós, todos se meteram no mato, e com grande trabalho por meio de sinais os atraímos e praticamos com eles, e **achamos que eram de uma tribo chamada canibais, sendo que a maior parte deles ou todos vivem de carne humana**, e isto tenha por certo Vossa Magnificência.

Não comem uns aos outros, mas navegam em certos navios que possuem em que chamam canoas e **vão buscar a presa nas ilhas ou em terra de uma tribo sua inimiga, ou de outra que não seja. Não comem nenhuma mulher, mas as conservam como escravas**. Disso temos certeza porque aconteceu muitas vezes, nos muitos lugares onde encontramos tais gentes, vemos crânios de alguns homens que tinham comido, e eles não negavam, sendo que isso diziam os seus próprios inimigos, que de contínuo estavam com temor deles. **São gentes de gentil compleição e de bela estatura; andam nus completamente. As armas que carregam são arcos, flechas e rodela**²⁶. **São bastante resistentes e de grande coragem. São habilíssimos atiradores de setas...**²⁷

As xilogravuras trazem inovações com relação ao índio, que já aparece sem barba e nu, mais de acordo com as descrições. As índias, representadas como figuras clássicas, ganham destaque: corpos voluptuosos, cabelos longos, colares, atitudes tipicamente sedutoras. Susan Milbrath afirma sobre esta imagem

²⁶Janaina Amado e Luiz Carlos Figueiredo (2003) traduzem do italiano como “Rodela” seguindo a tradução de Luiz Renato Martins (1984) que toma o termo como “escudos”, opção escolhida pela versão consultada da Carta de Sevilha. No entanto, a tradução publicada por Ricardo Fontana (1994) registra “arcos e flechas que carregam juntos, enrolados” o que faria sentido com a imagem da xilogravura, na qual pode-se ver um aborígene com seu arco enrolado na mão esquerda e com flechas ao seu lado. Carta de Sevilha. AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p. 138; AMÉRICO VESPUCCI. *Novo Mundo: Cartas de Viagens e descobertas*. Porto Alegre: L&PM, 1987. Tradução de Luiz Renato Martins. e FONTANA, Ricardo. *O Brasil de Américo Vespúcio*. Brasília: UNB, 1995.

²⁷Carta de Sevilha. AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p. 138 Os grifos são meus.

...The sailor faces three seductive women, who resemble the three graces in Botticelli's *Primavera* (1477) and the three nude women in Lucas Cranach's 1508 woodcut, *The Judgement of Paris*. Although the Strassburg artist clearly derived the scene from *Four Voyages*, this text does not specifically mention three women, thus the artist subtly adds a visual link with classical themes, casting the New World in the realm of the Golden Age of classical antiquity...²⁸

A imagética da antropofagia com as xilogravuras de Estrasburgo ganhou novas conotações e mais detalhes: índios no ato de retalhar o corpo da vítima com uma machadinha e sobre uma mesa. A mulher índia ganha um destaque negativo no episódio; aliás, são as figuras femininas que atraem sorrateiramente o rapaz europeu e o matam pelas costas. Também é uma mulher que ajuda o índio a esquartejar o corpo sobre a mesa.

Esta cena das mulheres índias faz uma analogia à lenda das sereias, que com a beleza física e com seu canto atraíam os homens e seus barcos, para depois devorá-los. Aqui, as “novas sereias” são as nativas que seduzem o europeu com sua nudez e seus encantos, levando-o à perdição. Outras associações mitológicas possíveis são as Harpias e as Amazonas.

As três xilogravuras possuem um conteúdo erótico e misógino, especificamente a segunda xilogravura, que apresenta as mulheres matando o rapaz. Esta misoginia, que encontra suas raízes na Antigüidade Clássica, percorreu a Idade Média, construindo estereótipos de mulher negativa²⁹ e traiçoeira, castradora e devoradora de homens³⁰; símbolo do mal, o *instrumentum diaboli*³¹, que leva o homem à perdição da mesma forma que Eva o fez com Adão no Édem³². O livro do Eclesiástico se refere à mulher nestes termos

²⁸ Susan MILBRATH. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, p. 8.

²⁹ Jeffrey RICHARDS. *Sexo, Desvio e Danação. As minorias na Média..* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor., 1995, p. 83.

³⁰ Jean DELUMEAU. *História do medo em Ocidente 1300-1800. Uma cidade sitiada.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 313.

³¹ Mario PILOSU. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média.* Lisboa: Editorial Estampa, 1996, p. 29.

³² *Gênesis*, 3, 1-24.

...Pouca maldade é comparada com a da mulher, caía sobre ela a sorte dos pecadores. Como uma ladeira arenosa para os pés de um velho, assim é uma mulher faladeira para um marido tranqüilo. Não te deixes prender pela beleza de uma mulher, não te paixões por uma mulher...

...Foi pela mulher que começou o pecado, por sua culpa todos morremos...³³

A sensualidade, a luxúria e os baixos instintos caracterizam a imagem negativa e imperfeita da mulher como é ressaltado no *Malleus Maleficarum*

...Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepiona e mente...³⁴

Nas estampas da edição de Estrasburgo ainda permanecem certos elementos estabelecidos desde a xilogravura de Johan Froschauer e que serão “convencionalizados” nas imagens dos ameríndios. Por um lado, as “amostras” do canibalismo, como o braço e a perna retalhados; e por outro, a figura maternal da índia que cuida de seu filho, remetendo às imagens do bom selvagem das florestas³⁵ (fig. 17).

As primeiras gravuras sobre antropofagia no Novo Mundo que ilustram as cartas de Vespúcio geraram uma imagem negativa dos seus habitantes. Os relatos e as estampas das Cartas de Vespúcio, especialmente o episódio do grumete morto e devorado pelas índias, provocaram grande impacto fazendo com que a mulher índia começasse a aparecer com mais frequência na iconografia da antropofagia. A mulher, de simples coadjuvante, passou a ganhar destaque nas xilogravuras posteriores ao relato de Hans Staden (1557), tornando-se protagonista nas gravuras de Theodoro de Bry (1592).

³³ *Eclesiástico* 25, 20-21 e 24.

³⁴ Questão VI. *Sobre as Bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as Mulheres se entregam às Supertições Diabólicas*, KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum. O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1993, 116.

³⁵ “...The nude female suckling a baby may relate to medieval images of wild folk...”. MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, p.7.

17. Detalhes da índia que cuida do filho. **Esquerda: Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. xilogravura, 1505. Direita: Anônimo. *Lettera de Americo Vespúcio*. Xilogravura. Estrasburgo, 1509**

A partir dos relatos das Cartas de Américo Vespúcio e das imagens que os acompanham começa se destacar o papel das mulheres índias na prática do canibalismo, especificamente em atitudes como perversão, ansiedade e ferocidade.

As estampas que ilustram as diferentes edições das Cartas de Vespúcio contêm os elementos básicos que serão “herdados” e estarão presentes na iconografia do canibalismo do índio durante o século XVI: as mesas sacrificiais, a machadinha, os corpos das vítimas esquartejadas ou sendo retalhados, as partes humanas penduradas, as índias voluptuosas de cabelos compridos fazendo referências à luxúria ou à maternidade.

Finalmente, os episódios antropofágicos serão apresentados como cenas do cotidiano do habitante do Novo Mundo.

Os mapas de Martin Waldseemüller



a cartografia de Martin Waldseemüller (1470-1521) da segunda década do século XVI, pode-se percorrer todo o processo de adaptação e ajuste cultural para assimilar a existência de um “Novo” continente. As “novas terras” aos poucos vão ganhando um delineamento próprio como um continente de canibais e monstros. Waldseemüller, através das vinhetas que acompanham seus mapas, vai recriar novas cenas de canibalismo dos habitantes do Novo Mundo recebendo uma influência direta das cartas e estampas das viagens de Vespúcio.

No prefácio *Cosmographia Introductio*, da edição da *Geografia* de Ptolomeu de 1507, Waldseemüller deu o nome de *América* às Novas Terras descobertas, baseado nos relatos da *Quattvor Americi Vesputii Navigationes*. Nesta edição, o Geógrafo e Cartógrafo Waldseemüller inclui um mapa-múndi, a *Universalis Cosmographia Secundum Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucci Aliornunque Illustrationes* (fig. 18), onde, pela primeira vez, aparece a Quarta Parte do mundo intitulada “América”.

Em uma edição posterior da *Geografia* de Ptolomeu, feita por Martin Waldseemüller em Estrasburgo (1513), seria incluído o primeiro mapa sobre o Novo Mundo, a ***Tabula Terre Nove*** (fig. 19). Em *Terra Nova* o alemão tentou retratar seu equívoco; no mapa da edição de 1513 não aparece mais a designação “América” e sim “*Terra Incognita*”. Na parte esquerda central aparece um texto em latim indicando que “estas terras foram descobertas pelo genovês Colombo por ordem do Rei -na verdade Rainha- de Castela”. Contudo, a correção de Waldseemüller chegaria seis anos depois, tarde demais, o nome de *América* para o Novo Mundo já havia sido assimilado.

Em 1516 o cônego da igreja de *Saint-Dié*, imprimiria 12 trabalhos das mesmas dimensões da *Universalis Cosmographia* de 1507 para a *Carta Marina Navigatoria Portugallen*³⁶. Baseado na prancha *Tabula Terre Nove* edita um mapa, onde anexa uma gravura o *Terra Canibalarum* (fig. 20).

³⁶ Jean-Louis Augé (direção). *Image du Nouveau Monde em France*. Paris: Ed. De la Martinière 1995, p.100.

18. A homenagem a Américo Vespúcio não se limitou ao nome do continente, mas este também aparece retratado ao lado do lendário geógrafo grego Cláudio Ptolomeu (97-164). Vespúcio aparece na parte superior direita ao lado de um pequeno mapa com a Quarta Parte, o Novo Mundo. Na parte superior esquerda Ptolomeu está retratado com um pequeno mapa das três partes do mundo: Europa, Ásia e África. **Martin Waldseemüller. *Universalis Cosmographia Secundum Ptolomaei Traditionem et Americi Vespucii Aliornunque Illustrationes*. Saint Die. 129 x 232 cm 1507.**

19. Martin Waldseemüller. *Tabula Terre Nove*, Estrasburgo, Xilogravura aquarelada, 43,5 x 60,5 cm. 1513. Biblioteca Nacional de Paris. O Novo Mundo aqui representado está limitado aos 45° de latitude norte e 35° latitude sul. O mapa descreve o litoral Atlântico das áreas exploradas.

Neste mapa aparecem as áreas descobertas do Caribe e da Terra Firme. A pequena xilogravura aparece localizada entre a Venezuela e as Guianas; nela figura um monstro peludo quadrúpede e três canibais devorando um corpo humano. Aparecem partes humanas penduradas em uma árvore e outros membros como pernas, braços e mãos sendo preparados no espeto.

Os três canibais são representados como homens barbados e vestidos com saias de penas. Dois canibais aparecem perto da árvore e um terceiro perto do fogo. Um canibal está sentado recostado contra uma árvore com a mão levada até a boca, um segundo personagem aparece em pé com o braço estendido levando uma vítima nas suas costas e um terceiro homem aparece sentado perto do fogo assando um espeto com partes humanas.

A xilogravura de Sebastião Brant, que ilustra a *Esopi appologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum* de 1501, anteriormente comentada, se revela muito próxima da xilogravura da carta de Martin Waldseemüller. Os dois selvagens barbados que devoram as vísceras de um corpo são muito similares na forma e na postura dos dois canibais que estão embaixo da árvore apresentados na *Carta Marina Navigatoria*.

Percebem-se as similitudes entre as duas figuras da direita de Sebastião Brand e as duas de Waldseemüller (fig.21). A posição do canibal de Waldseemüller, que está recostado contra a árvore leva a mão à boca da mesma forma que faz o selvagem que está abaixado na xilogravura de Brand; a posição da perna esticada também é idêntica à do canibal da carta do Cônego. Nas duas imagens, coincidem as figuras que estão em pé, se aproximando na posição dos braços.

Outra vinheta incluída na *Tabula Terre Nove* de Waldseemüller (fig.22) seria impressa pelo geógrafo, astrólogo e médico francês Laurentius Friess ou Lorenz Fries (1490-1532) para uma edição da *Geografia* de Ptolomeu, que só sairia em 1535.

Lorenz Fries³⁷ foi um dos produtores de imagens mais fascinantes sobre o canibalismo dos Ameríndios. Em 1522 imprimiu o mapa da versão de 1513 de Waldseemüller, adicionando mais textos explicativos e colocando a gravura dos canibais do mapa de 1515, pela primeira vez representados na cartografia nas terras do Brasil³⁸. O desenho da xilogravura, que aparece complementando a *Tabula Terre Nove* feito pelo impressor Lorenz Fries, está ao lado de indicações tais como *terra brasiliis e terra dos Papagaios*. A

³⁷ Lorenz Fries era o responsável pela revisão dos mapas que Waldseemüller incluiu em suas edições da *Geografia* de Ptolomeu.

³⁸ *O Tesouro dos Mapas. A cartografia na Formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002, p. 80.

imagem é similar à do mapa de 1516, só que mais elaborada e aparecendo espelhada (fig. 23). As diferenças entre as duas xilogravuras são poucas.

22. Lorenz Fries / Martin Waldseemüller. Terra Nova. Xilogravura. 28 x 42 cm. 1541.
Este mapa é igual ao impresso em 1522.

Na vinheta de Fries³⁹ as imagens dos canibais e do monstro aparecem como uma continuidade, enquanto que a de Waldseemüller de 1516 aparece separada, como três episódios isolados. A imagem de 1522 é mais detalhada, o chão é diferente e a árvore não ganha o destaque que tinha na xilogravura de 1515. Apesar de continuar exibindo as partes decepadas de um ser humano com maior clareza, esta imagem da árvore com os membros humanos vai ter tal impacto que será constantemente repetida tanto nas gravuras como na cartografia da época.

A xilogravura de Lorenz Fries é praticamente uma versão mais sofisticada da feita por Waldseemüller anos antes, nela aparecem, atrás do monstro-fêmea peludo de garras, três personagens: dois homens e uma mulher, todos vestidos com saias de penas, os homens aparecem barbados.

³⁹ Perto da Inglaterra aparece uma ilha chamada “Brazil”, que já aparecia na Idade Média na descrição dos viagens de São Brandão.

O homem que está de pé carrega um corpo humano nu em suas costas, uma mulher aparentemente ainda viva. Os outros dois canibais aparecem sentados perto do fogo. A mulher degusta uma mão, enquanto o homem assa no espeto um braço e uma perna. No plano de fundo, em uma árvore, aparecem novamente membros pendurados: uma perna e uma cabeça de um homem barbado, o dono do corpo que está sendo devorado.

As imagens das partes do corpo penduradas prontas para serem devoradas e a presença dos índios barbados vestidos de penas não deixam dúvidas sobre a fonte de inspiração de Martin Waldseemüller e Lorenz Fries: a xilogravura apresenta os elementos esquemáticos básicos das cenas dos canibais das gravuras das edições ilustradas de Américo Vespúcio. As vinhetas dos mapas têm influência da xilogravura de Johann Froschauer, *Imagem do Novo Mundo*, editada em Augsburg em 1505.

Não é novidade a influência que tiveram as cartas *Mundus Novus* e a *Quatuor Navigationes*⁴⁰, em Waldseemüller, chegando ao ponto de batizar as novas terras de “América” baseadas nestas fontes, como antes foi mencionado. É importante anotar que a *Quatuor Navigationes* foi impressa pela primeira vez em Saint Dié, a cidade onde Waldseemüller trabalhou e foi cônego.

*...Mas um exemplar que chegara a Lisboa foi enviado para Paris e de lá para Saint-Dié na pequena cidade entre os sombrios bosques da região dos Vosges, a meio caminho de Estrasburgo e Freiburg, que a Lettera renasceu. Traduzida para o latim e rebatizada de Quatuor Americi Vesputti Navigationes, foi reeditada junto com uma revisão das obras recentemente redescobertas de Ptolomeu, traduzidas do grego. Lançada em sete de abril de 1507, a edição da Quatuor Navigationes com as obras de Ptolomeu foi um sucesso imediato. Antes do final daquele ano houve sete reimpressões...*⁴¹

⁴⁰ As cartas atribuídas a Américo Vespúcio tiveram muita difusão, e, dentre as mais famosas na época, esteve a *Mundus Novus* baseada na *Carta de Lisboa*, tida como autêntica. A *Mundus Novus* tem levantado muitos debates com relação à sua autenticidade, talvez seja até uma fraude segundo alguns estudiosos, porém acabou sendo mais lida e difundida que as cartas consideradas verdadeiras e de autoria comprovada de Américo Vespúcio: a *Carta de Sevilha* e a *Carta de Lisboa*. Com o sucesso que teve a *Mundus Novus* surgiu uma versão ampliada, a *Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamente trovate in quattro suoi viaggi*, que, embora não tendo a mesma repercussão, certamente deve ter chegado às mãos de Waldseemüller

⁴¹ Eduardo BUENO. *Introdução à Quatro Navegações*. IN: AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Planeta, 2003, p. 58.

23. Detalhes dos Canibais: A. Sebastião Brant. *Esopi appologi sive mythologi cum quibusdam carminum et fabularum*. Xilogravura, 1501. B. Detalhe Canibais. Martin Waldseemüller. *Terra Canibalorum*. 1516. C. Detalhe Canibais. Lorenz Fries / Martin Waldseemüller. Terra Nova. 1541

O seguinte trecho da *Quatuor Navigationes*⁴² ajuda a entender as vinhetas dos mapas:

...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 mulheres indistintamente comem todos os inimigos que matam ou mantêm prisioneiros com tal feridade que nada de mais cruel e brutal se pode dizer ou ver. Eu mesmo com freqüência 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...⁴³

A presença de espetos de carne humana e a presença da fera monstruosa ao lado dos índios canibais, nas vinhetas dos mapas, não aparecem nas estampas anteriores sobre o canibalismo do Novo Mundo.

Nos mapas aparecem também partes humanas penduradas em árvores. Na carta *Mundus Novus* já era descrito o costume dos aborígenes de pendurar carne nas suas casas “...vi carne humana salgada suspensa nas vigas das casas, como é de costume entre nós pendurar toucinho e carne suína....”⁴⁴

Antonio Pigafetta também cita o costume de pendurar a carne humana e defumá-la para depois ser consumida. Na crônica da viagem de Magalhães comenta sobre os índios das terras do Brasil

...No le comen de immediato; cada uno corta un trozo y lo lleva a casa, poniéndolo a ahumar. Después de 8 días corta un pedacito, comiéndole asado junto a otras cosas en memoria de sus enemigos.

⁴² A *Quatuor Navigationes* chegou a ter um maior sucesso editorial que a *Mundus Novus*. Sobre autenticidade destas cartas existem pontos divergentes e têm se levantado muitas discussões; até o número das viagens realizadas por Vespúcio formam parte do debate, onde parece que ele só realizou três navegações e não quatro. O que é relevante para esta pesquisa é que estas Cartas são as primeiras descrições sobre índios com costumes canibais no Brasil e as primeiras imagens que ilustram esses costumes que irão influenciar durante os anos seguintes a representação iconográfica dos índios da *Terra Brasilis*. Ronaldo Vainfas resume oportunamente a influência das cartas “...Foi nela que, com cores exageradas, Vespúcio falou de sua experiência na costa brasileira, louvou as excelências da terra, sugeriu a proximidade do paraíso terrestre e descreveu os indígenas, seus costumes e ritos, com grande ênfase no canibalismo e na libidinagem dos nativos...” VAINFAS, Ronaldo. *Verbetes Américo Vespúcio* IN: VAINFAS, Ronaldo (Direção). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 38.

⁴³ *As Quatro Navegações*. In: AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo*, p. 78.

⁴⁴ *Mundus Novus*, AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo*. As cartas que batizaram a América, p 44.

*Esto me contó Juan Carvalho el piloto, que viajaba con nosotros y vivió en esta tierra cuatro años...*⁴⁵

A presença de árvores com membros humanos retalhados e pendurados e de espetos de carne humana presentes nos mapas de Martin Waldseemüller e Lorenz Fries vão invadir e influenciar as imagens da cartografia do século XVI. O professor Raminelli, que tem analisado a cartografia portuguesa⁴⁶, assinala oportunamente sobre a carta *Quarta Orbis Pars. Mundus Novus* de Diogo Homem de 1558

... acusa um costume estranho à etnografia indígena, pois sobre uma árvore existem outros tantos membros pendurados...Por outro lado, concebe os nativos com barbas e retrata espetos ao invés de moquém. Estas formas são recorrentes na iconografia européia e desconhecidas das narrativas de viagem...⁴⁷

Assim, o costume de pendurar partes humanas nas árvores não teria um sustento etnográfico. Os relatos falam sempre de carnes penduradas nas casas e não nas árvores. Acredito que a resposta a este dilema possa ser achada no processo de transformação operada na imagem a partir de cópias sucessivas. Quando se comparou anteriormente as estampas de Froschauer (1505) e Doesborch (1509) tinha-se notado a transformação da viga da cabana dos aborígenes em que as partes humanas estavam penduradas em árvore na imagem de Doesborch. Comparando com outras, especialmente da cartografia alemã de Waldseemüller, Fries e Holbein, se encontram vários pontos em comum (fig. 24).

⁴⁵ PIGAFETTA, Antonio. *La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I*. Buenos Aires: Editora Ameghino. 1998, p. 43

⁴⁶ Raminelli, em sua obra *Imagens da Colonização*, destaca a influência das cartas de Américo Vespúcio e dos mapas produzidos na Alemanha ao analisar a cartografia portuguesa "...Comumente, os mapas portugueses retratam costumes indígenas amplamente difundidos no Velho Mundo. As cartas de Américo Vespúcio ganharam inúmeras edições e assim apresentaram aos europeus as primeiras imagens dos ameríndios. Neste sentido, creio que as cenas de canibalismo presentes na cartografia portuguesa não provêm da observação da realidade americana. As cartas jesuíticas e as crônicas não forneceram elementos para a representação do índio e do canibalismo. Porém, a origem de muitos clichês empregados pelos cartógrafos lusos se encontra nos mapas produzidos na Alemanha..." Ronald RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 63

⁴⁷ Ronald RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 61.

24. Detalhe de arvores com carne humana pendurada e canibais. A) Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. xilogravura, 1505; B) Doesborch. Casal Tupinambá. Xilogravura. 1509. C) Martin Waldseemüller. *Terra Canibalorum*. 1516; D) Lorenz Fries / Martin Waldseemüller. *Terra Nova*. 1541; E) H. Holbein. *Novus Orbis Regionum*.. 1532; F) Diogo Homem. *Quarta Orbis Pars. Mundus Novus*, 1558.

A árvore seca, sem folhas, da vinheta de Waldseemüller (D) segue a forma estrutural em “Y”, já timidamente insinuada no tronco que forma o pilar da cabana na xilogravura de Froschauer (A) e bem mais definida em Doesborch (B). Aliás, é na imagem deste último que se percebem adições novas como galhos finos saindo do tronco mais grosso. Na árvore de Waldseemüller os troncos principais em forma de “Y” também estão acompanhados por muitos galhos finos.

Nas vinhetas dos mapas o número de membros pendurados aumentou muito com relação aos dois membros iniciais (cabeça e perna) das gravuras de Froschauer e Doesborch. Entre as muitas partes retalhadas e penduradas nas árvores, ainda ganham destaque uma cabeça e uma perna dobrada penduradas sobre um dos galhos, como pode ser comprovado nos mapas de Waldseemüller (C,D), Fries (C), Holbein (E) e Diogo Homem (F). Na cosmografia de Holbein a cabana feita com galhos substitui a árvore como lugar para pendurar as partes decepadas.

Não se pode negar a similitude iconográfica entre as árvores dos índios canibais com partes humanas retalhadas e penduradas que aparecem nas cosmografias e as das árvores cheias de mortos nas gravuras durante as guerras de religião que assolaram Europa durante os séculos XVI e XVII. Isto pode ser comprovado na série *Misères et les Malheurs de la Guerre* obra de Jacques Callot (fig. 25).⁴⁸

A gravura de Callot apresenta uma árvore gigantesca, na qual estão penduradas duas dúzias de corpos. Na parte inferior outras vítimas estão sendo preparadas para serem também enforcadas. A cena aterradora e macabra da árvore “enfeitada” com cadáveres é próxima das árvores cheias de partes humanas decepadas pelos ameríndios.

Com relação à presença dos espetos, o padre Joseph de Anchieta registra este costume na carta dirigida ao Geral Diogo Lainez em Janeiro de 1565,

⁴⁸ Charles Zika analisando a iconografia da bruxaria do século XVI e XVII encontra conexões entre as imagens do canibalismo americano, a bruxaria européia e as crueldades perpetradas nas Guerras de religião. ZIKA, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of witches. Assemblies in the Sixteenth Century*. Article for volume of conference proceedings, “*Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe –XVIIIe Siecles)*”. École Normale Supérieure de Fontenay-ST. Cloud. 4-7 November 1992, p. 16.

25. *Árvore de enforcados*. Jacques Callot, Lâmina 11 das *Misères et les Malheurs de la Guerre*. Água-forte, Paris, 1633.

...finalmente o levaram fóra e lhe quebraram a cabeça, e junto com ele mataram outro seu contrário, os quais logo despedaçaram com grandissimo regosijo, maximé das mulheres, as quais andavam cantando e bailando, umas lhes espetavam com paus agudos os membros cortados, outras untavam as mãos com a gordura deles...⁴⁹

Contrariamente, Jean de Léry, em um trecho da *Viagem à Terra do Brasil*, questiona este tipo de costume atribuído aos índios do Brasil nas imagens das cosmografias, chamando a atenção ao fato dos índios não conhecerem esse procedimento de assar carnes:

...Limitar-me-ei a refutar o erro daqueles que, como se pode ver em seus mapas universais, não somente nos representaram os selvagens do Brasil assando carne humana em espetos como fazemos com a de carneiro e outras...Tanto os brasileiros desconheciam o nosso modo de assar que certo dia ao nos verem em uma aldeia assando aves no espeto zombaram de nós e se recusaram a acreditar que uma ave assim continuamente volteada viesse a cozer, só o admitindo afinal pela comprovação do fato...⁵⁰

Os espetos usados para preparar a carne seriam, pois, imagens comuns dentro da iconografia européia, que acabam sendo transladadas às representações do Novo Mundo e, portanto, desconhecidos dos indígenas do Brasil. Estes problemas serão abordados mais adiante, com as imagens de Holbein e Münster.

⁴⁹ ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 226.

⁵⁰ JEAN DE LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda. e Editora da Universidade de São Paulo. 1980. cap. XV, p. 199.

Os açougues de Fries, Holbein e Münster



orenz Fries fez uma famosa xilogravura entre 1525 e 1527 sobre canibais do Brasil com cabeça de cachorro (fig. 26). No centro da uma paisagem aprazível, destacam-se dois *cinocéfalos* retalhando um corpo humano em uma espécie de açougue; o primeiro deles, com uma machadinha, acaba de cortar os pedaços restantes do corpo, e, sobre a mesa, ainda pode-se ver uma cabeça e talvez o que resta de uma perna. Um segundo cinocéfalo parece pegar as partes que o primeiro corta. Na parte superior desse improvisado abatedouro, vê-se um varal com membros humanos pendurados, provavelmente partes da vítima recentemente retalhada.

Ao lado direito da xilogravura aparece o interior de uma cabana, onde outro canibal com cabeça de cachorro devora partes de um corpo. À esquerda, um quarto cinocéfalo recém-chegado tem uma vara nas mãos e parece conduzir uma montaria, um animal híbrido, corpo de cavalo, pescoço e rosto de camelo⁵¹ e chifres curvos⁵². Presa a ele, uma figura que parece ser uma mulher, está com pés e mãos atados, indicando ser a próxima vítima a ser sacrificada.

Esta xilogravura de Fries sobre os habitantes do Novo Mundo está influenciada pelos relatos medievais de Marco Pólo e especialmente os escritos de Mandeville⁵³. Mas por que Colombo e depois Fries fariam esta analogia? Seguir o rasto dos *cinocéfalos* pode dar indicações sobre a construção da imagética da antropofagia medieval e suas repercussões na antropofagia sobre o Novo Mundo.

A associação dos índios canibais do Novo Mundo e os lendários homens com cabeça de cachorro devoradores de carne humana foi feita

⁵¹ Antonio Pigafetta descreve um animal nas suas crônicas, próximo à imagem da gravura que do qual ele teve notícia na Patagonia “...tiene la cabeza y las orejas grandes como una mula, el cuello y el cuerpo del camello, las piernas del ciervo y la cola del caballo, cuyo relincho imita: hay muchísimos en esta tierra...” PIGAFETTA, Antonio. *La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I*. Buenos Aires: Editora Ameghino. 1998, p. 49

⁵² Este animal foi identificado como uma lhama sul-americana por Frank LESTRINGANT, *O canibal. Grandeza e decadência*, p. 33.

⁵³ Philip P. BOUCHER. *Cannibal Encounters. European and island Caribs, 1492-1763*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992, p. 19

inicialmente por Colombo, no diário da Primeira Viagem , o Domingo, 4 de novembro

... Entendeu também que longe dali havia homens de um olho só e outros com cara de cachorro, que eram antropófagos e que, quando capturavam alguém, degolavam, bebendo-lhe o sangue e decepando as partes pudendas...⁵⁴

Na Segunda, 26 de novembro, novamente Colombo faz referência aos cinocéfalos

...Toda a gente que encontrou até hoje diz que sente o maior medo dos “caniba” ou “canima” que vivem nessa ilha de ‘Bohio’. Não queriam falar, por receio de serem comidos, e não podia tirá-lhes o medo, pois diziam que só tinham um olho e cara de cachorro...⁵⁵

26. Lorenz Fries. Canibais com cabeça de cachorro. *Uslegung Der Mer Carthen*. Xilogravura. Estrasburgo, 1525-1527.

⁵⁴ COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América: As quatro viagens e o testamento*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 71.

⁵⁵ COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América*, p.81. Os grifos são meus.

Na carta de Colombo⁵⁶ se permeia a visão de um Oriente visto como paraíso, repleto de monstros e riquezas, herdada da Baixa Idade Média e que é transladada para o Novo Mundo, Como Guillermo Giucci oportunamente anota

...A Ásia encarnou, com seus interiores ignotos, confins imaginários e impérios formidáveis, o reino dos prodígios para os europeus da Baixa Idade Média. O maravilhoso medieval construiu-se de anomalias, desde monstros pavorosos, como arimaspos e blêmios, até paraísos. Não obstante, do conjunto de elementos que o formou destacaram-se os metais preciosos, em particular o ouro e a prata... implicavam um deslocamento do impreciso ao identificável. Inserida num cenário de ilusões, esta transição do desconhecido ao desejado desembocou, numa primeira etapa da conquista, no horizonte do extraordinário... ⁵⁷

O Oriente era o lugar por excelência do maravilhoso⁵⁸. A visão do Oriente, as maravilhas da Índia, o *mare clausum* (Índico), na concepção medieval está baseado em fontes helenístico-latinas e nas descrições lendárias iniciadas por Ctésias de Cnido e Megástenes no século IV a.C.. Le Goff afirma que “...O oceano Índico é o mundo fechado do exotismo onírico do Ocidente medieval, o *hortus conclusus* de um paraíso cheio de encantamentos e de pesadelos...”⁵⁹

Entre as raças de seres monstruosos herdadas de Plínio e Solino, os seres com cabeça de animal, figuravam dentre os mais famosos durante toda a Idade Média.

Sobre os *cinocéfalos*, Santo Agostinho comenta: “...Que direi dos *Cinocéfalos*, cuja cabeça de cão e o próprio latido os fazem tomar mais por animais do que por homens?...” ⁶⁰. Isidoro de Sevilha também os descreve “...*Cynocephali appellantur eo quod canina habeant, quosque ipse latratus magis bestias quam homines confiteur. Hi in India nascuntur...*”⁶¹

⁵⁶ MORALES PADRÓN, Francisco. *Teoría y Leyes de la Conquista*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica / Centro Iberoamericano de Cooperación, 1974 pp 149-154.

⁵⁷ GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O novo Mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 13

⁵⁸ SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 24-25.

⁵⁹ LE GOFF, Jacques. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 265

⁶⁰ SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus*, XVI, 8.

⁶¹ “...Los *cynocéfalos* deben su nombre a tener cabeza de perro; sus mismos ladridos ponen de manifiesto que se trata más de bestias que de hombre. Nacen en la India... ISIDORO DE SEVILLA. *Etymologiae*, XI, 3..

Tanto Agostinho como Isidoro ao transmitir as descrições dos seres prodigiosos⁶² dos velhos acervos geográficos da Antigüidade, contribuíram para difundir estas criaturas no imaginário medieval. Na Baixa Idade Média novamente ganhariam grande destaque nos relatos de viagem de Mandeville, Marco Pólo e Jourdain de Séverac; autores que também vão priorizar seus hábitos antropofágicos. A descrição de Colombo é muito próxima da dos cinocéfalos, habitantes da ilha de Angamã referidos por Marco Pólo:

...Angamã é uma ilha muito grande, sem lei nem rei. Os habitantes são idólatras, vivem como os animais selvagens. Temos a apontar uma estranha visão desta gente. Nesta ilha, os homens têm cabeça e dentes de cão, e sua cara parece-se com a dos mastins. São muito cruéis e comem quantos homens possam apanhar e que não sejam de sua tribo. Têm especiarias Variadas e abundantes. Alimentam-se de arroz, leite e toda a espécie de carnes. As frutas que comem são muito diferentes das nossas...⁶³ (fig. 27)

27. Cinocéfalos conversando e comerciando. Marco Polo. O Livro das Maravilhas. Iluminura. Biblioteca Nacional. Paris. Século XV

⁶² Sobre os seres prodigiosos na obra de Isidoro de Sevilha ver o artigo de Ruy de Olivierira Andrade Filho, *A respeito dos homens e dos seres prodigiosos. Uma utopia do homem e de sua existência na obra de Santo Isidoro de Sevilha*. Revista da USP 23, 1994, pp. 77-83.

⁶³ MARCO POLO, *O Livro das Maravilhas. A descrição do Mundo. O Livro da Índia, Parte XX : 173 Da ilha de Angamã*, 4ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1994, p. 173. Os grifos são meus.

Desde muito cedo na literatura antiga, como é o caso da *Odisséia*, já se fazem referências à antropofagia vinculada à monstrosidade. No épico retorno de Ulisses ao seu reino Ítaca, o herói tem que sobreviver ao gigante ciclope antropófago Polifemo. A enormidade é acompanhada pela ferocidade e pelo canibalismo.⁶⁴ Na *Naturalis Historiæ* de Plínio, o velho (século I d.C.), situa no âmbito do remoto aos antropófagos

*...XX. A Caspio mari Scythicoque oceano, in eorum cursus inflectitur, ad orientem conversa littorum fronte. Inhabitabilis ejus prima pars, a Scythico promontorio, ob nives: proxima inculta, sævitia gentium. Anthropophagi scythæ insident, humanis corporibus vescentes. Ideo juxta vastæ solitudes, ferarumque multitudo, haud dissimilem hominum immanitatem obsidens...*⁶⁵

Plínio relaciona as práticas do consumo de carne humana a lugares inóspitos em que são freqüentes a presença de criaturas fantásticas e seres monstrosos

*...II. Esse Scytharum genera, et quidem plura, quæ corporibus humanis vescerenter, indicavimus. Id ipsum incredibile fortasse, ni cogitemus in medio orbe terrarum, ac Sicilia et Italia fuisse gentes hujus monstri, cyclopes et læstrygonas, et nuperrime trans Alpes hominem immolari gentium earum more solitum: quod paulum a mandendo abest...*⁶⁶

⁶⁴ KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, 178

⁶⁵ “...XX De la mer Caspienne et de l’océan Scythique, notre itinéraire s’ infléchit vers la mer d’ orient, direction que prend la ligne du littoral. La première partie, qui commence au promontoire Scythique, est inhabitable à cause des neiges; la suivante est inculte à cause de la férocité des peuples; là sont les Scythes anthropophages, qui se nourrissent de chair humaine. Aussi à l’entour sont de vastes solitudes, ou errent une multitude de bêtes farouches qui assiègent les hommes, non moins féroces qu’elles...” PLINIE, *NATURALIS HISTORIÆ*, Liber VI *Continetur, situs, gentes, maria, oppida, portus, montes, flumina, mensuræ, populi qui sunt aut fuerunt*, XX. *Seres*.

⁶⁶ “...II Nous avons indiqué qu’il y a des peuplades scythes, et en grand nombre, qui se repaissent de chair humaine. Ce la même paraître peut-être incroyable, si nous ne réfléchissons pas qu’au milieu de nous, em Sicile et Itaile, de pareilles monstruosités ont été commises par des nations, les cyclopes et les lestrygons, et que tout récemment les peuples transalpins étaient dans l’habitude de sacrifier des hommes: se là à en manger il n’y a pas loin...” PLINIE, *NATURALIS HISTORIÆ*, Liber VII *Continetur hominum generatio et institutio, atque inventio artium; II. Gentium mirabiles figuræ*, I.

A presença de monstros e povos que se alimentam de carne humana nas descrições sobre Oriente, já estão presentes na tradição antiga greco-latina, sobrevivendo durante toda a Idade Média. Isidoro de Sevilha os descreve assim “...*Cyclopes quoque eadem India gignit; et dictos Cyclopes eo quod unum habere oculum in fronte media perhibentur. Hi et αγριοφαγῖται dicuntur, propter quod solas ferarum carnes edunt...*”⁶⁷

Numa iluminura da chamada *Bíblia de Arstein* do século XII se apresenta a visão de mundo do homem medieval a respeito dos habitantes de terras distantes: Oriente, Índia, Líbia, Etiópia e Cítia, seguindo as descrições dos seres prodigiosos descritos por Isidoro de Sevilha nas *Etymologiae*, XI, 3, 1-39 (fig. 28).

Este manuscrito é muito importante porque apresenta uma divisão geográfica e étnica, as raças monstruosas identificariam os povos das principais regiões do mundo. Note-se que durante toda a Idade Média a teratologia herdada da tradição clássica sobreviveria formando parte do maravilhoso. Um maravilhoso que se apóia no desconhecimento. Mas não exige a concordância entre o objeto e o narrado⁶⁸.

No manuscrito iluminado os *cinocéfalos*, os *ciclopes* e as *blêmias*, ganham destaque ao estar segurando animais em suas mãos. Só que no caso dos dois primeiros estes aparecem a ponto de devorar suas presas reforçando o apetite voraz, os *agriophagῖtai* (αγριοφαγῖται), “os devoradores de feras” com que Isidoro identificava aos *ciclopes*, no manuscrito do século XII essa característica também é transladada aos *cinocéfalos*, que na iluminura aparecem representados com mais voracidade que os ciclopes, porque sua pressa já está dentro da boca⁶⁹.

⁶⁷ ... También la India engendra *cíclopes*. Y se les denomina “cíclopes” porque ostentan un ojo en medio de la frente. Selo designa también con el nombre de *agriophagῖtai*, porque sólo se alimentan con carne de fieras... ISIDORO DE SEVILLA. *Etymologiae*, XI, 3, 16.

⁶⁸ GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 14.

⁶⁹ As catalogações de raças monstruosas aparecem em muitos tratados e obras, durante toda a Baixa Idade Média, como o caso da *Imago Mundi* de Pierre d’Ailly no século XV.

28. Habitantes das Terras Distantes, na fila superior, de esquerda à direita, aparece um homem com cara de cachorro (*cinocéfalo*) devorando um pequeno animal; ao seu lado uma mulher de um olho (*ciclope* ou *monoculi*), tem entre suas mãos dois pequenos animais que aparentemente vai devorar. Ao lado desta aparecem dois estranhos seres com o rosto no peito (*blêmios*) e animais em suas mãos, supostamente habitantes da Índia. O quinto ser, sem nariz é localizado como habitante do “Oriente”. Na segunda fileira descendendo, aparece um homem com um lábio inferior hipertrofiado, que dá volta sobre sua cabeça, também identificado como “oriental”; ao seu lado uma mulher coberta com suas gigantescas orelhas (*panoto*), habitante da Cítia. Depois um ser do “Oriente” com a boca tão mínima que só pode ingerir comida por meio do orifício de uma pequena cana de aveia; ao seu lado um homem sem pés (*apodo*). Depois um centauro coroadado da Etiópia; ao lado dele, um *sátiro*, com patas semelhantes às das cabras ao invés de pés, chifres e uma nariz de flauta; na mesma fila são etíopes. A última figura é identificada como natural de Líbia, nome com que os gregos identificavam a África. Aparece com uma machadinha na mão esquerda e com as plantas dos pés virados, contando com 9 dedos em cada um, (*antípodas*). Na fila inferior, outro ser da Etiópia (*ciópode* ou *skiópodai*) se protege do sol com seu enorme pé; ao seu lado um cício de cascos de cavalo (*hipopodas*), toca um instrumento rústico, uma viola. À direita aparece um gigante com cascos (*makróbioi*) da Índia e finalmente um pigmeu e um grou que lutam, também na Índia. “The Arstein Bible”, de Premonstratensian Abbey, Arnstein. Cerca de 1175. British Museum, Londres.

Portanto, as criaturas com corpo humano e cabeça de cachorro como os *cinócefalos* ou os seres com um olho só como os *ciclopes*, eram bastante familiares no Medievo e tinham sua tipologia definida⁷⁰ do mesmo modo que seu caráter destrutivo e voraz⁷¹. Le Goff afirma que “...Desde a Antigüidade grega, o monoculismo é o símbolo da barbárie no Ocidente, e os Cristãos medievais povoam a Índia de Ciclopes...”⁷²

A xilogravura de Fries vai integrar os Cinocéfalos do Oriente e suas características antropofágicas e vai transpô-las para os Canibais do Ocidente, demonstrando a influência das lendas e as tradições medievais como assinala Frank Lestringant

...A intrusão de elementos com cabeça de cão no teatro do Novo Mundo traduz a impressionante força dos mitos legados pela Antigüidade. Mas ela opera, por outro lado, uma espécie de condensação fantasmagórica. Testemunhas do imaginário americano em seu estado arcaico, os açougueiros cinocéfalos de Estrasburgo conjugam o canibalismo real dos povos do Extremo-Ocidente com a suposta aparência canina daqueles do Oriente. Entre os dois, a ligação é feita por um jogo de palavras – *canis-caniba*⁷³.

Se nas xilogravuras de Vespúcio começava-se a insinuar as mesas de sacrifício das vítimas do repasto canibal, com Fries os lugares em que as vítimas vão ser levadas vão ganhar características de abatedouros e açougues, com inúmeras partes humanas retalhadas e penduradas, confirmando assim a carne humana como dieta gastronômica dos “novos cinocéfalos”.

Entretanto, serão as impressionantes imagens de Hans Holbein da primeira década do século XVI que vão combinar muitas das “convenções” estabelecidas desde as primeiras gravuras, gerando um espetáculo macabro do cotidiano do habitante do Novo Mundo e suas práticas de canibalismo:

⁷⁰ ... “Os Pigmeus são o símbolo da humildade, os Gigantes são o símbolo do orgulho, os Cinocéfalos o símbolo das pessoas quesilentas, sendo assim reduzidos à humanidade vulgar. A domesticação processa-se ao longo de uma evolução que transforma as alegorias míticas em alegorias morais e que finalmente as degrada até ao nível da sátira social...” LE GOFF, Jacques. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 273.

⁷¹ KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, pp. 230-235.

⁷² LE GOFF, Jacques. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 280

⁷³ LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência.*, p. 34.

açougues, espetos, corpos sendo retalhados, pendurados e cozinhados em panelas.

No mapa *Novus Orbis Regionum* feito por Hans Holbein em 1532 (fig.29) as cenas canibais que acompanham o mapa na parte inferior são mais complexas e elaboradas que as anteriores de Waldseemüller e Lorenz Fries e diferem bastante da xilogravura de Johann Froschauer.

No canto esquerdo aparece uma espécie de barraca, um abrigo rústico feito com materiais como folhas e galhos, que proporcionam aparência de um arbusto. Em alguns galhos estão penduradas partes humanas tais como uma perna, uma mão e uma cabeça, e sobre elas aparece a expressão “*canibal*”. Holbein substitui a árvore com membros retalhados e pendurados das cosmografias, por uma cabana rústica de galhos. A árvore, sob a qual os índios canibais devoravam carne humana converte-se na *Novus Orbis Regionum* no lar dos canibais.

Na parte esquerda da barraca parece emergir dentre os galhos e folhas uma cabeça humana, não ficando muito claro se é uma cabeça pendurada do repasto canibal ou um morador que olha através de uma “janela” do abrigo. Na entrada da barraca, aparece um homem ajoelhado, do qual só se vê parte dele, que faz sinais aos que estão fora da cabana.

Na parte externa do abrigo aparecem três canibais: o primeiro homem porta um machado retalhando um corpo humano em uma mesa, sendo auxiliado por uma mulher, que parece pegar as partes cortadas. A terceira figura, um homem ajoelhado, assa um ser humano em um espeto giratório. No fundo, atrás do homem e do espeto, pode-se visualizar no fogo dois caldeirões de comida com uma mão aparecendo. Aqui Holbein tem toda a intenção de mostrar ao espectador que o conteúdo que está sendo cozinhado é carne humana, embora, na prática esta mão que saindo do caldeirão ficasse crua.

Na parte direita da cena pode-se ver chegando uma outra personagem que traz um cavalo e nele uma figura nua (talvez uma mulher) pendurada pelos pés e mãos, como normalmente se transportavam presas de caça. Isto indica que o homem que está chegando estaria trazendo outra vítima para o banquete preparado pelas outras personagens.

Sebastien Münster⁷⁴ na sua prancha *Novus Orbis, Die Nüw Welt*⁷⁵, com data de 1540, vai situar um abrigo de galhos e folhas onde estão penduradas partes humanas no Brasil, reforçado pelo texto *canibali*⁷⁶. Da mesma forma que no mapa de Holbein, a cabana ou abrigo de galhos substitui a árvore com membros retalhados das cosmografias (fig. 30).

O abrigo do mapa de Münster está espelhado no de Holbein; a entrada ficou orientada para a esquerda, quatro vigas amarradas na parte superior sustentam a cabana dando-lhe um aspecto triangular; da mesma forma que na cabana do mapa de Holbein pendura em um galho sobre a entrada uma perna decepada, e sobre a construção existe uma expressão *canibali*. A perna e a legenda são as únicas indicações de canibalismo.

O abrigo do mapa de Münster difere do de Holbein por não ter mais partes humanas penduradas, nem representar os moradores da cabana. Nesse sentido, a indicação de canibalismo de Münster é mais “sutil”, mais insinuado que no mapa de Holbein, que, efetivamente, mostra com detalhes a captura, a preparação e o consumo de carne humana.

⁷⁴ “...A *Cosmografia* de Münster, editada em alemão em 1544 e traduzida para o latim em 1550, teve grande repercussão entre o público erudito, a quem foi destinada. Nesta obra bastante ilustrada, Sebastien Münster republicou a carta inserida em sua edição da *Geografia* de Ptolomeu (1540)...” *O Tesouro dos Mapas*, p. 82.

⁷⁵ O mapa tem uma riqueza de informações que situam as descobertas recentes no Caribe e no Atlântico, e a divisão das possessões entre portugueses e espanhóis. A América aparece separada da Ásia. Aparecem nomes de ilhas como *Cuba*, *Hispaniola* e *Dominica* e *Cozumel*, entre outras. A América Central já aparece como um istmo, mas Yucatán (*Iucatana*) aparece como ilha. Um curioso destaque para a localização da capital do Império Azteca, que aparece no mapa como *Temistitan*. Na parte meridional, o continente continua aparecendo como terra de gigantes, a *Regio Gigantum*. Münster, da mesma forma que Waldseemüller, batizará nos seus mapas o estreito sul em homenagem a Magalhães, daí por diante, os habitantes destas terras serão identificados nas gravuras e mapas como *Magellanic*. No mapa xilogravado aparece uma parte de Ásia identificando lugares como *India Superior*, *Cathay* (China) e a cidade de *Quinsay* (Chang’an) e ilhas como *Zipangri* (Japão) e o *Archipelagus 7448 insularu*, nomes baseados nas descrições de Marco Pólo, no seu *Livro das Maravilhas* “...Este mar, onde a ilha de Cipango está situada, chama-se o mar da China e é o mesmo mar que banha as costas de Mangi; e os naturais desta ilha, quando falam da China, querem dizer Mangi; porém, a China está para o Levante e tem, segundo os pilotos e navegadores que a conhecem, 7448 ilhas; muitas são habitadas e não há aqui árvore que não seja aromática e não tenha perfume forte...” Marco Pólo. *O Livro das Maravilhas*, Parte XX. 162 *A idolatria e crueldade dos homens de Cipango*, p. 195

⁷⁶ O mapa de Münster tem poucas imagens: algumas árvores juntas para mostrar a presença de florestas espalhadas pelo continente, o abrigo referido antes e um barco que navega no Oceano Pacífico. O mapa privilegia as informações dos textos; as imagens surgem na prancha para preencher espaços; só que não deixa de ser curiosa a localização do abrigo canibal nas terras do Brasil, isto porque não só na *terra brasiliis* viviam povos com costumes antropofágicos, estes abundavam também no Caribe. Novamente, pode ser uma referência às cartas *Quatuor Navigationes* e *Mundus Novus*.

Assim, os mapas de Holbein e Münster identificam o Novo Mundo com as práticas canibais. Inicialmente, pode se afirmar que os episódios estão representando índios, já que ao lado da cena, sobre os abrigos, aparece a palavra “*canibali*”. A isto deve se somar que, na cosmografia de Münster, aparece a cabana de galhos situada na área do Brasil, enquanto que na *Novus Orbis Regionum* de Holbein aparecem na América do Sul legendas como “*Terra Nova*”, “*América*”, “*parias*”, “*Brisilia*” e “*Canibali*”⁷⁷.

Existem várias diferenças na representação do índio praticando canibalismo no mapa de Holbein. Com relação às imagens anteriores da cartografia, por exemplo, os canibais estão nus, sem penas ou barbas. É importante destacar “as presenças alheias” dentro desta composição: o cavalo⁷⁸, os machados de metal⁷⁹, o espeto⁸⁰ e a própria mesa em que o corpo está sendo retalhado, com a realidade e os costumes dos ameríndios⁸¹.

Apesar do aspecto bizarro e aterrador que a imagem possa ter, não deixa de parecer familiar. Abstraindo o repasto canibal do mapa de Holbein, a situação descreve uma imagem cotidiana de uma família camponesa qualquer do centro da Europa, transportada para uma cena do Novo Mundo. Muitos dos elementos que compõem as representações dos índios canibais são resultado da tradição pictórica européia e não dos costumes indígenas.

Observando mais atentamente, a impressão que pode dar o canibal que retalha o corpo de um homem com um machado, sobre uma mesa, enquanto é assistido por uma mulher que vai pegando os pedaços, é a de um açougueiro (fig. 31A). É muito similar à xilogravura anônima da edição alemã da *Lettera*, publicada por J. Gruninger em Estrasburgo em 1509 (fig. 31B),

⁷⁷ Na *Novus Orbis Regionum* de Holbein, aparece “*Canibali*” tanto no mapa da América do sul como sobre a cabana aonde acontece o repasto.

⁷⁸ Os cavalos eram desconhecidos dos aborígenes e foram introduzidos ao Novo Mundo pelos europeus.

⁷⁹ Os machados de metal não eram comuns entre os ameríndios, estas ferramentas vão ser obtidas por meio do comércio com os europeus. Mas na iconografia o canibal que retalha o corpo humano sempre está munido de machadinha. Sobre este tema consultar o texto de Frank LESTRINGANT. *L' Automne des cannibales ou les outils de la conquête*. IN: DUCHET, Michèle, *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, pp. 69-104

⁸⁰ Como foi comentado nos mapas das cosmografias, quando citamos Jean de LÉRY o espeto era algo comum para o europeu e desconhecido do ameríndio.

⁸¹ “...Na ilustração, encontram-se três elementos recorrentes na cartografia alemã e lusitana: a mesa sacrificial, membros decepados e pendurados e a machadinha suspensa, pronta para cortar mais uma parte do corpo...”. RAMINELLI, *op. cit.*, p. 63-64.

que mostra nos planos de fundo uma cena muito próxima da apresentada por Holbein: o índio nu cortando partes humanas; uma perna, um braço e uma mão podem ser vistos sobre a mesa, ao lado acompanha uma mulher. As duas imagens coincidem no lugar onde a mesa sacrificial está localizada, perto da moradia dos canibais, o que dá um ar cotidiano.

A xilogravura de Lorenz Fries, sobre canibais com cabeça de cachorro de 1525-1527 (fig. 31C) parece inspirada na da *Lettera* de 1509. Holbein, por sua vez, inspirou-se nas imagens de Fries. A xilogravura de Holbein deve muito à de Fries, onde vários elementos sobre os cinocéfalos estão presentes: a vítima presa pelas pernas e pelas mãos e carregada por um cavalo; o homem que traz a vítima também tem um pau em suas mãos, usado provavelmente para comandar o cavalo. Também são similares as posturas do canibal com a machadinha na mão direita e segurando a carne com a mão esquerda em Holbein e em Fries, nas duas xilogravuras o canibal que retalha o corpo é assistido por outro que vai pegando os pedaços que vão sendo cortados.

Na xilogravura de Holbein o “açougueiro” corta seus pedaços sobre uma mesa de madeira, enquanto o cinocéfalo de Fries utiliza um enorme tronco, da mesma forma que na xilogravura da *Lettera* de 1509 para retalhar o corpo.

O movimento dos homens que cortam o corpo também é similar nas três imagens (*Lettera*, Fries e Holbein): os canibais são representados em pé, levantando o braço que empunha um machado, antes de cortar os pedaços sobre a mesa. Este tipo de imagens é recorrente nas representações das execuções da Baixa Idade Média, como nesse manuscrito do século XIV em que é representada a tortura e execução de Simon Poulliet, prefeito de Compiègne, em Paris, em 1346, sob a vista de um grupo de padres (fig. 31D).

A imagem mostra o prefeito Poulliet deitado numa mesa e o verdugo com um machado empunhado a ponto de dar um golpe; na imagem já aparece um membro decepado (uma perna) que está caindo da mesa. A postura do verdugo do manuscrito do século XIV é similar às do índio que corta carne nas xilogravuras da *Lettera*, de Fries e da *Carta Novus Orbis Regionum* de Holbein.

Numa edição da *Legenda Áurea* feita na Itália em 1494 acompanhada de pequenas xilogravuras, aparecem repetidas estas mesas de execução próprias da justiça secular da época para representar o martírio de santos nos primeiros séculos do cristianismo como Terêncio e Tiago Interciso, entre outros, executados durante as perseguições dos romanos aos cristãos. Este último foi retalhado em pedaços segundo conta a tradição piedosa, sendo que na gravura ele jaz mutilado e partes de seu corpo aparecem sobre a mesa e sobre o chão (fig. 31E). Perceba-se a proximidade destas composições com a execução de Simom Pouillet e com as imagens que representam os índios do Novo Mundo.

As mesas da gravura de Holbein, do manuscrito do século XIV, e das outras gravuras dos séculos XV e XVI são muito parecidas. A mesa que aparece pode ser considerada uma mesa de suplicios e execuções utilizada pela justiça secular da época. As mesas presentes nas cenas canibais inspiravam-se nas medievais, já que a morte nas mãos dos canibais aos olhos europeus era vista como uma condenação ou um sacrifício.

No entanto, a mesa tinha outras associações; pensar no canibal que corta o corpo como um açougueiro também tem cabimento, porque o repasto canibal é equivalente à alimentação, às refeições; por isso as cenas canibais acabam por parecer parte do cotidiano. Uma imagem de um livro de salmos do século XIV mostra alguns criados preparando um banquete: um açougueiro cortando com um fação leitões e frangos enquanto seu ajudante pega os pedaços de carne e os coloca nos pratos. Um terceiro servente tempera outras comidas (fig. 32). Note-se que a postura, as mesas e até as partes retalhadas são muito similares às imagens sobre os índios canibais do Brasil.

A. B.
31. A. Detalhe da *Novus Orbis Regionum*. Hans Holbein. 1532. B. xilogravura
anônima. Edição alemã da *Lettera* publicada por J. Gruninger. Estrasburgo, 1509.

31C. Lorenz Fries, Canibais com cabeça de cachorro de 1525-1527; D. Tortura e
execução de Simon Poulliet, prefeito de Compiègne em Paris, 1346. Besançon,
Biblioteca Municipal. Século XIV. E. *Terentio e Iacobo Intercixo. Legendi di Sancti
vulgari Storiado*. Veneza, 1494

**32. Criados preparam um banquete para seus senhores. *Vinhetas da vida Inglesa., Saltério de Luttrell.*
Século XIV.**

A lógica do pensamento do artista desenvolveria o seguinte raciocínio: da mesma forma que um europeu prepara seus alimentos, leitão, galinha, cordeiro ou carne de vaca⁸², assim também o fazem os índios canibais das terras recém-descobertas quando preparam a carne humana.

Jean de Léry questiona este tipo de imagens que ele encontra nos mapas universais, tais como índios cortando a carne de suas vítimas sobre bancos “...mas ainda no-los pintaram a cortá-la sobre bancas, com grandes cutelos, como entre nós os carnicheiros fazem com a carne de vaca...”⁸³

Sob o ponto de vista iconográfico, os “espetos” dos canibais estão muito próximos das empalações, uma pena da justiça secular muito representada nas gravuras até o século XIX. As empalações e os espetos vão ser levados a diferentes contextos, não só para descrever costumes dos selvagens

⁸² Algumas analogias com animais são utilizadas pelos cronistas para comparar as vítimas da antropofagia. Um índio executa seis crianças que tinha raptado dos seus inimigos depois de ter assaltado uma aldeia “as levava como galinhas” BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogo Sexto, Diálogos das Grandezas do Brasil*, p. 343. “...chegam com água fervendo, esfregam e escaldam o corpo a fim de arrancar-lhe a epiderme; e o tornam tão branco como na mão dos cozinheiros os leitões que vão para o forno...”, “...assando carne humana em espetos como fazemos com a de carneiro e outras...”. LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, Cap. XV, p. 198-199; “... Ali, executam-no do mesmo modo como se mata um porco: a porretadas...” THEVET, *As Singularidades da França Antártica*, Cap. XL, p. 132.

⁸³ JEAN DE LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil..* Cap. XV, p. 199.

americanos, mas também para mostrar a barbárie e a selvageria dos próprios europeus, sejam católicos ou protestantes; estas imagens tiveram grande difusão durante as guerras de religião. Um bom exemplo deste traslado contextual encontra-se em uma gravura protestante anônima do século XVII, que ilustra a *Histoire Générale des Églises Evangéliques du Piémont ou Vaudoises* de Jean Léger, onde aparecem soldados católicos executando duas mulheres, que foram presas nuas com amarras a uma lança e queimadas em “um espeto” (fig. 33).

O gravurista, ao assemelhar a imagem da mulher amarrada para a execução com um espeto, chama a atenção para a barbárie e os atos atrozes contra os fiéis da Reforma, que são apresentados como mártires. Os católicos que promovem as torturas e execuções, ao queimar as mulheres na fogueira, mas em forma de espeto, são colocados aqui na gravura ao nível dos selvagens canibais⁸⁴.

Entre finais do século XVI e o decorrer do século XVII são comuns as imagens feitas por protestantes que mostram os horrores causados pelos espanhois católicos e a inquisição nos Países Baixos. Todas essas imagens tinham a função de “propaganda”, e o gravurista da *Histoire Générale des Églises Evangéliques* é consciente ao reforçar o terror da cena.

Mas ainda não se respondeu a questão satisfatoriamente, porque estes exemplos são contemporâneos às imagens da antropofagia americana. A gravura de Holbein ainda levanta dúvidas sobre a origem iconográfica dos espetos e a presença do cavalo entre os ameríndios. Quais são as referências para estas citações? Na estampa dos cinocéfalos de Fries de 1525-7 também aparece uma estranha figura quadrúpede, como nos mapas da cosmografia de Waldseemüller de 1516 e do próprio Fries 1522, nos quais já se tinha levantado algumas questões. Também foi afirmado que na iconografia anterior das cartas ilustradas de Vespúcio não aparecem indicações de espetos. Poderia então se rastrear este tipo de representação? Quais seriam os caminhos a trilhar?

⁸⁴ ZIKA, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of witches. Assemblies in the Sixteenth Century*, p.16.

33A. Detalhe do “espeto” na *Novus Orbis Regionum*. Hans Holbein. 1532.

33B. Gravura Anônima em *Histoire Générale des Églises Evangéliques du Piémont ou Vaudoises* de Jean Léger. Biblioteca Nacional de Paris. 1669.

Os indícios para rastear o caminho da pesquisa iconográfica sobre a antropofagia, anterior ao século XV, estão indicados indiretamente por uma citação de Jacques Le Goff sobre a fonte do maravilhoso medieval:

...O oceano Índico é um horizonte mental, o exotismo do Ocidente medieval, o lugar dos seus sonhos e dos seus recalcamientos. Explorá-lo é reconhecer uma dimensão essencial da sua mentalidade e da sua sensibilidade, visível em tantos aspectos da arte, um dos principais arsenais da sua imaginação...⁸⁵

A resposta era “Oriente”, logicamente. Caso na escrita dos relatos de viagem de finais do século XV e princípios do XVI sobre o Novo Mundo existissem similitudes, quanto ao estilo e às descrições do Oriente fantástico, com os textos clássicos greco-latinos (Ctesias, Heródoto, Plínio, Solino) e principalmente com os das narrativas de viagens dos séculos XIII-XIV (Plan Carpin, Rubruck, Marco Polo). Com a tradição iconográfica sobre o Oriente aconteceria igual e poderia permitir conexões com as representações do Novo Mundo.

De Gog e Magog ao Índio Canibal



Algumas das respostas às questões levantadas encontram-se em uma iluminura da *Chronica Majora* (século XIII) de autoria do inglês Matthew Paris, na qual três mongóis devoram suas vítimas. O mongol da esquerda decepa com um machado uma vítima nua, enquanto seu colega, sentado no corpo do recém decapitado, devora avidamente duas pernas de outra vítima. O terceiro dos mongóis está sentado entre membros retalhados, duas cabeças e dois braços, enquanto cozinha um corpo humano no espeto. À direita da iluminura aparece um homem nu amarrado a uma

⁸⁵ LE GOFF, Jacques. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980, p. 273

árvore pelos braços e cabelos, enquanto ao seu lado um cavalo sobre as duas patas come um ramo da dita árvore (fig. 34).

34. *Chronica Majora*. Iluminura. Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge. Século XIII.

Matthew Paris cita na *Chronica Majora* a carta de Henry de Turingia que descreve a bestialidade dos mongóis

*...sunt enim corpore terribiles, vultu furiosi, oculis iracundi, manibus rapaces, dentibus sanguinolenti, et eorum fauces ad carnem hominum comedendam et humanum sanguinem adsorbendum omni tempore sunt paratae...*⁸⁶

Capturar os inimigos, comer sua carne e sorver seu sangue eram caraterísticos dos *anthropophagos* desde a tradição clássica, e

⁸⁶ “...Na verdade, há seres de corpos terríveis de expressões furiosas, olhos enraivecidos, mão rapazes, dentes sanguinolentos e suas goelas foram preparadas para comer a carne dos homens, e sorver o sangue humano em qualquer tempo...” (A tradução nossa). *Chronica Majora*, VI, 77. Apud, W. R. JONES. *The Image of the Barbariam in Medieval Europe*, IN: *Comparative Studies in Society and history* 13, 1971, p. 400.

constantemente citados nas descrições, Plínio comenta na sua *História Natural*

*IV. Priores Anthropophagos, quos ad septemtrionem esse diximus decem dierum itinere supra Borysthenem amnem, ossibus humanorum capitum bibere, cutibusque cum capillo pro mantelibus ante pectora uti, Isigonus Nicæensis...*⁸⁷

Desde a Antigüidade a antropofagia era vista como um vício monstruoso⁸⁸ e seu caráter destrutivo já está presente na iconografia medieval.. Nas *fábulas de Esopo* de Sebastião Brant de 1501 existe uma xilogravura sobre os *agatirsos, antropófagos* da Cítia (fig. 35), seres com metade do rosto colorido de azul ou negro e a outra metade de branco⁸⁹, bebendo num crânio humano. Enquanto duas das figuras disputam o crânio para beber, um terceiro homem parece ocupado tratando de um cavalo.

**35. Sebastião Brant. *De Helonis et Agathysis. Fábulas de Esopo.*
Xilogravura. 1501.**

⁸⁷ “...4. D’après Isigone de Nicée, les anthropophages que nous avons dit précédemment être à dix, journées de marche vers le nord au de là du Borysthène boivent dans des crânes humains, dont ils portent au devant de leur poitrine, en guise de serviette, la peau garnie de la chevelure...”, PLINE, *NATURALIS HISTORIÆ, Liber VII Continetur hominum generatio et institutio, atque inventio artium; II. Gentium mirabiles figuræ, IV.*

⁸⁸ Claude KAPPLER. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 231

⁸⁹ KAPPLER. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 237-238.

Caberia perguntar agora por que essa imagem monstruosa e “demonizada” dos mongóis. Desde a guerra contra o Império Khwarizm, em 1218, os mongóis ganharam fama de selvageria infinita. Era comum que as cidades que resistiam valentemente fossem as mais castigadas, e uma vez tomadas, os mongóis massacravam seus habitantes e devastavam a cidade.

A “matança calculada” era usada como meio para desmoralizar os oponentes. Depois da tomada de Nichapur todos os sobreviventes homens, mulheres e crianças foram decapitadas e seus crânios empilhados em três montes diferentes.

Esta “fama” estava justificada na violenta invasão que assolou reinos e impérios desde China até Hungria, destruindo brilhantes capitais como Kiev e Zhongdu, Bagdá e Samarcanda⁹⁰.

Esta imagem aterradora dos mongóis, presente na iluminura corresponde à época das invasões à Europa Oriental (Polônia e Hungria). As histórias sobre as atrocidades dos povos das estepes se espalharam por todo o mundo cristão e Islâmico, onde se acreditava que estes povos tinham sido enviados por Deus para punir os pecados da humanidade. A tradição islâmica conta que, em Bucara, Gengis Khan teria dito “Eu sou o flagelo de Deus⁹¹. Se vocês não tivessem cometido grandes pecados, Deus não lhes teria mandado uma punição como eu” ⁹².

Era tanto o pavor e medo que os mongóis causaram aos muçulmanos que estes os chamavam de “amaldiçoados de Deus”. Este terror também fora compartilhado pelos cristãos, Ivo de Narbonne cita algumas das atrocidades cometidas pelos mongóis “...*Virgens foram estupradas até morrerem de exaustão; então seus seios foram cortados para servirem de acepipes aos chefes deles...*”⁹³

⁹⁰ Verbete Gêngis Khan. LOYN, Henry R. (Organizador). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p.164.

⁹¹ O epíteto de ‘flagelo de Deus’ já tinha sido usado por Átila o Cã dos Hunos na invasão do Império Romano de Ocidente no século V. Para aprofundar no assunto ver MUSSET, Lucien. *Las oleadas germánicas*. Barcelona: Editorial Labor, 1977 e HAMBIS, L. *Attila et les Huns*. Paris: PUF, 1972.

⁹² Gêngis Khan no ano de 1219 dirigia-se desta forma aos refugiados numa mesquita em Bucara, na Ásia Central. FLEMING, Fergus (Editor). *Conquistas Mongólicas 1200-1300*. Rio de Janeiro: Editores de Time-Life Livros e Editora Cidade Cultural, 1991, P.9

⁹³ Ivo de Narbonne, Apud, FLEMING, Fergus (Editor). *Conquistas Mongólicas*, P. 25

Os mongóis na primeira metade do século XIII seriam associados aos *inclusi*⁹⁴, ou seja, os povos lendários de Gog e Magog, habitantes da Ásia⁹⁵ ferozes e aterradores das regiões situadas além do Cáucaso e das montanhas Cáspias ‘comedores de carne humana’. A *Chronica Majora* os descrevia da seguinte maneira

...Perfurando as sólidas rochas do Cáucaso, eles se espalharam como demônios do inferno de Tártaro. Assolaram a face da terra como uma praga de gafanhotos e causaram uma devastação terrível na parte oriental da Europa, flagelando-a com fogo e carnificina...⁹⁶

A primeira citação de Gog e Magog encontra-se na Bíblia, em Ezequiel⁹⁷ que identifica estas tribos com os Cimérios. Já no livro do Apocalipse⁹⁸ a identificação é feita com os Citas.

A lenda de Gog e Magog presente na mitologia judia, cristã e muçulmana mistura duas tradições, uma bíblica e outra helenística. Segundo a lenda, estes povos foram presos nas terras setentrionais por Deus a pedido de Alexandre, que os tinha derrotado, para que não se dispersassem pelo mundo. A escatologia cristã medieval indicava que quando retornasse o Anticristo⁹⁹, as tribos de Gog e Magog seriam liberadas e destruiriam a cristandade.

As constantes invasões mantinham viva a lenda e autores antigos e medievais como Comodiano, Ambrósio, Orósio e Isidoro, entre outros, associariam Gog e Magog com os nômades das estepes; Citas, Hunos, Alanos, Avaros e Tartaros¹⁰⁰.

⁹⁴ Termo utilizado para se referir ao isolamento no qual estariam estes povos lendários, situação característica dos monstros e das maravilhas. KAPPLER, *Monstros, demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*, p. 238.

⁹⁵ SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*, p. 25.

⁹⁶ Matthew Paris. *Chronica Majora* (século XIII). Apud, FLEMING, Fergus (Editor). *Conquistas Mongólicas 1200-1300*, p.9

⁹⁷ “...Gomer com todas as suas tropas, Bet-Togorma, situada no extremo norte, com todas as suas tropas, povos numerosos contigo...” Ezequiel 38, 6. Sobre Gog e Magog ver Ezequiel, 38 - 39.

⁹⁸ “...Quando se completarem os mil anos, Satanás será solto de sua prisão e sairá para seduzir as nações dos quatro cantos da terra, *Gog e Magog*, reunindo-os para o combate; seu número é como a areia do mar... Subiram sobre a superfície da terra e cercaram o acampamento dos santos e a Cidade amada, *mas um fogo desceu do céu* e os devorou...” Apocalipse 20, 7-10.

⁹⁹ KAPPLER, *Monstros, demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*, 239.

¹⁰⁰ JONES. *The Image of the Barbarian in Medieval Europe*, p. 399.

...the legend of Alexander and the inclosed nations served not only to identify the various historical challengers of civilization but also gave hope for the eventual triumph of Christian civilization over the forces of Antichrist. The eschatological content of the story of God and Magog both satisfied European curiosity about an astonishing and frightening people, the Tartars, and reassured medieval man that they occupied a place in the Christian plan of salvation...¹⁰¹

As imagens dos mongóis vão mudar ao longo do século XIII; de terríveis inimigos, povos de Gog e Magog, passam a potenciais aliados contra o Islam. A prova dessa mudança está nas missões enviadas posteriormente pelo papa Inocêncio IV ¹⁰² à China e no “tom” dos relatos e descrições de Plano Carpini, Rubruck e Marco Pólo, nas que ainda sobreviverão alguns vestígios da antropofagia entre os mongóis, justificada por condições extremas ou que acabaram transferidas a outros povos.

Das tribos de Gog e Magog chegam representações imagéticas mais fortes e detalhadas da antropofagia medieval e na medida em que estas tribos sejam identificadas com determinados povos “reais”, estes últimos ganharão características monstruosas.

...o canibalismo é um vício monstruoso e o maior fundamento para essa opinião é que os antropófagos figuram no rol dos monstros desde a Antigüidade. É esse caráter aprioristicamente monstruoso da antropofagia que leva os viajantes a fabularem e a dotarem os antropófagos com atributos efetivamente monstruosos: cabeça de cão ou olho único..¹⁰³

A iluminura da *Chronica Majora* apresenta os quatro momentos da prática antropofágica: 1. a vítima acorrentada esperando pelo seu terrível destino (direita ao lado da árvore e do cavalo); 2. O guerreiro executa decapitando com uma machadinha uma das vítimas, que também serve de banco para outro mongol (esquerda); 3. A carne humana é preparada no

¹⁰¹ JONES. *The Image of the Barbarian in Medieval Europe*, p. 400.

¹⁰² DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: Monstros no Mundo Europeu e Ibero-americano (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 32.

¹⁰³ KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 231

espeto pelo guerreiro que está sentado sobre cabeças e braços decepados (centro) e 4. Finalmente a vítima é devorada pelo mongol que está sentado sobre uma vítima recentemente que foi decapitada (esquerda) (fig. 36A).

A presença do cavalo ao lado da vítima teria sentido porque os mongóis eram nômades e exímios ginetes das estepes. Este tipo de imagem encontra conexões com as xilogravuras do século XVI, especialmente com a vinheta do mapa de Hans Holbein (fig. 36C) e a estampa dos cinocéfalos de Lorenz Fries (fig. 36E) porque nestas duas imagens os canibais trazem na sua montaria uma vítima presa. Em Holbein a montaria é claramente um cavalo, em Fries é um monstro híbrido que desempenha a mesma função do cavalo. Nos mapas de 1516 e 1522, de Waldseemüller (fig. 36F) e de Fries (fig. 36D) também aparecem as vítimas, já não acorrentadas às montarias, mas levadas nas costas (de cabeça para baixo) pelos próprios canibais de barbas e saias de penas. Nestes dois mapas não aparecem cavalos, mas dois monstros gigantescos ao lado dos canibais; o esquema é o mesmo.

Tanto na iluminura do século XIII como nos mapas de Waldseemüller e Fries os elementos em cena são idênticos: três canibais, uma vítima ainda viva e um ser quadrúpede, seja cavalo ou monstro. Na xilogravura da *Esopi Fabularum* de 1501 de autoria de Brant (fig. 36B), também são três selvagens que participam do episódio atacando e devorando a vítima. Note-se que o selvagem da direita da estampa que devora uma perna é similar ao mongol da iluminura da *chronica* que devora duas pernas. A posição dos braços do guerreiro mongol e do selvagem das florestas é parecida; o braço que empunha a perna que está sendo devorada nas duas imagens está flexionado. Enquanto o outro braço aparece estendido, o selvagem da xilogravura de Brant empunha um pau e o guerreiro mongol empunha outra perna humana, que está prestes a devorar.

O feroz antropófago barbado da iluminura da *Chronica Majora* está sentado sobre duas cabeças e dois braços, com uma perna flexionada e outra esticada, assando sua vítima num espeto que segura com as duas mãos. Ela está empalada porque o pau do espeto lhe atravessa o corpo saindo pela boca.

36. Detalhes de cenas de antropofagia: **A)** *Chronica Majora*. Iluminura. Cambridge. Século XIII; **B)** Sebastião Brant. *Fábulas de Esopo*. Xilogravura. 1501; **C).** Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum*, 1532; **D)** Lorenz Fries / Martin Waldseemüller. *Terra Nova*. 1541; **E)** Lorenz Fries, Canibais com cabeça de cachorro. 1525-1527; **F)** Martin Waldseemüller. *Terra Canibalorum*. 1516.

Quando se compara o mongol que segura o espeto da iluminura com os índios canibais das cosmografias de Lorenz Fries e Martin Waldseemüller (fig. 37) é surpreendente a similitude das posturas dos canibais do Novo Mundo que também aparecem sustentando o espeto com as duas mãos. Na xilogravura do mapa de 1522 coincidem as posições das pernas (uma dobrada e outra esticada). Diferentemente da iluminura do século XIII, os espetos dos mapas são partes decepadas e não o corpo completo da vítima.

As imagens dos espetos giratórios encontram também seu referente na tradição medieval. No século XII a força propulsora do combate às heresias gerou uma escatologia em favor da máquina judicial¹⁰⁴. Assim, as penas da justiça secular são integradas como tormentos aos pecadores nas representações pictóricas do inferno, onde cada alma seria julgada de acordo com o balanço das próprias ações¹⁰⁵.

O mosaico do Inferno da Igreja de San Giovanni, Florença de 1270, é uma destas obras que integra tormentos da justiça secular e associações à antropofagia. O demônio principal aparece devorando as almas dos condenados, enquanto os outros demônios torturam os condenados de formas variadas. Interessa para a discussão um detalhe de uma alma penada sendo assada em um espeto giratório (fig. 38), muito semelhante aos espetos giratórios do ameríndio na *Novus Orbis Regionum* de Holbein (1532) e do *Homem assado no espeto* de 1554 autoria de Sébastien Münster (fig. 38).

A postura do demônio que controla o espeto no mosaico da Igreja de San Giovanni é bem próxima à do índio da xilogravura de Holbein: um dos braços está estendido girando a alavanca do espeto, enquanto permanece com as pernas flexionadas controlando o fogo.

O canibal de Münster que assa uma vítima decapitada em um espeto giratório não é um índio, como pode ser comprovado pelas suas roupas à moda européia. A vítima do canibal de Münster aparece decapitada e também empalada, semelhante à vítima dos mongóis na *Chronica Majora*.

¹⁰⁴ LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 129.

¹⁰⁵ MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997, p. 206.

37. Detalhes dos espetos: **Esquerda:** *Chronica Majora*. Iluminura. Cambridge. Século XIII. **Direita superior:** Martin Waldseemüller. *Terra Canibalorum*. 1516; **direita inferior:** Lorenz Fries/Martin Waldseemüller. *Terra Nova*. 1541.

38. Detalhes de espetos giratórios: **Superior esquerda:** *Inferno*, mosaico da Igreja de San Giovanni, Florença. 1270; **superior direita:** Hans Holbein. *Novus Orbis Regionum*. 1532; **Abaixo:** Sébastien Münster, *Homem assado no espeto*. Bâle, xilogravura, 1554.

A comparação dessas séries conexas também conduz a respostas das dúvidas sobre o motivo dos índios do Novo Mundo, entre eles os Tupinambás serem representados barbados. Não era simplesmente uma questão de “projetar” a “moda” européia aonde era comum usar bigode e barba.

Os ameríndios barbados eram contrários às informações etnográficas e aos relatos dos cronistas, mas muito comuns na imagética do século XVI, sendo uma amostra da sobrevivência de alguns elementos “emprestados” das representações medievais que serviram de ponto de partida aos artistas.

O país dos nobres gentios descritos como potenciais cristãos na Carta de Caminha, com as cartas ilustradas, as cosmografias e as gravuras posteriores de Vespúcio, Waldseemüller, Fries, Holbein e Münster agora era o país dos Canibais. Desse modo, o europeu acabou assimilando os aborígenes do Brasil com a imagem negativa de um selvagem feroz sedento de sangue e de carne humana que vivia no meio do mato.

As práticas do canibalismo derivadas das edições ilustradas de Vespúcio integraram o bom selvagem (maternal, familiar e doméstico) e o feroz canibal devorador de carne humana. O repasto canibal passou a ter conotações macabras e eróticas. As partes retalhadas ganharam destaque. Mas não se pode esquecer que as imagens de corpos mutilados e retalhados vêm das representações de santos e mártires da arte Românica.

A imagem do índio de cocar e saia de penas reafirma-se. As estampas introduzem as mesas sacrificiais, a machadinha e começam a destacar a participação da mulher no canibalismo com uma imagem traiçoeira, sedutora, negativa e mortal, oculta atrás da beleza física. Uma índia que mostra prazer de participar no banquete canibal.

Com Waldseemüller, Fries, Holbein e Münster o repasto ganha destaques; mórbidos açougues, abatedouros e espetos mostram um espectáculo macabro e detalhado desde a captura da vítima, sua morte, retalhação do corpo, preparação e consumo da carne humana assada ou cozida.

A maioria destas imagens da antropofagia se distancia da realidade etnográfica dos grupos indígenas que ocuparam a costa do Brasil. Os

indígenas representados nas imagens significam a interpretação que a cultura européia ocidental faz do índio “real” a partir de seus cânones e convenções.

Ronald Raminelli faz uma afirmação muito pertinente a esta reflexão dizendo que as cenas de canibalismo presentes nos mapas Lusitanos não se originaram do contato com a realidade americana e sim pela influência das imagens alemãs: “...os artistas lusos preferiam recorrer aos desenhos e pinturas produzidas na Alemanha, por exemplo que consultar as correspondências dos jesuítas residentes no Brasil...”¹⁰⁶

Tal afirmação de Raminelli é uma constante nas imagens analisadas. O interesse etnográfico é mínimo ou inexistente por parte dos artistas. As imagens da antropofagia do Novo Mundo seguem a tradição medieval.

Os artistas vão preferir recorrer às imagens já existentes, que compor uma imagem nova. O próprio E. H. Gombrich enfatiza que uma imagem nunca parte da nada e sempre se faz necessário um referencial em que se apoiar,

...O gênio original que pinta “o que vê” e cria formas novas a partir do nada é um mito romântico. Mesmo o maior artista precisa de um idioma com que trabalhar. Somente a tradição, tal como ele a encontra, pode propiciar-lhe a matéria-prima da imaginária de que ele precisa para representar um evento ou um “fragmento da natureza”. Ele pode remodelar essa imaginária, adaptá-la à sua tarefa, assimilá-la às suas necessidades e mudá-la de tal forma que não seja mais reconhecida, mas não pode representar o que está diante de seus olhos sem um acervo preexistente de imagens adquiridas, do mesmo modo que não pode pintá-la sem o conjunto preexistente de cores que precisa ter em sua paleta....¹⁰⁷

O europeu dos séculos XV e XVI entrou em choque ao confrontar uma realidade desconhecida, como era o Novo Mundo e seus habitantes. Para assimilar esta nova realidade foi preciso a existência de coordenadas familiares para poder apreendê-la; esquemas que o artista achou na sua própria tradição escrita: na Bíblia, nos autores clássicos e cristãos, nos

¹⁰⁶ RAMINELLI, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁷ GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 126.

tratados, crônicas e relatos de viagens medievais dos séculos XIII-XIV. Mas também na tradição iconográfica: as imagens do homem selvagem das florestas: o feroz e o bom selvagem; do Paraíso: Adão e Eva, da Idade Dourada, dos seres e raças fantásticas¹⁰⁸, das fábulas e das maravilhas do Oriente e dos aterradores e lendários *inclusi*, que ofereceram os referentes, as bases para compor as imagens do índio e do canibalismo dos séculos XV e XVI. Lewis Hanke oportunamente comenta

... tenderam a olhar o Novo Mundo através de óculos medievais. A riqueza de idéias e lendas desenvolvidas tão luxuriosamente na Idade Média transferiu-se imediatamente para América; e esta influência medieval ficou marcada principalmente nos primeiros anos da descoberta e da conquista...¹⁰⁹

As imagens alemãs sobre a antropofagia feitas na primeira metade do século XVI, associaram o consumo da carne humana a banquetes e festins como atitudes quotidianas dos ameríndios, não levando em conta a etnografia e desligando estes costumes de seus aspectos rituais.

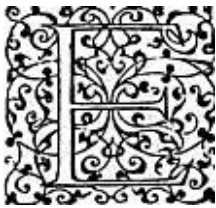
Os artistas das gravuras se inspiraram no seu próprio cotidiano para compor por analogia as cenas do Novo Mundo, sendo que os elementos destas cenas já existiam antes da chegada de Colombo. A partir do contato com os povos ameríndios estes esquemas preconcebidos são projetados, adaptados e repetidos.

Quem analisa as imagens dos canibais do Novo Mundo não pode se esquecer de que estas imagens encontram suas raízes e componentes no interior da própria cultura européia.

¹⁰⁸ Aqui concordando com as professoras Susan Milbrath e Bernadette Bucher.

¹⁰⁹ HANKE, Lewis. *Aristóteles e os Índios americanos*. Tradução. São Paulo: Livraria Martins, s/d, pp. 19-20.

Antropofagia e Índios Renascentistas em Theodoro de Bry



m 1590 o flamengo, gravador, editor e livreiro huguenote nascido em Liège, Theodoro de Bry (1528-1598), daria início à sua coleção *Thesaurus de Viagens ou Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indian Orientalem*, mais conhecida popularmente como *As Grandes Viagens e as Pequenas Viagens*¹.

O gigantesco projeto editorial das *Grandes Viagens* formariam parte de um novo tipo de edições que, ao final do século XVI, se caracterizavam por serem bem cuidadas, feitas em menor tempo² e com uma maior qualidade e

¹Vale a pena esclarecer que esta distinção de “grandes” e “pequenas” viagens se deve ao formato da apresentação das edições e não à extensão das viagens. As *Grandes Viagens* são dedicadas às narrativas do Novo Mundo e às *Pequenas Viagens* às Índias Orientais. As *Grandes Viagens* foram publicadas entre 1590 e 1634, compondo ao todo 13 volumes dedicados às narrativas do Novo Mundo e as *Pequenas Viagens* formadas por 13 partes dedicados a Oriente.

² Antes do século XV, elaborar um manuscrito era um trabalho minucioso e levava muito tempo. Qualquer cópia do mesmo manuscrito era feita de forma artesanal, demorando o mesmo tempo do original, muitas vezes até anos. Quando o texto tinha iluminuras era um trabalho ainda mais dispendioso, devido ao cuidado que devia se ter, já que era um trabalho delicado (miniaturas) e era feito manualmente, elemento por elemento. Desse modo é possível imaginar que 10 cópias de um manuscrito com iluminuras seria um trabalho de anos e não se podia ter certeza da sua conclusão. Se os manuscritos levavam tempo para serem feitos, o mesmo acontecia com as pinturas e esculturas. Quem conhece o processo das pinturas a óleo sabe que, por ser um pigmento aglutinado com óleo de linhaça, o tempo de secagem é muito longo, precisamente para poder ser mais trabalhado, em contraste com a têmpera, que tem um processo de secagem muito rápido. Com o surgimento da pintura a óleo, as obras de arte da Renascença levavam meses para serem concluídas e estas acabavam em igrejas ou grandes palácios, onde tinham sempre um lugar para serem “expostas” a um público restrito ao círculo do mecenas ou da comunidade que freqüentasse a igreja.

apuro, tanto das gravuras³, agora feitas em metal⁴, como de melhores técnicas de reprodução e impressão⁵. A melhoria na qualidade das ilustrações⁶ proporcionou que estas tivessem grande destaque e que não fossem apenas meros complementos dos textos. Chandra Mukerji afirma que os livros ilustrados ganharam uma maior difusão e converteram-se em um método sofisticado de comunicação, não só para ajudar a simples leitura de semi-analfabetos, mas agora também para atender à demanda de uma elite cultural:

...By the end of the sixteenth century uses of prints also were beginning to change as book illustration became a more sophisticated method of communication, one central to the production of the best books. The new illustrations, found particularly in books on nature, architecture, drawing, and engineering, were unlike their simple predecessors. Rather than attracting semiliterate audiences by relieving the tedium of the verbal text, they were meant instead to supply pertinent information and to aid the expert in understanding the ideas in the ideas in the writings. Hence these illustrations became a part of elite culture...⁷

³ A gravura funcionava como um carimbo: a partir de uma matriz em madeira (xilogravura), pedra (litogravura), ou em metal (gravura), era “entintada” e por pressão a imagem era copiada em espelho no papel. As estampas feitas em uma matriz de madeira eram facilmente reconhecíveis devido ao seu acabamento grosseiro, linhas grossas e poucos detalhes ou volume, se comparadas com as feitas em lâminas de metal.

⁴ No século XV e parte do XVI a maioria das gravuras eram feitas em madeira; com o desenvolvimento da técnica começaram a ser usadas matrizes em diversos materiais como cobre, onde o desenho era talhado na lâmina e depois era exposto a ácidos, conseguindo texturas variadas. As partes da lâmina que não deveriam ser tocadas pelos ácidos eram cobertas com cera. A partir desta matriz de metal era possível obter uma infinidade de cópias até que se desgastassem. Desse modo, a matriz de metal oferecia melhores opções e mais durabilidade que as de madeira.

⁵ William M. LUINS, Jr. *Prints and visual communication*. Cambridge: The MitPress, 1982, p. 160; MUKERJI, Chandra. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 65 e EISENSTEIN, Elizabeth L. *A Revolução da Cultura Impressa. Os primórdios da Europa Moderna..* São Paulo: Editora Ática, 1998, P. 38-41.

⁶ Se a Imprensa gerou um processo de transformações na escrita, a gravura vai gerar uma “revolução” no uso da imagem na Europa dos séculos XV e XVI. A imprensa e os diferentes tipos de gravuras promoveram um grande desenvolvimento, além da difusão da escrita e das imagens, já que permitiu, não somente reproduzir infinidade de cópias a partir de um original, como também reduzir o tempo para isto ser conseguido. Como exemplo, se tem a carta atribuída a Américo Vespúcio a *Qvattvor Navigationes*, editada em Saint-Dié em 7 de Abril de 1507. Durante esse ano, a edição sofreu sete reimpressões. Foi um sucesso editorial para a época e algo impensado dois séculos antes, pela tiragem de exemplares e pelo tempo empregado. VESPÚCIO, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editorial Planeta, 2003, pp. 58. Ver EISENSTEIN. *A Revolução da Cultura Impressa*, P. 57-60.

⁷ MUKERJI, Chandra. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*, p. 66.

O impacto que a imprensa gerou na Europa, bem como sua popularização,⁸ fizeram com que também fosse utilizada como veículo de “propaganda” tanto pelos protestantes como pelos católicos⁹. O Protestantismo foi pioneiro em explorar o potencial da imprensa como meio de massa¹⁰. Por outro lado, o Concílio de Trento, no século XVI, estipularia o uso de imagens para a ação evangelizadora.

As guerras religiosas e a invasão dos Países Baixos pela Espanha levaram Theodoro de Bry a se exilar em Estrasburgo, onde, ao lado de Etienne Delaune, aprenderia e aperfeiçoaria suas técnicas de desenho e reprodução. Algum tempo depois de Bry se estabeleceu em Frankfurt¹¹. De acordo com Mary Del Priore,

...A coleção denominada *Grandes Viagens* revela quanto esse artista sabia que a imagem é necessária ao texto; que ela lhe é um complemento indispensável e uma espécie de luz viva projetada sobre a narrativa da história...¹²

As *Grandes Viagens* como também outras coleções sobre narrativas de viagem exerciam um atrativo, fascinavam e geravam curiosidade tanto nas elites como no resto da população. Ao mesmo tempo ajudaram a impulsionar a colonização das Novas Terras e iniciar empreendimentos comerciais, como Bernardette Bucher comenta:

...Widely read in the world of educated people and collectors who had early become fascinated by the voyages of exploration, it was also sought by the rising class of merchants and artisans

⁸ O uso da gravura para ilustrar imagens em livros acabou por resgatar as imagens da tradição medieval, as iluminuras que descansavam nos manuscritos, além de popularizar outras, dos artistas famosos da época. Se algum príncipe gostasse de uma determinada obra, podia solicitar uma cópia a seu pintor de corte que a confeccionava, sem precisar ir até o original. Assim, com ajuda das gravuras feitas de obras “famosas”, havia essas possibilidades. Muitos artistas usavam as estampas que viam nos livros para compor suas obras e muitos outros as alteravam e “reciclavam” para ilustrar seus próprios livros. MUKERJI. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*, pp. 57-58. Sobre a ampliação do público leitor ver Capítulo 4. *A Expansão da República das Letras*. EISENSTEIN, Elizabeth L. *A Revolução da Cultura Impressa*, P. 109-125.

⁹ Como huguenote fervoroso, Theodoro de Bry sempre teve interesse em ilustrar obras que registrassem as atrocidades cometidas pelos espanhóis católicos contra os protestantes e contra os índios do Novo Mundo.

¹⁰ EISENSTEIN. *A Revolução da Cultura Impressa*, P. 167.

¹¹ Os principais centros de imprensa e os gravuristas mais famosos estavam na Alemanha e nos Países Baixos.

¹² DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus: Monstros no mundo europeu e Ibero-americano (Séculos XVI_XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 82.

who were beginning to buy books and art objects. If the taste for accounts of cross-Atlantic voyages lasted into the late sixteenth century, it was not only because of curiosity, but also because most people, even those of modest means, had a stake in this kind of enterprise...¹³

É neste contexto de guerras religiosas e expansão atlântica que se inserem os primeiros volumes da coleção de Theodoro de Bry, que tinham, entre outras funções, o estímulo do comércio, a colonização do Novo Mundo¹⁴ e a difusão do cristianismo, como Thereza Baumann afirma

...O objetivo era a publicação de textos que sensibilizassem Elizabeth I a decidir-se não só por uma participação ativa nos projetos de expansão atlântica retomando o projeto da Virgínia, interrompido em 1588, mas também tornar familiar aos europeus a presença dos ingleses em terras americanas. E, sobretudo, difundir a ‘verdadeira’ religião...¹⁵

As *Grandes Viagens*, coleção editada em vários volumes por Theodoro de Bry e seus descendentes, não serviam só para o deleite do leitor mas também para incitar a meditação sobre a bondade e a misericórdia de Deus, além dos “ensinamentos que se podiam tirar do espetáculo de povos infelizes e bárbaros”.¹⁶ Aqui incluídos estão a propagação do evangelho e o fortalecimento da posição protestante¹⁷.

Antes da *Americæ Tertia Pars* Theodoro de Bry já tinha publicado outros dois volumes sobre as viagens de reformados ao Novo Mundo. O primeiro deles foi a *Admiranda Narratio*,¹⁸ em 1590, obra dedicada à primeira viagem inglesa à Virgínia em 1585, de Thomas Harriot; expedição instigada pelo geógrafo e poeta Walter Raleigh e baseado nas aquarelas de John White.

¹³ 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, p. 11

¹⁴ BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest*, p. 7 e também BAUMANN, Thereza, *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI*. Niterói: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal Fluminense, 2001. 2 vol., p. 248.

¹⁵ BAUMANN, Thereza. *Thesaurus de Viagens*, p. 256.

¹⁶ DEL PRIORE, Mary. *Esquecidos por Deus*, p. 82. e BAUMANN, Thereza. *Thesaurus de Viagens*, p. 259.

¹⁷ BAUMANN, Thereza. *Thesaurus de Viagens*, p. 259.

¹⁸ Um excelente trabalho sobre Theodoro de Bry e a *Admiranda Narratio*, apresentado em forma de roteiro de viagem, é o de Thereza BAUMANN, *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI*. Niterói: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal Fluminense, 2001. 2 vol.

Para confeccionar as estampas do primeiro volume, Theodoro de Bry deveu muito ao seu encontro de 1587 em Londres e posterior amizade com Richard Hakluyt e sua coleção de narrativas de viagem. Por intermédio de Hakluyt Theodoro de Bry teve acesso aos cadernos de aquarelas pintados por John White¹⁹ feitos na viagem à Virgínia, compostos por registros de mapas, flora, fauna e dos habitantes nativos, os Algonquinos²⁰.

O segundo volume a *Secvnda Pars Americae* ou *Brevis Narratio de* 1591, foi baseado no diário do capitão Laudonnière sobre a expedição francesa de 1565 à Flórida²¹. As imagens que De Bry se apoiou foram baseadas nas pinturas sobre a tribo dos Timucuas, feitas por Jacques Le Moyne de Morgues.

As imagens de White e de Morgues, assinala Belluzo, são importantes porque “...dão conta de modelos de sintaxe visual e de observações etnográficas que iriam marcar o projeto de De Bry...”²²

A análise deste capítulo se deterá na terceira parte dedicada ao Brasil, a *Americae Tertia Pars* de 1592, especificamente em algumas imagens que tratam da antropofagia. Durante sua vida De Bry publicaria seis partes da gigantesca coleção (1590-1596), no momento de sua morte, em 1598, a sétima parte não chegou a ficar pronta. Seus sucessores, Johan Theodor e Johan Israel, publicariam as partes 7, 8 e 9 (1598-1601). Depois da morte de Johan Theodor, Matthäus Merian publicaria as últimas quatro partes 10 a 13 (1619-1634).

¹⁹ Sobre John White e Theodoro de Bry ver o capítulo 2. *Reading Indian Bodies* do livro de KUPPERMAN, Karen Ordahl. *Indians and English. Facing off in Early America*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2000, pp. 41-76.

²⁰ Theodoro de Bry obteve os textos originais diretamente da Inglaterra se beneficiando da coleção de Hackluyt sobre narrativas de viagem de ingleses à América. Diferentemente dos seus filhos, que obtiveram os textos das traduções do alemão. BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest*, p. 8-9.

²¹ *Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry*. Paris: Gallimard, 1992.

²² BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva / Metalivros, 2000. 3ª Ed., p. 54.

A Americæ Tertia Pars e suas imagens



o ano de 1592 Theodoro de Bry, publicaria a *Americæ Tertia Pars*²³ baseado nas narrativas do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry sobre as viagens ao Brasil – conhecido nessa época como *França Antártica* – e os habitantes destas terras, os tupinambá.

A primeira página da *Americæ Tertia Pars*, em forma de frontispício^{24, *}, apresenta uma alegoria dos habitantes das terras Brasileiras (fig. 1). O frontispício conjuga aqui dois dos significados: o de folha de rosto, mas também representa uma fachada principal de um edifício, no caso uma frontaria em estilo renascentista, decorado com frutas exóticas, embelezando a fachada clássica formada de frisos, frontões e pilastras.

No frontispício Theodoro De Bry dá ênfase à nudez dos corpos, à religião e à antropofagia dos índios. Na parte superior, aparecem dois índios ajoelhados adorando um ídolo com uma lua crescente e enfeitado com penas.

Na metade, um casal de índios Tupinambá parece proteger a entrada à terceira parte de América, os segredos da terra do Brasil, o conhecimento dos relatos de Hans Staden e Jean de Léry.

À direita, uma mulher de corpo voluptuoso, mas de semblante sério, leva seu pequeno filho nas costas em uma faixa de algodão, enquanto devora um braço. À esquerda, um guerreiro tupinambá com cocar e *araroy* de penas, armado de tacape, com rosto grotesco, aparece mostrando os dentes enquanto devora avidamente uma perna. Seu corpo está cheio de incisões tatuadas no corpo, cada uma lembrando um homem que já foi morto por ele no ritual antropofágico.

²³ AMERICÆ TERTIA PARS. Memorabilē provincie Brasiliæ Historiam continēs, germanico primum fermone scriptam à Ioāne Stadio Homburgensi Hesio, nunc autem latinitate donatam à Teucro Annæo Priuatocol chanthe Po: & Med: Addita est Narratio prosecutionis Ioannis Lerij in eandem Provinciam, quā ille initio gallice conscripsit, postea verò Latinam fecit. His accessit Descriptio Morum & Ferocitatis incolarum illius Regionis, atque Colloquium ipforum idiomate conscriptum.

²⁴ Do latim *frontispicium*, de *frontis*: fronte, rosto + *spicium*: ver, olhar, contemplar.

Fora do casal tupinambá, que guarda o frontispício, existe outra alusão à antropofagia. Na parte inferior central, cruzando a arcada, vê-se uma paisagem com três índios: uma mulher e dois homens assando e devorando um corpo fracionado retalhado em um moquém.

O frontispício da *Americæ Tertia Pars* apresenta uma síntese visual do índio nu e antropófago que combina o exótico, o erótico e o macabro, elementos estes que percorreram as gravuras do terceiro volume das *Grandes Viagens* de De Bry.

As estampas que ilustram o terceiro volume seguem as peripécias de Hans Staden na sua viagem ao Brasil, captura, cativo e convivência com os Tupinambá. Mostram os costumes dos aborígenes, danças, bebedeiras, guerras e especialmente o ritual antropofágico (fig.2, 3).

As ilustrações que Theodoro De Bry faz para a *Americæ Tertia Pars* têm basicamente duas fontes direitas: as textuais e as iconográficas, derivadas dos relatos da *Warhafftig Historia vnd beschreibung* de Hans Staden, edição de Marburg de 1557; e a *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil* de Jean de Léry edição de 1578, e das xilogravuras que acompanham estas edições ilustradas²⁵.

O texto de Marburg trata, na sua primeira parte, das aventuras do alemão Hans Staden que acompanhou expedições de espanhóis e portugueses, naufragou e permaneceu nove meses preso entre Tupinambás. A última parte está dedicada aos costumes nativos²⁶.

A *Viagem ao Brasil* de Hans Staden seria publicada pela primeira vez em Marburg, em 1557, acompanhado por 53 pequenas xilogravuras, feitas sob sua orientação, a maioria destas “cruas vinhetas”²⁷ serviriam de base a Theodoro De Bry para as versões de suas gravuras em talho-doce.

²⁵FORGE, Jacques. *Naissance d'une Image*. IN: DUCHET, Michèle (direction), *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, p. 105 e BUCHER, *Icon and Conquest*, p. 15-16.

²⁶ STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marburg de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988.

²⁷Assim as qualifica Bernardette BUCHER, *op. cit.*, p 15.

2. Episódios que mostram Hans Staden zarpando de Europa, cruzando o oceano e arribando ao Novo Mundo, as terras brasílicas, o naufrágio e sua posterior captura pelos Tupinambás. As gravuras seguem o roteiro da narração de Staden descrevendo os costumes e as situações que viveu enquanto esteve preso durante vários meses com estes aborígenes. **Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars. Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indian Orientalem*, gravuras em talho-doce, Frankfurt, 1592.**

3. Episódios da convivência de Hans Staden entre os Tupinambás, detalhes de seus costumes, especialmente os rituais antropofágicos. **Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars. Collectionnes Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indian Orientalem*, gravuras em talho-doce, Frankfurt, 1592.**

O texto de Jean de Léry foi publicado em 1578 e narra a expedição de Villegaignon para o estabelecimento de colônias nas terras do Brasil, entre 1556-1558²⁸. Esta edição estava acompanhada de xilogravuras sobre os costumes dos Tupinambá. Muitas imagens que acompanhavam a primeira edição de Jean de Léry foram copiadas das obras anteriores de frei André Thevet *Lez Singularitéz de la France Antartique* (1558)²⁹ e de *La Cosmographie Universelle* (1575).

Para as gravuras da *Americae Tertia Pars* Theodoro de Bry focou suas ilustrações no cativo de Staden mas também usou a narrativa e as gravuras de Léry, especialmente as referentes aos costumes dos Tupinambá, as maneiras guerreiras, os ritos antropofágicos e a religião dos nativos³⁰.

O conjunto das gravuras de Theodoro de Bry da *Americae Tertia Pars* pode ser organizado em três subconjuntos, de acordo com as fontes: as gravuras baseadas nas xilogravuras do relato de Staden (fig. 4), as baseadas no relato de Léry (fig. 5), as que combinam xilogravuras de Staden, Léry³¹, Thevet e outros (fig. 6,7). Isto somado as próprias modificações feitas pelo próprio De Bry nas imagens.

As xilogravuras das edições ilustradas de Staden, Léry e Thevet são diferentes das imagens de índios feitas até esse momento, isto é, meados do século XVI. No caso de Staden, as imagens, que acompanham o texto, formam uma série, mais abundante e complexa, e não imagens “avulsas”.

O texto de Staden vem acompanhado de gravuras que detalham cuidadosamente os episódios do relato e seu desenvolvimento temporal, enquanto que as imagens de Thevet e Léry estão mais interessadas em mostrar os costumes dos habitantes do Brasil. Obviamente estas imagens tendem a ser “diferentes” das feitas até esse momento; os três viajantes

²⁸ LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia editora; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

²⁹ Thevet permaneceu no Brasil entre 1555 e 1556, publicando sua obra dois anos após seu retorno a França. As suas imagens estão entre as primeiras fontes iconográficas detalhadas sobre o Brasil e seus habitantes. THEVET, André. *As Singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

³⁰ BUCHER, *Icon and Conquest*, p. 15 e 177-178.

³¹ Sobre os modelos franceses de Theodoro de Bry ver o artigo de Jean-Paul Duviols. *Théodore de Bry et ses modèles français*, IN: CARAVELLE, *Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*, pp. 7-17.

estiveram nas terras do Brasil, vivendo pessoalmente ou sabendo por terceiros os episódios narrados.

As imagens anteriores sobre antropofagia dos relatos de Vespúcio ou as da cartografia alemã, por exemplo, mostram um canibalismo alimentar movido pelo gosto pela carne humana, enquanto que as imagens e textos de Staden, Léry e Thevet revelam a existência de um complexo ritual de execução e consumo da vítima. Aqui vale lembrar uma idéia de Osvaldo Silva Galdames: “...cuando el canibalismo aparece com relieves verídicos, se enmarca dentro de contextos ceremoniales. Allí todos los testimonios coinciden en dar una misma opinión: la ingestión de carne se conjuga con creencias mágico-religiosas...”³²

A novidade estabelecida pela iconografia do índio nas obras de Staden, Thevet e Léry integram um processo de passagem do maravilhoso para o exótico³³; as xilogravuras mostram cerimônias e rituais complexos. Nas narrativas dos viajantes ao Novo Mundo, especialmente até a primeira metade do século XVI, existem discrepâncias entre o esperado, as expectativas (o maravilhoso) e o experimentado. Sobre a imagem da América no relato do alemão Guillermo Giucci comenta:

A América aparece, no relato de Hans Staden, não só desmitificada em relação ao modelo do maravilhoso que recobria e deformava, como reconhecida sua singularidade e em sua diferença radical com o referente europeu....³⁴

Sérgio Buarque de Holanda já havia notado este processo de pragmatismo nos portugueses, onde o desgaste das expectativas levou a questionar o imaginário como explicação da realidade³⁵. Assim, as mudanças na iconografia podem ser explicadas em parte pelo processo de desmitificação que conduzirá à produção de imagens mais pragmáticas, tais como costumes e cerimônias dos aborígenes.

³² SILVA GALDAMES, Osvaldo. *El mito de los comedores de carne humana en América*. In: *Revista Chilena de Humanidades*, N° 11. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1990 p. 65.

³³ GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O novo Mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. p. 21

³⁴ GIUCCI, *Op. cit.*, 215.

³⁵ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969, p. 146.

4. Gravuras de Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592 (T) baseadas nas xilogravuras da *Warhaftig Historia vnd beschreibung* de Hans Staden, edição de Marburg de 1557 (H).

4. Gravuras de Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592 (T) baseadas nas xilogravuras da *Warhaftig Historia vnd beschreibung* de Hans Staden, edição de Marburg de 1557 (S).

6. Gravuras de Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592 (T) baseadas nas xilogravuras da *Warhaftig Historia vnd beschreibung* de Hans Staden, edição de Marburg de 1557 (H) e da *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil* de Jean de Léry edição de 1578 (L).

7. Gravuras de Theodoro De Bry, *Americae Tertia Pars*, 1592 (T) baseadas nas xilogravuras da *Warhaftig Historia vnd beschreibung* de Hans Staden, edição de Marburg de 1557(H) e da *Cosmographie Universelle* de 1575 de frei André Thevet (AT).

Ana Maria Belluzzo chama a atenção para que se estabeleça uma distinção entre as imagens de Theodoro de Bry, que ela identifica como gravuras de ilustração e de interpretação:

...as gravuras de *ilustração* - feitas a partir da transcrição do texto e imagem, como é o caso daquelas do livro de Staden - e as gravuras de *interpretação*, que tomam por base outros desenhos, manipulando-os, recriando um repertório transformado. Estas, já praticadas no livro de Léry, apoiado em motivos visuais da obra de Thevet, caracterizam o trabalho gráfico de De Bry, que se vale, como já apontamos, de ilustrações de Staden e Léry e de imagens de outras expedições a outros lugares da América.

É esse mesmo processo de sucessivas versões que nos autoriza a falar em *imagens* e não em *representações* do Novo Mundo. Não se pode admitir nenhum compromisso *d'après nature* nessas gravuras feitas a partir de informações de outros viajantes...³⁶

Eu adicionaria a tradição pictórica das imagens da antropofagia do Novo Mundo e a arte da época, assim as fontes de inspiração não podem ser só restringidas às narrativas ilustradas de viajantes. De Bry como livreiro, editor e gravurista teve fontes muito variadas para se apoiar.

Discordo do argumento de Ana Belluzzo com relação ao compromisso com o natural, pois, nas imagens realizadas no século XVI, este compromisso é relativo, as próprias gravuras de Staden, Thevet e Léry foram feitas anos depois dos episódios descritos. No caso de Léry passariam vinte anos, após ter voltado do Brasil, para publicar pela primeira vez sua obra. Ainda que ele tenha vivido no Brasil e tenha sido testemunha de muitos acontecimentos descritos, não vai ser impedimento para que muitas das xilogravuras para a primeira edição ilustrada de sua *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil* de 1578 fossem copiadas das xilogravuras feitas para ilustrar as obras de Thevet de anos anteriores, as *Singularitéz...* de 1558 e a *Cosmographie...* de 1575.

³⁶ BELLUZZO, *O Brasil dos Viajantes*, p. 53.

Na maioria das imagens do Novo Mundo os artistas não tinham nenhum compromisso com o natural. No século XVI, no momento de produzir uma gravura, a tradição e as convenções jogavam um papel maior que a experiência de olhar diretamente do natural, tal como Gombrich afirma: “...toda arte tem origem na mente humana, em nossas reações ao mundo mais que no mundo visível em si...”³⁷.

Para a existência de uma representação não é necessário que ela tenha compromissos com o que é diretamente observado. O fato de Léry, Staden e Thevet terem estado no Brasil não faz suas gravuras serem mais fidedignas com o que estava sendo observado, nem etnograficamente mais corretas que as feitas por Theodoro De Bry³⁸.

Entretanto, as imagens de De Bry ainda contém descompassos entre texto e imagem como elementos novos que não podem ser reduzidos a simples cópias de outras edições de viagens à América, nem explicados pelas narrativas nem pelas as gravuras nas quais esteve baseado inicialmente. Belluzzo também ignora a possibilidade de originalidade e aporte por parte de De Bry em este processo de cópia, seleção e adaptação.

A novidade das gravuras de De Bry como editor, está centrada precisamente nas divergências, nessas imagens que não encontram referente nas gravuras nem nos textos de Léry e Staden e dão ao leitor novas leituras e informações. Ronald Raminelli assinala:

...Portanto, considero os descompassos entre texto e imagem como uma linguagem, reveladora de uma dada concepção de mundo. A “infidelidade” aos relatos permite ao historiador decifrar alguns caminhos percorridos pelo artista. Por intermédio das gravuras, De Bry emitiu opiniões e inseriu os tupinambás no imaginário europeu. Uma análise de sua obra, realizada de forma menos etnográfica e mais cultural, permite detectar os debates teológicos, as disputas religiosas e os estereótipos – “caldo cultural” em que se inseriam os produtores de textos de imagem...³⁹

³⁷ GOMBRICH, *Arte e Ilusão*, p. 93.

³⁸ Peter MASON. *Infelicities. Representation of the Exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 42-45.

³⁹ RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, 97.

São precisamente esses descompasses de imagem e texto que fazem das gravuras de Theodoro De Bry serem tão interessantes e onde radica a originalidade deste editor e gravurista. As respostas para estes “desacordos” encontram-se na compreensão da tradição iconográfica da Renascença e nas suas convenções, sem deixar de lado o suporte etnográfico que as crônicas oferecem.

Assim, vai se trabalhar com os descompassos de imagem e texto centrados em três aspectos: no repasto antropofágico, nos corpos renascentistas dos índios e no protagonismo das mulheres índias, sem perder as referências com o resto do conjunto de gravuras da *Americae Tertia Pars*.

O Repasto Antropofágico Tupinambá



upinambá corresponde a uma denominação colonial usada pelos cronistas do século XVI e XVII para identificar as tribos tupis que viviam na costa brasileira⁴⁰, mas também a uma dessas “nações” como é anotado no *Dicionário do Brasil Colonial*

...Os tupinambás ou tupis não eram homogêneos, formando, segundo os cronistas, ‘nações’, ‘casta’ ou ‘gerações’ que freqüentemente guerreavam entre si e se localizavam em pontos distintos do litoral. Os *carijós* eram do ramo guarani e se estabeleciam entre a Lagoa dos Patos e Cananéia; os *tupiniquins* se expandiram pelo planalto e litoral de São Paulo; os *Tupinambás* propriamente ditos ou *tamoios* estavam entre o litoral norte paulista, o vale do Paraíba e Cabo Frio; os *temiminós*, na baía de Guanabara. Entre o Espírito Santo e a Bahia, os índios foram também genericamente denominados *tupiniquins*; o território entre o recôncavo baiano e a foz do São Francisco era também dominado pelos *tupinambás*, enquanto os *potiguares* se

⁴⁰ FAUSTO, Carlos. *Fragmentos de história e cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico*, p. 383 IN: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos Índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / FAPESP, 1992, pp. 381-396.

distribuíam pela costa nordestina até o Ceará. No século XVII, os colonos localizaram tupinambás no Maranhão, no Pará e na ilha de Tupinambarana, no médio Amazonas...⁴¹

Desde as primeiras descrições de Colombo e Vespúcio os Caribes das Antilhas e os Tupinambá da costa brasileira passaram a ser conhecidos pelas suas práticas antropofágicas, como anota Metraux:

...A antropofagia é um costume característico dos caraíbas e dos tupi-guaranis. Todas as tribos dessa última família lingüística, a propósito da qual somos tão mal informados, assinalam-se como antropófagas. Na maioria dos casos, as acusações têm fundamento, pois em todas as suas tribos, o canibalismo é praticado ritualmente...⁴²

Nos séculos XVI e XVII, a antropofagia foi descrita detalhadamente pelos cronistas⁴³ que visitaram estas terras. Foram portugueses, franceses, holandeses, alemães e até nas cartas dos Jesuítas deram espaço nas suas narrativas para descrever estas práticas consideradas abomináveis.

Já nas primeiras décadas do século XVI a iconografia mostrou esses terríveis repastos canibais praticados pelos Tupinambá nas estampas das edições de viagens. Na cartografia, a partir de Waldseemüller e Fries, estas imagens aterradoras invadiram os mapas das terras do Brasil.

O grande apogeu dessa iconografia do repasto foi alcançado nas detalhadas gravuras feitas por Theodoro de Bry para a terceira parte de sua coleção de viagens sobre América. As imagens baseadas na narrativa de Hans Staden sobre o repasto e especialmente a execução da vítima pelos tupinambás, representa o clímax da *Americae Tertia Pars*.

⁴¹ RAMINELLI, Ronald. Verbete *Tupinambá*. IN: VAINFAS, Ronaldo (Direção). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000, pp. 566. Também ver FAUSTO, Carlos. *Fragments de história e cultura Tupinambá*, p. 383.

⁴² METRAUX, *A Religião dos Tupinambá e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis*. São Paulo: Ed. nacional e Ed. da Universidade de São Paulo, 1979 p. 138-139.

⁴³ O ritual de morte do inimigo e seu consumo está registrado pela maioria dos cronistas. STADEN, *Viagem ao Brasil*, cap. XXVIII, pp. 183-193; THEVET, *As Singularidades da França Antártica*, Cap. XL; LÉRY, *Viagem a Terra do Brasil*, Cap. XV, pp. 193-204; D'ABBEVILLE, *História da Missão dos Padres Capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, cap. XLIX, pp. 229-234; GÂNDAMO, *A primeira História do Brasil: História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, Cap. XII, pp. 155-168; SOUZA, *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, Cap. CLXVIII, CLXXIV pp. 245-246 e 251; CARDIM, *Tratados da Terra e Gente do Brasil, II. Do princípio e origem dos índios*, pp. 159-168.

Cinco estampas da *Americae Tertia Pars* mostram a execução, a morte e o consumo da vítima pelos Tupinambá. Na primeira são vistas índias nuas, voluptuosas, que parecem ansiosas ao morderem suas próprias mãos e braços. Duas concentrações de índios à esquerda e direita assistem a execução do prisioneiro⁴⁴. Um homem nu amarrado a uma corda no centro da composição e seguro por dois guerreiros com escudo, parece desafiar a seu verdugo antes de ser sacrificado com um golpe de tacape, dado pelo guerreiro tupinambá enfeitado da esquerda da gravura (fig 8). O relato de Hans Staden descreve a cena assim:

...aquelle que deve matar o prisioneiro pega na clava e diz: “sim, aqui estou, quero te matar, porque os teus também mataram a muitos dos meus amigos e os devoraram”. Responde-lhe o outro: “Depois de morto, tenho ainda muitos amigos que de certo me hão de vingar.” Então desfecha-le o matador um golpe na nuca...⁴⁵

O trecho da descrição de Staden justifica a “estranha” postura desafiadora da vítima ante seu verdugo na gravura e a reafirmação do caráter de vingança da execução. Jean de Léry também registra o diálogo entre vítima e verdugo, bem como a relação de vingança entre os dois:

...“Eu não estou a fingir, fui com efeito valente e assaltei e venci os vossos pais e os comi”. E assim continua até que seu adversário, prestes a matá-lo, exclama: “Agora estás em nosso poder e serás morto por mim e moqueado e devorado por todos’...a vítima ainda responde: “Meus parentes me vingarão”...

...O selvagem encarregado da execução levanta então o tacape com ambas as mãos e desfecha tal pancada na cabeça do pobre prisioneiro que ele cai redondamente morto sem querer mover braço ou perna...⁴⁶

⁴⁴ A execução do prisioneiro dependia da idade, segundo Simão de Vasconcellos: “...Dos que tomam na guerra, os velhos comem logo: (carne do maior sabor para elles) os mancebos levão captivos amarrados em cordas, com grandes algazaras, à maneira de triumpho...”. VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil. Das Notícias Antecedentes, curiosas e necessarias das cousas do Brasil*. Livro I, 132, p. 54.

⁴⁵ STADEN, *Viagem ao Brasil*, Cap. XXVIII, p. 189.

⁴⁶ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, Cap. XV, p. 196-198.

8. "...Então desfecha-lhe o matador um golpe na nuca... " (Staden). "...O selvagem encarregado da execução levanta então o tacape com ambas as mãos e desfecha tal pancada na cabeça do pobre prisioneiro que ele cai redondamente morto sem querer mover braço ou perna.." (Léry). ***Americae Tertia Pars*. Gravura em cobre. Frankfurt, 1592 .**

No chão que pisam os guerreiros e a vítima da estampa de De Bry, podem se notar fragmentos de cerâmica e pedras e ainda um fogo aceso. Estes fragmentos, de acordo com Staden, seriam para o prisioneiro se defender e agredir as mulheres que ameaçavam devorá-lo⁴⁷. Outros cronistas ainda descrevem que eram dadas à vítima frutas secas para arremessar contra seu inimigos⁴⁸. Estes detalhes também são descritos por Léry, que também justifica a presença dos escudos, “rodela” de couro, com que os guerreiros que seguram a vítima se protegem

...após ter estado assim exposto às vistas de todos, os dois selvagens que o conservam amarrado afastam-se dele umas três braças de ambos os lados e esticam fortemente as cordas de modo a que o prisioneiro fique imobilizado. Trazem-lhe então pedras e cacos de potes; e os dois guardas, receosos de serem feridos, protegem-se com rodela de couro de *tapirussú* e dizem-lhe: “vinga-te, antes de morreres”. Começa o prisioneiro a atirar projéteis com todas as suas forças contra os que ali se reúnem em torno dele, algumas vezes em número de três a quatro mil...⁴⁹

O fogo é acesso pelas mulheres índias a distância de dois passos na frente da vítima⁵⁰ para que seja visto por ela antes de morrer, este fogo vai ser usado para preparar seu corpo depois da morte.

A segunda gravura mostra dois momentos diferentes, posteriores à morte da vítima. No primeiro momento, à esquerda da gravura, a esposa do índio morto chora sobre o cadáver, à direita; em um segundo momento quatro índias raspam a pele do morto e uma delas introduz um pau no ânus do sacrificado. Ao seu lado, a água está sendo fervida para retirar a pele da vítima. A leitura dos episódios desta gravura deve ser feita da esquerda para a direita.

⁴⁷ STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 187.

⁴⁸ “e ali lhe dão uns pomos duros, à maneira de laranjas, com que possa atirar e ofender a quem quiser...”. GÂNDAMO, *A Primeira História do Brasil*, Cap. XII, p. 158. “Imediatamente o prisioneiro, que tem as mãos livres, agarra os frutos e tudo o mais que pode pegar e atira com toda a força contra os assistentes...” D’ABBEVILLE, *História da Missão dos Padres Capuchinos na Ilha do Maranhão...*, cap. XLIX, p. 232.

⁴⁹ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 194.

⁵⁰ STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 187.

No centro da gravura, ao fundo, de forma quase simétrica, aparece Hans Staden ao lado do guerreiro que sacrificou o inimigo, ricamente enfeitado e ainda com o tacape nas mãos. O corpo do guerreiro tupinambá mostra as marcas das vítimas sacrificadas por ele, em forma de riscos nas pernas, braços e peito⁵¹.

A direita deles reúne-se um grupo de guerreiros - dentre eles, aqueles dois de escudo que ajudavam a segurar o prisioneiro momentos antes de ser morto na gravura anterior - que parecem esperar calmamente, enquanto uma índia corre intranquã mordendo a mão (fig. 9). Aqui, De Bry sugere um contraste entre a serenidade e controle dos homens e a ansiedade e falta de controle da mulher⁵².

A descrição feita por Jean de Léry ajuda a entender os dois momentos do episódio apresentado na gravura

...Imediatamente depois de morto o prisioneiro, a mulher coloca-se junto do cadáver e levanta curto pranto; digo propositadamente curto pranto porque essa mulher... lamenta-se e derrama fingidas lágrimas sobre o marido morto mas sempre na esperança de comer-lhe um pedaço. Em seguida, as outras mulheres, sobretudo as velhas, que são mais gulosas de carne humana e anseiam pela morte dos prisioneiros, chegam com água fervendo, esfregam e escaldam o corpo a fim de arrancar-lhe a epiderme... Logo depois o dono da vítima e alguns ajudantes abrem o corpo e o espostejam...⁵³

Léry ressalta especialmente o choro fingido da índia por seu esposo recém sacrificado, que chora, mas quer comer um pedaço do marido. Desse modo, as mulheres índias da gravura não se mostram apenas ansiosas e descontroladas, a exemplo da mulher que corre no fundo, como também

⁵¹ O guerreiro tupinambá da gravura corresponde a uma descrição feita por Léry “...um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros, inteiramente depilado, de cabelos tosquiados como já expliquei, com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas de preto com o suco de jenipapo, e com colares de fragmentos de conchas pendurados ao pescoço...”. LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p.118. Os grifos são meus

⁵² Este contraste entre homens e mulheres tinha sido notado por Raminelli, *Imagens da Colonização*, p. 94.

⁵³ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 198.

fingidas e hipócritas, como a índia que chora sobre o corpo sem vida da vítima.

O pastor francês menciona também a presença de mulheres velhas gulosas, as quais não aparecem na gravura de Theodoro de Bry, que, na realidade, são mulheres jovens e voluptuosas. O trecho também justifica porque os homens parecem estar esperando no fundo pelo final do trabalho das mulheres, já que, de acordo com Staden e Léry, a eles correspondia desmembrar o corpo; então, conseqüentemente, eles estariam esperando as mulheres terminar sua função.

A descrição de Léry justifica a presença da água fervendo para escaldar o corpo na gravura, que De Bry registra tanto no grande pote cheio de água colocado ao fogo, como na gamela com água ao lado das índias. O processo de raspar a pele da vítima também é citado por Staden

...Então desfecha-lhe o matador um golpe na nuca, os miolos saltam e logo as mulheres tomam o corpo, puchando-o para o fogo; esfollam-no até ficar bem alvo e lhe enfiam um paozinho por de traz, para que nada lhes escape...⁵⁴

As descrições de Staden e Léry coincidem em indicar que são as mulheres índias que tinham a função de escaldar a vítima. No entanto, é o texto de Staden que explica a presença na gravura do pedaço de madeira que a índia enfia na vítima com ajuda de uma pedra.

Evidentemente esta imagem foi confeccionada a partir das informações das narrativas de Staden e de Léry, mas não encontra referentes diretos nas xilogravuras destes relatos.

⁵⁴ STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 189.

9. "...os miolos saltam e logo as mulheres tomam o corpo, puchando-o para o fogo; esfolam-no até ficar bem alvo e lhe enfiam um paozinho por de traz, para que nada lhes escape...." (Staden). "...Imediatamente depois de morto o prisioneiro, a mulher coloca-se junto do cadáver e levanta curto pranto; digo propositadamente curto prantotal qual o crocodilo que mata o homem e chora junto dele antes de comê-lo, lamenta-se e derrama fingidas lágrimas sobre o marido morto mas sempre na esperança de comer-lhe um pedaço. Em seguida, as outras mulheres, sobretudo as velhas, que são mais gulosas de carne humana e anseiam pela morte dos prisioneiros, chegam com água fervendo, esfregam e escaldam o corpo a fim de arrancar-lhe a epiderme..." (Léry). ***Americae Tertia Pars. Gravura em cobre. Frankfurt, 1592 .***

A terceira gravura apresenta o desmembramento do corpo da vítima. Depois da retirada da epiderme os índios retalham o corpo. Na gravura pode se ver um índio que, com ajuda de um machado, desmembra o corpo. Três mulheres correm pela aldeia com braços e pernas nas mãos, demonstrando enorme alegria. Um outro índio abre a vítima ao meio e retira as vísceras, que são recebidas por uma índia numa espécie de prato. Paralelamente, duas índias já estão cozinhando as vísceras e a cabeça em uma enorme panela de barro, enquanto outra traz lenha para alimentar o fogo. Nesta cena macabra podem ser vistas crianças, uma delas com uma cabeça na mão, enquanto outras duas ajudam a manter o fogo aceso (fig. 10). Hans Staden afirma que

...Uma vez esfolado, um homem o toma e lhe corta as pernas, acima dos joelhos, e também os braços. Vêm então as mulheres; pegam nos quatro pedaços e correm ao redor das cabanas, fazendo um grande vozerio. Depois abrem-lhe as costas, que separam do lado da frente, e repartem entre si; mas as mulheres guardam os intestinos, fervem-nos e do caldo fazem uma sopa que se chama *Mingau*....⁵⁵

A descrição do alemão detalha o processo de desmembramento e de cozimento das vísceras. Contudo, talvez o mais singular da cena, tanto no texto de Staden como na gravura de De Bry, seja a estranha atitude de alegria das mulheres, manifestada ao correr ao redor das cabanas com os membros retalhados da vítima. O padre José de Anchieta ressalta também este aspecto “...despedaçaram com grandissimo regosijo, maximé das mulheres, as quais andavam cantando e bailando...”⁵⁶

Jean de Léry é mais sintético nas informações deste processo de fracionamento “...Logo depois o dono da vítima e alguns ajudantes abrem o corpo e o espostejam...”⁵⁷. Claude d’Abbeville é mais preciso quanto aos passos seguidos para a preparação do corpo:

⁵⁵ STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 190.

⁵⁶ ANCHIETA, José. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*, p. 226.

⁵⁷ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 198.

10. "...Uma vez esfolado, um homem o toma e lhe corta as pernas, acima dos joelhos, e também os braços. Vêm então as mulheres; pegam nos quatro pedaços e correm ao redor das cabanas, fazendo um grande vozerio. Depois abrem-lhe as costas, que separam do lado da frente, e repartem entre si; mas as mulheres guardam os intestinos, fervem-nos e do caldo fazem uma sopa que se chama *Mingau....*" (Staden). "...Logo depois o dono da vítima e alguns ajudantes abrem o corpo e o espostejam..."(Léry). ***Americae Tertia Pars... Gravura em cobre. Frankfurt, 1592.***

...Aproximam-se então as mulheres, agarram o cadáver e lançam-no ao fogo até queimarem-se todos os pêlos. Retiram-no então e lavam-no com água quente. Depois de bem limpo e alvo, abrem-lhe o ventre e retiram-lhe as entranhas. Cortam-no em seguida em pedaços e moqueiam ou assam-no...⁵⁸

Outras gravuras feitas por De Bry para a *Americae Tertia Pars* sobre episódios de fracionamento do corpo da vítima para o repasto coincidem em todos os casos com as narrativas de Staden e Léry, ao indicar que esta função era realizada especificamente por homens (fig.9A).

10A. Detalhes do fracionamento da vítima para o repasto. *Americae Tertia Pars*. Gravura em cobre. Frankfurt, 1592.

⁵⁸ D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos*, p. 233.

Na gravura pode se destacar a presença de uma machadinha na mão de um índio para fracionar o corpo do sacrificado. Jean de Léry se refere a esta ferramenta entre os tupinambás:

...Depois da chegada dos cristãos a esse país, principiaram os selvagens a cortar e retalhar o corpo dos prisioneiros, animais e outras pressas com facas e ferramentas dadas pelos estrangeiros, o que faziam antes com pedras aguçadas como me foi dito por um ancião...⁵⁹

A machadinha de metal é um elemento alheio ao contexto tupinambá, pelo menos nos primeiros tempos; porém através do contato dos indígenas com portugueses e franceses os índios começaram a obter ferramentas em metal, como frei Vicente do Salvador escreveu: “...Os que podem cativar na guerra levam para vender os brancos, os quais lhe compram por um machado ou foice cada um...”⁶⁰. Mas não eram só machados; Serafim Leite comentou que os Tamoios recebiam ferramentas, espadas e arcabuzes dos franceses para combater os portugueses⁶¹

As imagens do fracionamento do corpo com uma machadinha percorrem toda a iconografia da antropofagia⁶². A machadinha já aparece na *Chronica Majora* do século XIII e nas primeiras imagens da antropofagia do Novo Mundo e seus habitantes: na edição da *Lettera* de Vespúcio de 1509, no açougue de cinocéfalos de Lorenz Fries, nos canibais de Münster, na xilogravura do esquartejamento e repasto dos Tupinambás da *Singularidades da França Antártica*. (1557) de Thevet, e ainda em várias gravuras de Theodoro de Bry da *Americae Tertia Pars* e da *Brevis Narratio*. (fig. 11)

⁵⁹ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 199.

⁶⁰ SALVADOR, Frei Vicente do. Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil*, Capítulo Décimo Sétimo “Dos que cativam na Guerra”. IN: *História do Brasil 1500-1527*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965, p. 95.

⁶¹ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, Tômoo 1: *Século XVI O Estabelecimento*; Livro IV: *Rio de Janeiro*; Cap. I *Conquista e fundação do Rio de Janeiro*, p. 367.

⁶² Conferir o texto de Frank Lestringant *L’Automne des cannibales ou les outils de la conquête* IN: DUCHET, Michèle (direction), *L’Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, pp. 69-104.

11. A) *Chronica Majora*. Iluminura. Cambridge. Século XIII. B) xilogravura anônima. Edição alemã da *Lettera* publicada por J. Gruninger. Estrasburgo, 1509. C) Lorenz Fries, *Canibais com cabeça de cachorro* de 1525-1527. D) Thevet. *Singularidades da França Antártica*. Esquartejamento e repasto da vítima. Xilogravura, 1557. E) *Canibais com machadinha*. Sébastien Münster. Xilogravura, Bâle, 1554. F) *Retalhamento de uma vítima*. Theodoro de Bry. *Americæ Tertia Pars*, gravura, 1592. G) Theodoro De Bry. *Petri Gambie Galli cædes. Brevis Narratio. Secvnda Pars Americæ*. Gravura, 1591. H) *Morte de um prisioneiro na presença de Hans Staden*. Theodoro de Bry, *Americæ Tertia Pars*, gravura, 1592.

As duas últimas gravuras mostram a preparação e consumo da vítima do sacrifício: costelas, pernas e braços são assados no moquém enquanto outras, como as vísceras, são cozidas. As imagens aterradoras e macabras mostram como todos participam do repasto: novos e velhos, homens, mulheres e crianças.

A gravura sobre o consumo das vísceras revela uma cena formada por nove voluptuosas mulheres sentadas em círculo, junto com seus filhos, nove crianças: três meninas e seis meninos, que se alimentam do mingau e das tripas do humano, já que os músculos eram destinados aos guerreiros da tribo (fig. 12). Se a cena não tivesse a cabeça decepada em um prato e as vísceras em outro, lembraria uma cena cotidiana e familiar. No entanto, a presença da cabeça confere um caráter aterrador e sinistro à gravura. De Bry baseou esta imagem em outra anterior, feita para a edição ilustrada da narrativa das viagens de Hans Staden, em 1557. Na xilogravura original não aparece a cabeça do defunto no prato; esta adição pertence a De Bry e foi inspirada nas xilogravuras com cabeças retalhadas das narrativas de Thevet.

Sobre o consumo das vísceras para mulheres e crianças Hans Staden na *Viagem ao Brasil* diz que “...mas as mulheres guardam os intestinos, fervem-nos e do caldo fazem uma sopa que se chama *Mingau* que ellas e as crianças bebem comem os intestinos e também a carne da cabeça; os miolos, a língua e o mais que houver são para as crianças...”⁶³. Thevet também coincide nesta questão: “...geralmente às mulheres cabem as entranhas...”⁶⁴

A última imagem relacionada com o repasto, que mostra a carne humana sendo assada no moquém e devorada pelos índios é também uma das imagens mais macabras e impressionantes da *Americae Tertia Pars*. A gravura mostra detalhadamente membros fracionados de vários corpos de vítimas postos a assar no moquém.

⁶³ STADEN, *Viagem ao Brasil*, pp. 189-191.

⁶⁴ THEVET, *As Singularidades da França Antártica*, p. 132.

12. "...fervem-nos e do caldo fazem uma sopa que se chama *Mingau*, que ellas e as crianças bebem Comem os intestinos e também a carne da cabeça; os miolos, a lingua e o mais que houver são para as crianças..." (Staden). ***Americae Tertia Pars...* Gravura em cobre. Frankfurt, 1592.**

Os tupinambá estão no meio do banquete: homens, mulheres e crianças, todos degustando partes deste festim macabro: mulheres velhas chupam seus dedos para não perder nada do terrível manjar e até uma criança chupa uma mão decepada, enquanto no plano de fundo um Hans Staden assustado parece questionar as ações dos índios (fig. 13). Léry assinala que

...Todas as partes do corpo, inclusive as tripas depois de bem lavadas, são colocadas no moquém, em torno do qual as mulheres, principalmente as gulosas velhas, se reúnem para recolher a gordura que escorre pelas varas dessas grandes e altas grelhas de madeira...⁶⁵

No que respeita ao uso da gordura e consumo do sangue por parte das índias o padre Anchieta numa carta de 1565, ao geral Diogo Lainez, descreve que “...outras untavam as mãos com a gordura deles e andavam untando as caras e bôcas às outras, e tal havia que colhia o sangue com as mãos e o lambia, espectáculo abominável, de maneira que tiveram uma boa carniçaria com que se fartar...”⁶⁶

Na gravura de De Bry diferentemente do informado no relato de Staden não aparecem tripas sendo assadas. Claude D’ Abbeville, na *História da Missão dos Padres Capuchinhos*, faz uma descrição muito próxima da imagem da gravura De Bry

...Deitam fogo em baixo da grelha sôbre a qual colocam todos os pedaços do pobre corpo estraçalhado: cabeça, tronco, braços e coxas, sem esquecer pernas, mãos, pés, inclusive entranhas ou parte delas, ficando o resto para o caldo. Nada perdem, em suma, e têm o cuidado de virar constantemente os pedaços para bem assá-los; e aproveitam até a gordura que escorre pelas varas e lambem a que se coagula nas forquilhas. Tudo bem cozido e assado, comem os bárbaros essa carne humana com incrível apetite...⁶⁷

⁶⁵ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 199.

⁶⁶ ANCHIETA, José. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*, p. 226

⁶⁷ D’ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos*, p. 233.

13. "...e repartem entre si..." (Staden). "...Todas as partes do corpo, inclusive as tripas depois de bem lavadas, são colocadas no moquém, em torno do qual as mulheres, principalmente as gulosas velhas, se reúnem para recolher a gordura que escorre pelas varas dessas grandes e altas grelhas de madeira..." (Léry). ***Americae Tertia Pars...* Gravura em cobre. Frankfurt, 1592**

Sobre o pouco que se sabe da distribuição das partes do corpo da vítima Florestan Fernandes aclara que

...as ações canibalísticas não se confinavam a um setor social determinado, à comunidade dos guerreiros ou à dos anciãos: eram coletivas, delas participando, de uma maneira ou de outra, crianças e adultos, homens e mulheres. As crianças, os jovens de ambos os sexos e as mulheres em geral tomavam parte do repasto coletivo através da ingestão do mingau, feito com os intestinos e com outros órgãos da vítima. Os homens adultos, isto é, os *avá* e *tujuáe*, devoravam as demais partes do corpo depois de moqueadas...⁶⁸

Assim, a índia que come um braço no repasto, igual àquela do frontispício da *Americae Tertia Pars*, estabelece uma contradição com as informações dadas por Thevet e Staden, nas quais as mulheres consumiam as vísceras e não os membros e músculos (braços ou pernas), que eram reservados aos guerreiros⁶⁹. As índias do repasto e do frontispício, também seriam contraditórias com a gravura anterior das mulheres e crianças consumindo o mingau feito com as vísceras e intestinos.

A gravura sobre a preparação da carne humana no moquém da *Americae Tertia Pars*, na qual homens e mulheres tupinambá devoram um corpo retalhado, levanta várias dúvidas com relação à quantidade de índios que participava do repasto e da quantidade de carne humana consumida. Se acreditamos na gravura de De Bry, onze tupinambás, quatro mulheres, seis homens e uma criança estariam devorando as partes humanas de, no mínimo, três prisioneiros. Isto pode ser comprovado ao contar os braços fracionados: a índia jovem morde um; um dos guerreiros, aquele que tem colar devora o segundo; outros dois braços estão sendo assados, enquanto a criança chupa os dedos de uma mão; para um total de cinco mãos, o que daria três vítimas para alimentar onze tupinambás.

⁶⁸ FERNANDES, Florestan. *A Função social da Guerra na Sociedade Tupinambá*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970, p. 296.

⁶⁹ RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 97.

Léry registra milhares participando “...Todas as aldeias circunvizinhas são avisadas do dia da execução e breve começam a chegar de todos os lados... ali se reúnem em torno dele, algumas vezes em número de três a quatro mil....”⁷⁰. Frei Vicente do Salvador diz que “...então ordenam grandes festas e ajuntamentos de parentes e amigos, chamados de trinta, quarenta léguas...”⁷¹

Desse modo, quantas vítimas teriam que ser sacrificadas para que todos fossem alimentados? Hans Staden⁷² e Gabriel Soares de Sousa⁷³ ainda indicam que algumas partes eram guardadas para serem consumidas depois. Isto indica que a carne ainda sobrava.

Com certeza a imagem da gravura de Theodoro de Bry não pode ser tomada de forma literal. Entretanto Jean de Léry confirma que às vezes era necessário mais de um prisioneiro para o repasto:

...quando a carne do prisioneiro, ou dos prisioneiros, pois às vezes matam dois ou três num só dia... todos os que assistem ao fúnebre sacrificio se reúnem em torno dos moquéns, contemplando-os com ferozes esgares; e por maior que seja o número de convidados nenhum dali sai sem o seu pedaço...⁷⁴

Theodoro de Bry levaria em conta as indicações de Léry como “os ferozes esgares” para compor os rostos dos índios das gravuras, especificamente quando os tupinambás estão devorando carne humana.

A necessidade de repartir parte da vítima entre muitos comensais justificaria por um lado o sacrificio de mais de um prisioneiro e em segundo lugar a razão de consumir o corpo em sua totalidade “...assado e cozido e completamente devorado...”⁷⁵

⁷⁰ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 193, 194.

⁷¹ SALVADOR, Frei Vicente do. Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil*, Capítulo Décimo Sétimo “Dos que cativam na Guerra”. IN: *História do Brasil 1500-1527*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965, p. 95.

⁷² STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 191.

⁷³ SOUSA, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, p. 251.

⁷⁴ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 199-200.

⁷⁵ GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, Cap. XII, p. 160.

Mas a dúvida continua: como o corpo de uma ou duas vítimas consegue render para alimentar a população de várias aldeias que se reúnem para o repasto? O padre Vasconcellos na *Chronica da Companhia de Jesus* explica como os índios consumiam uma vítima que alcançaria para todos:

...entra o principal feito Almotacel, a repartir a carne do defunto. A esta manda dividir em tão miudas partes, que possam todos alcançar uma pequena fervura se quer... é impossível chegarem a provar tantas mil almas da carne de um só corpo, se cose muitas vezes um só dedo da mão, ou do pé, em um grande azado, até ser bem delido, e depois se reparte o caldo em tão pequena quantidade a cada um, que possa dizer-se com verdade, que bebo pelo menos do caldo; onde fora cosida aquella parte de seu contrário...⁷⁶

Frei Vicente Salvador também coincide com a informação de Vasconcellos: “... do caldo fazem grandes alguidares de migas e papas de farinha de carimã, pera suprir na falta de carne, e poder chegar a todos...”⁷⁷ Sobre a feitura do caldo para alimentar grande quantidade de índios Métraux especifica que

...Quando o número dos convidados era tão considerável que não permitia a distribuição, a cada um, de parte da carne, os indígenas coziavam o pé, as mãos, ou mesmo um dedo do cadáver na gamela, e todos podiam, então, provar-lhes o caldo. Se havia, ao contrário, abundância de carne, o excedente do banquete era preparado e guardado nas ocas à espera de outra festança. Os hóspedes levavam para casa pedaços de carne, e, mal chegavam à aldeia, organizavam nova bebedeira para o fim de concluir o banquete. Se o chefe da aldeia estava ausente, não esqueciam os índios de guardar sua parte...⁷⁸

Esta gravura da preparação dos membros no moquém, junto com a das mulheres que raspam a pele do prisioneiro, segue as descrições das

⁷⁶VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1864. *Das Noticias Antecedentes, curiosas e necessarias das cousas do Brasil*. Livro I, 132, p. 56.

⁷⁷SALVADOR, Frei Vicente do. Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil*, Capítulo Décimo Sétimo “Dos que cativam na Guerra”. IN: *História do Brasil 1500-1527*, p. 96.

⁷⁸MÉTRAUX, *A Religião dos Tupinambás*, p. 136-137.

narrativas de Staden e Léry, mas não suas xilogravuras. Estas duas gravuras permitem perceber elementos originais próprios de Theodoro de Bry.

A gravura do *repasto* é a imagem em que ele mais toma liberdades se distanciando das informações dadas pelos cronistas. Se nas outras gravuras da *Americae Tertia Pars* Theodoro de Bry registra a presença de um ritual, a estampa de preparação da carne humana no moquém está ligada à idéia do repasto canibal, ou seja, os índios consomem carne humana por puro prazer gastronômico: os índios mordem com avidez braços e pernas, uma criança consome uma mão e as velhas chupam até seus próprios dedos.

A imagem do repasto que Theodoro de Bry faz para a *Americae Tertia Pars* extrapola os esquemas rituais, aproximando-se das imagens das cozinhas canibais de Holbein, Münster e Fries. Uma estampa que vai inspirar e marcar profundamente as gravuras de De Bry sobre a preparação e consumo do corpo foi o *Esquartejamento e repasto da vítima*, feita para a edição de 1557 das *Singularidades da França Antártica* de Thevet (fig 14). Aqui, dois homens são decepados, sendo seus membros cortados com machado e postos para assar no moquém. Uma mulher de cócoras retira as vísceras de um corpo decapitado enquanto uma criança “brinca” com outra cabeça cortada.

Tanto a gravura de Thevet como a de De Bry recorre à tradição iconográfica sobre antropofagia, como bem assinala Frank Lestringant:

...Há vários elementos de fantasia nessa composição de conjunto bastante tradicional: os açougueiros nudistas, armados de facões, e a cabeça na ponta de uma lança saindo de uma janela lembram as vinhetas gravadas da *Cosmografia Universal* de Sébastien Münster, nas quais os taurocitas, tártaros, canibais e outros povos bárbaros dos confins trocam seus respectivos atributos. As crianças que brincam de bola com a cabeça do morto vão inspirar o teatro macabro encenado por Théodore de Bry...⁷⁹

⁷⁹ LESTRINGANT, Frank. *O canibal*, p. 88.

14. Thevet. *Singularidades da França Antártica. Esquartejamento e repasto da vítima. Xilogravura, 1557.*

Na gravura do preparo e consumo do corpo assado no moquém, Theodoro de Bry segue a tradição pictórica do repasto antropofágico, colocando seres humanos com feições monstruosas que devoram membros humanos, imagens constantes nas representações medievais e na iconografia da antropofagia do Novo Mundo (fig.15).

As impressionantes gravuras de Theodoro de Bry mostram elementos superficiais do cerimonial de “destruição”⁸⁰ do inimigo, um ritual muito mais complexo e amplo, de acordo com especialistas, como Metraux e Florestan Fernandes. Essa prática de ingestão de carne humana como vingança formaria parte de um processo maior, que está vinculado à guerra e que permeia todos os âmbitos da sociedade Tupinambá.

Jean de Léry assinalava que a vingança era a principal razão para devorar o inimigo, um profundo ódio e não o prazer gastronômico:

Mas não comem a carne, como poderíamos pensar, por simples gulodice, pois embora confessem ser a carne humana saborosíssima, seu principal intuito é causar temor aos vivos. Move-os a vingança, salvo no que diz respeito às velhas, como já observei. Por isso, para satisfazer o seu sentimento de ódio devoram tudo do prisioneiro, desde os dedos dos pés até o nariz e cabeça, com exceção, porém, dos miolos, em que não tocam...⁸¹

⁸⁰ Termo usado por Florestan Fernandes no seu livro *A função Social da guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

⁸¹ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 200.

15. A) *Chronica Majora*. Iluminura. Cambridge. Século XIII. B) Sebastião Brant. *Fábulas de Esopo*. Xilogravura. 1501. C) Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo*. Xilogravura, 1505. D) Detalhes do casal tupinambá do frontispício. Theodoro De Bry. *Americae Tertia Pars*, 1592. E) Preparação da carne humana no moquém. Theodoro De Bry. *Americae Tertia Pars*, 1592.

O padre Simão Vasconcellos em um trecho da *Chronica da Companhia de Jesus* ajuda a compreender como o ritual antropofágico era visto aos olhos europeus

Nações ha destas que em colhendo às mãos o inimigo, o atam a um pão pendurado, como se penduraram uma fêra, e delle a postas vão tirando, e comendo pouco a pouco, até deixar-lhe os ossos esbrugados, ou cozendo-as, ou assando-as, ou torrando-as ao sol sobre pedras; ou quando o odio é maior, comendo-as ervas, palpitando ainda entre os pentes, e correndo-lhes pelos beijos o sangue do miseravel padecente, quaes tigres deshumano...⁸²

Vasconcellos passa a idéia de que os índios, ao praticarem o canibalismo, perdiam sua humanidade, descendo ao nível das bestas ou dos monstros com requintes de crueldade.

Nas imagens de Theodoro de Bry o canibalismo é apresentado para o espectador como verídico, baseado em dois argumentos: por um lado estas cenas estão integradas dentro do cotidiano e doméstico; e em segundo lugar a ênfase nos detalhes que passam veracidade dos episódios não só por meio de roupas, enfeites ou artefatos, mas também pelos detalhes exatos da forma em que o prisioneiro é morto, isto é, o próprio ritual⁸³. Um elemento que reforça essa veracidade é a presença testemunhal de Hans Staden, um europeu um sobrevivente dos Tupinambá.

Ao nível pictórico, a veracidade dos episódios é reforçada por um artifício: a perspectiva usada nas gravuras, com uma linha do horizonte mais “alta” do normalmente usado em outras obras da época, que tinha a função de integrar o espectador como testemunha “ocular” do episódio. A linha mais “alta” do horizonte cria um efeito ótico, parecendo que a imagem está mais perto de quem a observa; assim não só Hans Staden seria a única testemunha dos episódios, mas também o observador.

⁸² VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Livro I, 132, p. 53.

⁸³ MASON. *Infelicitities. Representation of the Exotic*, p. 46-47.

Mulheres Índias: Entre o Macabro e o Sensual



gravura de Hans Staden no meio da Dança das mulheres da aldeia de Ubatuba⁸⁴ mostra um grupo de catorze índias tupinambás nuas, com tranças no cabelo, duas delas com crianças nas costas, dançando em torno de um Hans Staden nu enfeitado com cocar de penas (fig.16A).

Os modelos que serviram de base para as mulheres índias de Theodoro de Bry seguiam os padrões de beleza convencionais nesta época: mulheres de posturas elegantes, sempre *coquettes*, corpos fartos, formas voluptuosas e sensuais, cabelos longos presos ou soltos e seios firmes.

É importante destacar que isto não era original das gravuras de De Bry. Nas xilogravuras dos relatos ilustrados de Léry, Thevet e, especialmente de Hans Staden, modelos em que o flamengo baseou-se para compor sua obra, já representavam as aborígenes do Novo Mundo com esses padrões de beleza renascentista.

Assim, pode ser comprovado na xilogravura anônima do texto de Staden (1557) que Theodoro de Bry baseou sua versão da dança (fig.16B). Claramente, as fontes de inspiração para as índias Tupinambá são resgatadas da tradição cristã e da mitologia. Apesar de algumas índias da dança carregarem seu filho nas costas, a imagem possui uma forte conotação sensual⁸⁵.

A sensualidade manifesta-se também na gravura das mulheres e crianças tomando o *mingau* feito com as vísceras do inimigo, apesar de muitas delas levarem seus filhos nas costas, o que também dá um ar familiar à gravura. Esta imagem das mulheres sentadas em círculo está baseada em uma xilogravura da edição ilustrada de Hans Staden de 1557(fig.17).

⁸⁴ STADEN, *Viagem ao Brasil*, Cap. XXIII, pp. 88-89.

⁸⁵ BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest*, p. 50.

16 A. Acima: Theodoro de Bry. *Hans Staden no meio da Dança das mulheres da aldeia de Ubatuba. Americae Tertia Pars*, gravura em cobre, Frankfurt, 1592. B. Abaixo: Anônimo. Hans Staden no meio da dança das Mulheres indígenas, na aldeia de Ubatuba. Edição de Marburg, xilogravura, 18x 14 cm, 1557.

17 A. Acima: Theodoro de Bry. *Mulheres e crianças da tribo tomam mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado. Americae Tertia Pars*, gravura em cobre, Frankfurt, 1592. B. Abaixo: Anônimo. *Mulheres e Crianças indígenas tomando mingau preparado com as tripas do prisioneiro*. Edição de Marburg, xilogravura, 18x 14 cm, 1557.

A conotação sensual está claramente indicada na índia ajoelhada com uma criança nas costas, perto do canto esquerdo da gravura. A índia introduz um dedo da sua mão esquerda na boca e o chupa, enquanto a mão direita desce à virilha⁸⁶. Esta atitude da índia expressaria dois desejos reprimidos pelo cristianismo e condenados como pecados capitais: a gula e a luxúria. A atitude sexual desta índia não encontra referências na xilogravura do relato de Staden.

A combinação da luxúria e do desejo sexual associados ao canibalismo, é vinculada ao Novo Mundo e herdados dos relatos de Vespúcio. Desde as primeiras imagens ilustrando as edições iniciais, o canibalismo e a luxúria vão de mãos dadas, como no caso da xilogravura de Johan Froschauer de 1505⁸⁷, em que um índio beija uma índia que está prestes a devorar uma perna humana. Nada muito diferente da imagem de Theodoro de Bry, na qual a índia Tupinambá bebe um mingau feito de vísceras humanas e leva sua mão à virilha, uma clara conotação sexual (fig. 18).

As mulheres ganham mais destaque nos diferentes episódios quotidianos relatados pelos europeus. Se nos textos de diversos cronistas não é tão evidente a participação feminina no ritual antropofágico, nas imagens de De Bry se comprova o contrário. De simples “figurante” passa ser protagonista. As imagens das índias nas gravuras de Theodoro de Bry ganham o protagonismo que já vinha se destacando nas xilogravuras da edição de Staden.

Nas gravuras da *Americae Tertia Pars* as mulheres adotam diferentes tipos de atitudes nas suas “aparições”; ainda que não sejam o foco principal da estampa, chamam atenção. Uma destas atitudes inusitadas é a de morder a mão ou os braços. No conjunto do terceiro volume sobre América, as índias aparecem mordendo os braços ou as mãos em cinco gravuras.

⁸⁶ A conotação sexual desta imagem é destacada por BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest*, p. 50 e por RAMINELLI, *Imagens da colonização*, p. 95; também em *Eva Tupinambá*, IN: DEL PRIORE, Mary (org.), *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP / Editora Contexto, 2001. 5ª ed., p. 33.

⁸⁷ Se as cartas de Vespúcio associaram luxúria e canibalismo aos índios do Novo Mundo. A *Imagem do Novo Mundo* de Johan Froschauer, seria o pontapé inicial para a representação visual dos costumes dos aborígenes praticando o amor livre e o canibalismo. Esta imagem percorrerá toda a imagética sobre canibalismo misturando o macabro e o erótico.

18. Detalhes que combinam gula e luxúria. Acima: Detalhes índios, Johann Froschauer. *Imagem do Novo Mundo. Carta Mundus Novus*, xilogravura. Augsburgo, 1505. Abaixo: Detalhe índia, Theodore de Bry. *Mulheres e crianças tupinambá tomam o mingau feito com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado. Americae Tertia Pars*. Gravura em cobre. Frankfurt, 1592.

Hans Staden, quando é levado prisioneiro a uma aldeia, comenta que: “...Quando me avistaram, trazido pelos outros, correram ao nosso encontro, enfeitados com plumas, como era costume, mordendo os braços, fazendo-me com isso compreender que me queriam devorar...”⁸⁸

O texto não é muito claro sobre quem morde os braços, mas seguindo as indicações dos enfeites de penas, seriam os homens que morderiam os braços para indicar a Staden que ele seria devorado. Esta atitude seria para hostilizar e zombar do prisioneiro, parte das manifestações da vingança dos tupinambá contra o inimigo.

⁸⁸ STADEN, *Viagem ao Brasil*, Cap. XVIII, p. 77.

Nas xilogravuras da obra de Staden tanto mulheres como homens aparecem mordendo a mão e o braço. Já nas gravuras de Theodoro de Bry são exclusivamente as mulheres que adotam essa atitude (fig. 19); os episódios em que aparecem são variados e são principalmente as mulheres índias que são mostradas como descontroladas em contraste com os homens, como assinala Ronald Raminelli:

...Porém, as índias de De Bry gesticulam, mostram ansiedade, mordem as mãos e os braços, se contorcem, enquanto os homens permanecem com posturas de cavalheiros, de guerreiros medievais. Na cena, elas ocupam posição central, junto à vítima; os homens, protagonistas do evento, encontram-se à margem...⁸⁹

Morder os braços ou as mãos em certos momentos simbolizaria ansiedade, descontrole, desejo de consumir carne humana nas cenas do prisioneiro sendo levado à aldeia e também na hora da execução e fracionamento, como Staden ressalta:

...as mulheres que andam em roda ameaçando de devora-lo. Estão ellas então pintadas e promptas para quando o prisioneiro estiver reduzido á postas, comerem os quatro primeiros pedaços ao redor das cabanas. Nisto consiste o seu divertimento. Isto prompto, fazem um fogo cerca de dois passos do prisioneiro para que este o veja. Depois vem uma mulher correndo com o *Iwera Pemme*; vira os feixes de pennas para cima; grita de alegria e passa pelo prisioneiro, para que este o veja...⁹⁰.

O ato de morder o braço ou a mão também simboliza pânico, desespero e medo, como acontece na gravura do ataque surpresa à aldeia de Vwattibi ou Ubatuba pelos inimigos. Hans Staden descreve a cena da seguinte forma “...Quando os Tuppin-Ikins investiram contra as cabanas e começaram a atirar sobre ellas, encheram-se de medo os de dentro e as mulheres queriam fugir...”⁹¹ (fig. 20).

⁸⁹ RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 94

⁹⁰ STADEN, *Viagem ao Brasil*, Cap. XXVIII, p. 187.

⁹¹ STADEN, *Op. cit.*, Cap. XXIX, p. 97.

19 Detalhes das mulheres índias mordendo braços e mãos. **Acima: Theodoro de Bry. *Abate do prisioneiro. Americae Tertia Pars*, gravura em cobre, Frankfurt, 1592. Abaixo: Anônimo. *Execução do prisioneiro preso à mussurana*. Edição de Marburg, xilogravura, 18x 14 cm, 1557.**

20. Theodoro de Bry. *Ataque dos Tuppinikins a Vwattibi. Americae Tertia Pars*, gravura em cobre, Frankfurt, 1592.

Sobre o fato dos índios morderem as mãos, Staden não é muito específico. Os relatos dos cronistas descrevem atitudes ansiosas ou nervosas das índias, mas não diretamente o ato de se morder. Claude D' Abbeville comenta que as índias emocionadas com chegada do prisioneiro "...os recebem com imensa alegria, batendo com a mão na boca e dando gritos de satisfação..."⁹². No entanto, D' Abbeville não diz nada com relação ao ato de se morder a própria mão ou braço.

Outros, como como Léry e Thevet, descrevem episódios de mordidas, ao se referirem às guerras entre os aborígenes, "...Eles se agarram e se mordem em todas as partes do corpo dos inimigos que lhes passem ao alcance das garras e dos dentes, mesmo que seja pelos beíços perfurados..."⁹³

No entanto, estas mordidas são neles próprios, mas contra os inimigos nas guerras. Os gravuristas das edições dos textos de Léry e Thevet ⁹⁴vão destacar esse comportamento selvagem, estranho e inusitado nas guerras entre os índios. Outro artista que representa batalhas terríveis entre os índios é Etienne Delaune⁹⁵ (fig. 21).

Este tipo de comportamento seria uma prévia antes do banquete canibal, com os prisioneiros tomados na guerra. Aos olhos europeus, estas formas de guerra indicavam o quanto primitivos eram estes povos do Brasil que se mordiam e atacavam como animais. Um claro contraste com cultura e a sofisticação de rituais e costumes com que o europeu acostumava fazer a guerra. Como assinala Laura de Mello e Souza:

...O Novo Mundo era inferno, sobretudo por sua humanidade diferente, animalesca, demoníaca, e era purgatório, sobretudo por sua condição colonial. A ele, opunha-se a Europa: metrópole, lugar da cultura, terra de cristãos. Na Europa, pois, o Céu era mais próximo, mais clara e inteligível a palavra divina. Na colônia, tudo se esfumava e se confundia...⁹⁶

⁹² D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos*, p. 230.

⁹³ THEVET, *As Singularidades da França Antártica*, Cap. XXXVIII, p. 124.

⁹⁴ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, Cap. XIV, pp. 189. THEVET, *As Singularidades da França Antártica*, Cap. XXXVIII, p. 124.

⁹⁵ Este artista exerceria muita influência na obra de De Bry, conferir RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 56-58 e BAUMANN, *Thesaurus de Viagens*, p. 284.

⁹⁶ SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 77.

21. De cima para baixo: Combates entre índios que se mordem. Anônimo. André Thevet. *Singularitez*. Antuérpia. Xilogravura, Paris, 1558. Anônimo. André Thevet. *Combates entre maragajás e tabajaras*. *La Cosmographie Universelle*. Xilogravura, Paris, 1575. Etienne Delaune. *Mêlée de guerriers nus*. *Combats et Triomphes*, gravura, Paris, 1576. Jean de Léry. *Histoire d'un Voyage fait en la Terre du Bresil*. Xilogravura, edição de 1578.

As gravuras de Thevet, Delaune e Léry ainda que se centrem na guerra, vinculam as mordidas ao ódio que se sente do inimigo e a uma atitude que precede o futuro repasto canibal. Este sentido é encontrado em algumas das gravuras onde as mulheres índias aparecem com esta atitude, como assinala Raminelli⁹⁷. Mas não a explica nas outras gravuras, como a do ataque a Vwattibi.

Um Juízo Final de Fra Angélico do século XV ajuda a entender este tipo de comportamento. Na parte da pintura dedicada ao inferno, os condenados estão dentro de uma caverna, separados por “compartimentos”, onde os pecadores condenados pela ira aparecem mordendo seus próprios braços e mãos. O contexto do inferno teria então dois significados: exteriorizar para o espectador o pecado cometido, mas também seria resultado da dor, que o tormento infernal estava causando nas almas dos pecadores (fig. 22).

22. Detalhe do inferno; condenados pelo pecado da Ira. Fra Angelico. *Juízo Final*. Têmpera sobre madeira. Museu di San Marco, Florença. 1431-1435.

⁹⁷ RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 94.

Nos *Diálogos de la Pintura* (1633), de Vicente Carducho comenta-se sobre a representação da Ira e a Fúria:

...Los movimientos de la ira y furia intrépidos, sin orden, y fuera de si, la boca abierta y torcida, que rasga miembros, ó vestidos, ó cabellos de cabeza, ó barba con las manos, ó aprieta los dientes, mira fixo, y mui abiertos los ojos, y la boca cerrada, sacando la quijada de abaxo, mas afuera que la alta; y tal vez echado en el suelo dando puñadas en la tierra com grandes voces, tiembla, echa espuma por la boca, y fuego de los ojos...⁹⁸

Assim, a mordida nos próprios braços e mãos que pululam nas estampas deixa de ser uma manifestação de vingança tupinambá e nas gravuras passa a ser uma convenção da arte, que, tanto o gravurista do relato de Staden como Theodoro de Bry encontrou para exteriorizar desejos, baixos instintos e sentimentos internos, tais como ansiedade, nervosismo ou descontrole das mulheres tupinambá.

Deusas, Evas e Bruxas: Os modelos para as mulheres Índias



As fontes pictóricas de inspiração para as esculturais imagens das mulheres índias são de três tipos: inicialmente, as mulheres da mitologia, deusas, musas e graças; segundo, as imagens de Eva no Paraíso; e por último, as representações de bruxas.

Mas por que este tipo de imagens? A Renascença começa a resgatar as tradições clássicas na arte, por isso é que as figuras mitológicas greco-romanas de mulheres nuas são os modelos de beleza por excelência (fig. 23). Baseado em Vitruvio, Leon Battista Alberti assinala:

⁹⁸ CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origem, esencia, definición, modos y diferencias*. Madrid: Ediciones Turner, 1977, *Diálogo Octavo*, fol. 142v, p. 406

...Sejam os movimentos e as poses das moças leves, cheios de simplicidade, em que haja de preferência a doçura da alma que a galhardia, muito embora a Homero, a quem Zêuxis seguiu, agradassem as formas robustas até nas mulheres...⁹⁹

Alberti deixa perceber no fragmento dois tipos de cânones para a mulher: uma mais doce e outra mais robusta e galharda; esta última tradicionalmente relacionada com as formas de Zeuxis, modelo mais freqüente nas obras da Renascença.

23. Detalhe das três Graças de Rubens, na *Educação de Maria de Medicis*. Óleo sobre tela. 1622-25.

Em *El Arte de la Pintura* de 1649, Francisco Pacheco identificava três partes da beleza corporal, especificamente feminina: a integridade dos membros, proporção e a cor da pele:

...estamos obligados a decir algo de las partes de la hermosura y belleza corporal (que resplandece principalmente en la mujer), la cual reduxeron los sabios y santos que tratan desto a tres partes: Integridad de miembros, proporción de sus partes, hermoso y agradable color. Lo primero, que no le falte ninguno dellos; lo segundo, que entre sí tengan unión y correspondencia; lo tercero, color resplandeciente y gracioso. Aristóteles añade, primero esta parte, *magnitudo*; quiere decir, que no sea el cuerpo pequeño, sino de conveniente gentileza (algo menor que el varón). Del color

⁹⁹ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Livro II, 40, p. 118

advierto, que no sea muy blanco ni muy rojo, sino de color rosa, y que la tez eche de sí lustre y claridad. Porque, sin contradicción, entre todos los cuerpos elementados, la más perfecta belleza es la del cuerpo humano, y todo él (como dixo Fernando de Herrera) la mayor es el rostro, y de todas sus partes se aventajan los ojos, por la diversidad de colores, y porque en ellos se trasluce la hermosura del ánimo; y todo esto viene a ser objeto de los nuestros, que gozan solos de la belleza corporal...¹⁰⁰

As pinturas de mulheres nuas, como as três Graças de Rubens, apresentam estas condições integridade e proporção entre seus membros, o da cor da pele, sendo o corpo “gentil”, isto é, nem muito grande nem muito pequeno. Algumas convenções são estabelecidas como o corpo da mulher ser menor que o do homem e a importância dada ao rosto, especificamente os olhos.

Uma característica na beleza feminina da Renascença, além do corpo voluptuoso, está nos cabelos longos. Em sua maioria tanto as deusas, as musas, as Evas, as índias e as bruxas eram representadas desta maneira, ou seja, o cabelo refletia parte de seu interior. Tal é a importância que Leon Battista Alberti vai dedicar fragmentos de seu tratado de pintura do século XV, para ensinar a fazê-los:

...È particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei¹⁰¹: enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar, semelhantes a chamas; parte se entrelaça com os outros como serpente, parte cresce aqui, parte ali...¹⁰²

Estas figuras de formas voluptuosas são muito recorrentes, já que os pintores não tinham outras temáticas aceitas na época para representar uma mulher nua. Dentro da tradição cristã a única imagem possível era a de Eva no Paraíso (fig.24 - 25).

¹⁰⁰ PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. Madrid: Editora Cátedra, 1990, p. 369-370.

¹⁰¹ Sobre os sete movimentos Alberti diz que “...Toda coisa que se move de um lugar pode percorrer sete direções: uma, para cima; outra, para baixo; a terceira, para a direita; a quarta, para a esquerda; partindo de nós para longe ou de lá vindo até nós; o sétimo, caminhando em volta. Desejo todos esses movimentos na pintura...”. ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura, Livro Segundo*, 43, p. 116.

¹⁰² ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura. Da Pintura, Livro Segundo*, 45, p. 119.

24. Detalhes das Evas: Acima: Jan Van Scorel, *Adão e Eva*, óleo sobre madeira 47,6 x 31,8cm. 1540. Abaixo: esquerda, Dürer. *Adão e Eva*. Gravura 1504. Direita, Rubens. *Adão e Eva no Paraíso*, Óleo sobre tela. 1620.

25. Esquerda: Rubens, *Adão e Eva*, óleo sobre tela, 1628-9. Direita: Detalhe de Eva, Jacob Rueff's. *De conceptu et generatione hominis*, gravura. Printed by Peter Fabricius, Frankfurt, 1587.

Acreditava-se que os corpos de Adão e Eva eram perfeitos porque tinham sido criados por Deus antes do pecado original, como Vicente Carducho comenta:

...y asi fueron sus cuerpos perfectisimos en proporci3n, color, y movimientos en sumo grado: en todos los demas falt3 esta perfecci3n, destemplandose los humores, causando disensiones, y alteraciones entre si, de donde nacen tan torcidos efectos como se v3n, porque el humor que predomina, destempla los miembros, partes y acciones... ¹⁰³

Estes modelos de beleza das mulheres da mitologia greco-latina e especialmente da Eva judaico-crist3 v3o ser aproveitadas na hora de transladar a *esquemata* para as imagens das mulheres 3ndias.

Qual 3 a conex3o entre Eva e as 3ndias Tupinamb3s? Fora de ser uma imagem m3tica presente no cristianismo, 3 a que mais se assemelha 3 3ndia. Isto porque ela aparece nas pinturas e gravuras como uma mulher nua, voluptuosa, jovem, de cabelos longos, em um jardim com 3rvores, plantas e animais. Algo muito semelhante 3 vis3o europ3ia da natureza e dos abor3genes das Am3ricas, um prot3tipo do *bon sauvage*.

Mas Eva, desde a Idade Media, era um contraponto da Virgem Maria; j3 que por causa dela, de acordo com a tradi33o b3blica, o mal tinha entrado no mundo. Por causa dela o homem perdeu o Para3so¹⁰⁴.

Nas pinturas aparecem Ad3o, Eva e a serpente, momentos antes da queda. A culpa de Eva est3 sempre insinuada nas obras. Ela, ao ser tentada e enganada pela serpente, convence por sua vez Ad3o para que ele tamb3m prove do fruto proibido. Cabe lembrar que nas pinturas pode-se perceber que Eva convence Ad3o com sua pr3pria sensualidade e beleza. Desse modo, a associa33o entre as 3ndias e Eva n3o 3 gratuita, estando ligada a conota33es negativas, como a tentaa3o e a lux3ria. Por isso, nas gravuras de rituais antropof3gicos, as 3ndias “novas Evas” t3m uma participa33o ativa.

As cartas de Vesp3cio inauguram a participa33o das mulheres 3ndias nas pr3ticas canibais e destacam suas caracter3sticas negativas de engano, trai33o e lux3ria, que, com sua beleza f3sica, leva o homem 3 perdi33o. Do modo narrado na *Quatro Navega33es*, sobre o epis3dio do grumete europeu

¹⁰³ CARDUCHO, Vicente. *Di3logos de la Pintura. Su defensa, origem, esencia, definici3n, modos y diferencias.*, *Di3logo Quarto*, fol. 49, p. 182.

¹⁰⁴ *G3nesis* 3, 1-24.

que, impressionado com a beleza das índias, acaba morto e devorado por elas¹⁰⁵ (fig. 26).

É pertinente lembrar que características negativas como engano e falsidade são constantes nas descrições da mulher índia. Jean de Léry descreve com estas conotações a esposa índia dada à vítima do repasto antropofágico;

... essa mulher, tal qual o crocodilo que mata o homem e chora junto dele antes de comê-lo, lamenta-se e derrama fingidas lágrimas sobre o marido morto mas sempre na esperança de comer-lhe um pedaço...¹⁰⁶

26. Esquerda: Anônimo. *Lettera de Amerigo Vesputio*. Edição alemã de Joannes Gruninger. Xilogravura, 19,5 x 13,5 cm. Estrasburgo, 1509. Direita: Superior, Hans Staden. *Desmembramento do corpo da vítima. Viagem ao Brasil*, xilogravura, Mapurgo, 1557. Direita inferior, Theodore de Bry. *Preparo da carne humana no moquém. Americae Tertia Pars*. Gravura em cobre. Frankfurt, 1592.

¹⁰⁵ *Quatro Navegações*. AMÉRICO VESPÚCIO. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*, p. 104.

¹⁰⁶ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 198.

O terceiro grupo de imagens de mulheres nuas correspondem às obras sobre bruxas. Foram os artistas alemães entre eles Dürer, Baldung, Cranach o *velho* e Altdorfer, entre outros, que renunciaram a ficar restritos às temáticas clássicas para representar mulheres nuas, sendo famosos por suas incríveis cenas de bruxas e *sabbats*.

As bruxas de Albrecht Dürer (1471-1528) (fig. 27) seguem modelos femininos que combinam elementos clássicos das três Graças: beleza e sedução, assim as bruxas nuas e belas eram um chamado de alerta contra o pecado¹⁰⁷. Já as elaboradas por seu discípulo Hans Baldung (1484-1545) (fig.28) eram caracterizadas pela sua juventude, beleza e forte conteúdo erótico, seguindo a idéia de que o mal podia ser sedutor. Luther Link explica da seguinte forma as jovens e belas bruxas feitas por Baldung: “...Possivelmente as razões para suas diversas obras com bruxas foram que o material fornecia a moldura não cristã para liberar os impulsos mais íntimos do artista, como o sabá e as bruxas fariam para Goya...”¹⁰⁸

As pinturas sobre Evas de Baldung já tinham um carácter ambíguo e erótico, que tendia mais para o negativo. Em uma pintura sobre Adão e Eva de 1531 (fig. 28), este segura o seio de Eva com sua mão direita, enquanto que com a esquerda, segura sua coxa. Silenciosamente, ela parece consentir nas carícias. De acordo com Link, este Adão estaria próximo da imagem do diabo, personificando o prazer sexual¹⁰⁹. Nesta pintura Eva se aproxima das bruxas que, por meio de seus encantos e beleza, domina as vontades dos homens e os submetem, levando-os à perdição.

Tal justificativa para a difusão de um modelo de bruxa jovem e bela, não está muito longe da forma como o gravurista da *Lettera* de Vespúcio (1509) representa as índias como sedutoras e fatais para o descuidado europeu, que, enganado, cai diante dos encantos femininos.

¹⁰⁷ PANOFKY, Erwin. *Vida y Arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, 1995, p. 93-94.

¹⁰⁸ LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 160.

¹⁰⁹ LINK, *Op. cit.*, p. 161.

27. Detalhes dos corpos das bruxas em Dürer. Esquerda: *Nudo di Donna Giacente*. Vienna Albertina. 220x170, 1501. Direita: *Le streghe* da série *a sinistra*, 19 x 13,1. Gravura 1497, e *Il sogno del dottore*. Gravura. 18,8 x 11,9. 1497-1498.

28. Detalhes das mulheres de Hans Baldung Grier. Esquerda: Adão e Eva. Óleo sobre madeira. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madri. 1531. Direita: Duas Bruxas. Óleo sobre madeira. Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt, 1523.

As bruxas ganham conotações negativas por serem seguidoras do demônio, entregues à luxúria e à gula, porque nos seus rituais acabam devorando crianças, nada muito diferente das índias antropófagas, que aos olhos europeus também adoravam o demônio, cediam aos vícios, eram luxuriosas e consumiam carne humana (fig 29). Já no século VII a gula e a luxúria estavam associadas aos piores vícios, como se discorre no *Poenitential*, atribuído a Teodoro de Canterbury: “...Da gula provêm a alegria inoportuna, a obscenidade, a frivolidade, a vaidade, as imundícies do corpo, a instabilidade mental, o desejo sexual...Da Luxúria, a cegueira do espírito, a leviandade, a incoerência...”¹¹⁰

Tanto as bruxas como as índias canibais eram “parentes”, filhas do mesmo Pai Saturno¹¹¹, como o sugere numa gravura Crispin de Passe *Saturn and his Children*, feita entre 1580-1590. Na parte superior aparece Saturno¹¹² com uma foice, emblema do tempo, em uma carruagem puxada por dois monstros, ou seja, dragões; e na parte inferior aparecem diferentes episódios de bruxaria (esquerda) e de índios canibais (direita) (fig. 29A). Nos séculos XVI-XVII se acreditava que a melancolia e os humores do corpo

¹¹⁰ Teodoro de Canterbury, *Poenitential*, in PL 99, c. 941. Apud. PILOSU, Mario. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 47.

¹¹¹ “...The iconography of Saturn received considerable attention and elaboration in European artistic production of the later fifteenth and sixteenth centuries. Various elements from this iconography were drawn upon and adapted by artists such as Dürer, Baldung Grien and Cranach in order to help them visualize their understanding of the activities of witches and the power wielded by witchcraft and to communicate that understanding to their viewers. But just as the literary image of witchcraft was shaped through a bricolage of beliefs and stories which theologians and legal officers were endeavouring to weld into a coherent system at this time, the use of these iconographical elements was often haphazard and inconsistent. The attraction of a complex, yet well-known, mythological and mythographical figure such as Saturn to assist in this process must have been the manner in which he could give expression to a variety of quite disparate beliefs about witches and their activities. Through allusions to Saturn, beliefs about the sexual aggression and cannibalism of witchcraft could be represented and disseminated, for instance, and witches could be more easily located within traditional models of occupational structure, social psychology, religious typology and cultural progress. Moreover, the employment of a classical figure who enjoyed a central place in the literary, astrological and medical discourse of the time, would help naturalise and legitimise various understandings of witches activities and powers...” ZIKA, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of witches. Assemblies in the Sixteenth Century*. Article for volume of conference proceedings, “*Le Sabbat des Sorciers en Europe (XVe –XVIIIe Siecles)*”. École Normale Supérieure de Fontenay-ST. Cloud. 4-7 November 1992, p. 9

¹¹² Saturno era reputado como sendo o padroeiro das bruxas. Na realidade, originalmente, era o padroeiro dos mineiros, o que o aproximava das divindades infernais; também foi o primeiro antropófago: as bruxas eram frequentemente acusadas de antropofagia. Além disso, o domicílio noturno (o planeta) de Saturno é o signo de Capricórnio, representação frequente do Diabo. SALLMANN, Jean-Michel. *As Bruxas Noivas de Satã*, p. 107.

faziam com que os indivíduos alcançassem concepções e criações geniais, mas também que cedessem aos piores vícios.

Os humores no interior do corpo, como a bÍlis negra, segundo Jean Bodin no seu *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* de 1566, eram também afetados pelo clima. Desse modo, podia se diferenciar a antropofagia por vingança dos meridionais, motivada pelas paixões da alma, diversa da raiva sanguinária dos setentrionais, o mais baixo nível da perversão antropófaga, motivada pelo ventre. Sobre os primeiros Frank Lestringant assinala que

...Se eles também praticam a cozinha canibal, é porque são levados a fazê-lo não por seu ventre, mas pelas paixões da alma. Em vez de ‘apetecer-se’ com o sangue de outrem, seguindo o processo próprio das pessoas do Norte, eles obedecem aos impulsos da bile negra que possuem em excesso. Esta, nascida “dos humores aquecidos pelo calor ardente”, se acumula como uma borra no fundo de seus organismos, destinando-os a paixões implacáveis. Reconhecemos aqui a conformação do melancólico levado naturalmente às atividades do espírito, apto às concepções geniais, mas também às vinganças mais refinadas...¹¹³

O desequilíbrio dos humores explicaria a fúria vingativa do canibal e a tendência aos vícios da bruxa e, por consequência, da mulher. Não se pode esquecer que a Europa católica e protestante vai perseguir as mulheres acusadas de bruxaria nas caçadas dos século XVI e XVII. Mario Pilosu resume bem o medo à mulher: “...A mulher parece, portanto, ser tida, na maior parte dos casos, como um perigo para os homens, por causa da sua natureza espiritual e porque lhes proporcionava a oportunidade de desencadear os seus instintos mais baixos e de cair assim no pecado carnal...”¹¹⁴

A beleza da mulher é equivalente à tentação que faz ao homem pecar. As conotações negativas da mulher índia não estavam longe das bruxas luxuriosas, gulosas, sensuais e malignas. Theodoro de Bry vai receber toda esta influência alemã e suas índias tupinambá seguirão os modelos de beleza e sensualidade da Eva e das Bruxas, mulheres pecadoras e ardilosas.

¹¹³ LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência*, p. 130.

¹¹⁴ PILOSU, Mario. *Op. cit.*, p. 60.

29. Mulheres índias e Bruxas. Acima: Theodoro De Bry. *Crueldades dos Espanhóis. Bartolomé de las Casas. Narratio regionum Indicarum per Hispanos quosdam devastarum verissima*. Gravura, Frankfort, 1598. Esquerda inferior: Theodoro De Bry. *Fracionamento do corpo da vítima. Americæ Tertia Pars*, Gravura, 1592. Guaccius. *Compedium Maleficarum*. Xilogravuras, Milão, 1626.

As índias Velhas nas crônicas



o lado dos índios tupinambá e da jovem índia destaca-se na gravura que mostra o preparo da carne humana no moquém da *Americae Tertia Pars* a presença de três índias velhas e decrepitas. O choque é ainda mais forte porque a decadência física dos corpos das velhas, seus seios flácidos, peles enrugadas, rostos feios, sem enfeites, são mais evidentes e acentuadas pelo contraste com a jovem índia, de corpo voluptuoso, seios firmes, com adornos e de postura elegante, que está ao lado delas (fig. 30).

Quais foram as fontes textuais e iconográficas para a representação destas índias velhas? No relato de Han Staden não existe diferenciação entre as mulheres que participam do ritual antropofágico “...Vêm então as mulheres; pegam nos quatro pedaços e correm ao redor das cabanas, fazendo um grande vozerio ...as mulheres guardam os intestinos, fervem-nos e do caldo fazem uma sopa...”¹¹⁵

Diferentemente de Staden, na *Viagem à Terra do Brasil* Jean de Léry ressalta a presença das velhas índias que ficam perto do mquém, no qual assam as carnes da vítima

...em torno do qual as mulheres, principalmente **as gulosas velhas, se reúnem para recolher a gordura que escorre pelas varas dessas grandes e altas grelhas de madeira; e exortando os homens a procederem de modo que elas tenham sempre tais petiscos, lambem os dedos e dizem: iguatú**, o que quer dizer “esta muito bom”...¹¹⁶

Este texto seria a fonte inspiradora da gravura de Theodoro de Bry, já que os elementos básicos da imagem estão presentes: grelhas, índios, as velhas gulosas que não querem perder nada da vítima. De Bry traduziria essa referência textual em uma atitude corporal das índias, ou seja, chupar os dedos enquanto o resto dos índios que participam do repasto morde a carne das partes humanas, ou pelo menos a saboreia. Enquanto que as velhas, apesar de ter partes humanas ao seu alcance, não aparecem mordendo-as, mas chupando seus dedos.

Uma das velhas dos planos de fundo tem até uma perna na sua mão direita, ainda assim não a morde; no entanto, prefere chupar o dedo polegar da sua mão esquerda. De Bry, ao apresentar as velhas chupando os dedos, estaria fazendo uma alusão à falta de dentes: só podem chupar e sugar sangue e gordura e não morder carne¹¹⁷ como o faz a jovem índia ao lado das três velhas. Na *História da Missão dos Padres Capuchinhos* d’Abbeville se comenta sobre a gula dos tupinambá: “...Os homens parecem esfomeados

¹¹⁵ STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 187 e 190.

¹¹⁶ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 199. Os grifos são meus.

¹¹⁷ BUCHER, *Icon and Conquest*, p. 51-53. RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 100.

como lobos e as mulheres mais ainda. Quanto às velhas, se pudessem se embriagar de carne humana de bom grado o fariam...”¹¹⁸

A segunda indicação no trecho de Jean de Léry se refere à gordura, que na gravura pode ser notada escorregando das partes fracionadas das vítimas no moquém junto com o sangue.

As índias velhas são descritas de forma negativa no texto de Léry, aparecendo como gulosas em excesso e como incitantes do canibalismo, sem contar com o prazer e a agitação frenética que as velhas sentiam com a carnificina:

...Em seguida, as outras mulheres, sobre tudo as velhas, que são mais gulosas de carne humana e anseiam pela morte dos prisioneiros, chegam com água fervendo, esfregam e escaldam o corpo a fim de arrancar-lhe a epiderme...”¹¹⁹

A gula chegava ao ponto de não querer perder nada da vítima e gerar ansiedade nas mulheres. A descrição detalhada feita por Simão de Vasconcellos na *Chronica da Companhia de Jesus* sobre as índias velhas é bastante apropriada para a imagem da gravura de Theodoro de Bry:

... logo que o triste prezo vai sahindo do carcere para a morte, é costume irem recebê-lo á porta **seis, ou sete velhas mais feras que tigres e mais immundas que Harpyas, de ordinario tão envelhecidas no officio, como na idade, passante de cem annos que assim as escolhem. Vão cubertas com as primeiras roupas de nossos pais primeiros, mas pintadas todas de um verniz vermelho, e amarelho**, com que se dão por muito engraçadas: vão cingidas pelo pescoço e cintura, com muitos, e compridos collares de dentes enfiados, que tem tirado das caveiras dos mortos, que em semelhantes solemnidades tem ajudado a comer: **e para maior recreação vão ellas cantando, e dançando ao som de certos alguidares, que levam em as mãos para effeito de receber o sangue, e juntamente as entranhas do padecente**¹²⁰.

¹¹⁸ D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos*, p. 233.

¹¹⁹ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 198.

¹²⁰ VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1864. *Das Noticias Antecedentes, curiosas e necessarias das cousas do Brasil. Livro I*, 132, p. 55.

A descrição das velhas de Vasconcellos é muito similar à de De Bry, que as representa na gravura nuas, enrugadas, muito idosas, mas ainda assim são as mais dispostas ao sacrifício e ao consumo da vítima. O jesuíta ainda adiciona a experiência das velhas ao canibalismo, comparando-as com harpias.

As harpias eram monstros que tinham o rosto de mulher velha, corpo de abutre, garras aduncas, seios pendentes e um cheiro pútrido, “demônios da tempestade, da devastação e da morte”¹²¹. Estavam relacionadas aos vícios e à maldade, acreditando-se que levavam as almas e as crianças: “...As Harpias são parcelas diabólicas das energias cósmicas, as abastecedoras do Hades com mortes súbitas. Simbolizam as paixões desregradadas; as torturas obsedantes, carregadas pelos desejos e o remorso que se segue à satisfação das mesmas...”¹²². Esta analogia de Vasconcellos com a mitologia clássica ajuda a entender a imagem que os padres tinham das velhas índias e sua associação com o mal.

Da mesma forma que Léry e Vasconcellos, Gândavo também coincide com a idéia da gula vinculada às velhas; o cronista português comenta que as anciãs acostumavam recolher a massa encefálica, “...Está uma índia velha pronta, com um cabaço grande na mão, e quando o padecente cai, acode muito depressa a meter-lho na cabeça para tomar os miolos e o sangue...”¹²³

A “experiência” das índias velhas no canibalismo vai estar associada à idéia generalizada por alguns cronistas de que eram os velhos que participavam efetivamente do consumo da carne humana. O governador

Gabriel Soares de Sousa era um dos que afirmavam:

...e os homens mancebos e mulheres moças provam-na somente, e os velhos e velhas são os que se metem nesta carniça muito, e guardam alguma da assada do moquém por relíquias, para com ela de novo tornarem a fazer festas, se não oferecer tão cedo matarem outro contrário...¹²⁴

¹²¹ RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. São Paulo: Paulus, 1997, p. 303.

¹²² BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993, p.237.

¹²³ GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, Cap. 12, p. 160.

¹²⁴ SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. Cap. CLXXIV, p. 251.

O padre Azpilcueta é mais específico em uma carta de 28 de março de 1550 “...replicam alguns que comem-na sómente as velhas; outros dizem que seus antepassados comeram e que elles devem comer carne humana...”¹²⁵

Os relatos tendem não só a reforçar uma imagem negativa das velhas como também a aumentar seu protagonismo, especialmente nos costumes antropofágicos. Antonio Pigafetta, na sua crônica da viagem de Magalhães, será o primeiro a sugerir que uma índia velha teria dado origem ao monstruoso costume do canibalismo entre os índios do Brasil:

... Esto de comerse uno al otro fue introducido por una vieja que no tenía sino un hijo, que fue muerto por los enemigos. Algunos días después, los suyos capturaron a uno del grupo que había matado a su hijo y lo condujeron delante de la vieja. **Ella, al verle y recordar a su hijo, como una perra enojada le saltó encima y le mordió en la espalda.** Este hombre pudo escapar y regresar a los suyos, a quienes dijo que habían intentado comerle, mostrando la huella de los dientes en la espalda. Así que cuando estos últimos capturaron de nuevo a los otros, les comieron, y luego éstos a ellos, y así se estableció la costumbre...”¹²⁶

Segundo Léry, a expressão de agrado das velhas – *iguatú*¹²⁷ ou *Ikatú* – ao degustar a gordura da vítima no repasto, estava ligada à preferência que os índios do Brasil tinham pelo terrível manjar. Ao lado do sentimento da vingança, os cronistas vão coincidir em dizer que uma das razões da antropofagia era o gosto pela carne humana, como o padre Vasconcellos escreve:

... porque tinham aquelle pelo manjar mais saboroso, vital, e proveitoso á natureza humana, de quantos ha na terra; não ha carne de fêra, veado, porco montez, tatú, paca, aperejá, comida sua, tão prezada, que chegue a uma só posta de carne humana: vem a ser para elles o fabuloso nectar dos Deuses...

¹²⁵ *CARTAS AVULSAS, 1550-1568. Azpilcueta Navarro e Outros.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pp. 77.

¹²⁶ PIGAFETTA, Antonio. *La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I.* Buenos Aires: Editora Ameghino. 1998, p. 42-43. Os grifos são meus.

¹²⁷ LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 199. Os grifos são meus.

...o appetite da gente do Brasil para carne humana. O que eu tenho para mim é, que cresce nelles até grande desejo de pequenos, a medida do que tem de vingar-se de seus inimigos: e como é o summo da vingança comer-lhe as carnes d'aqui vem, que à medida do gosto da vingança nasce com elles o da comida...¹²⁸

Esse gosto pela carne humana fazia dos índios, especialmente das velhas índias, incorrigíveis e reincidentes neste costume que chocava os europeus. É famoso o episódio citado por Simão de Vasconcellos sobre um padre da companhia e uma velha índia, que ainda que mesmo convertida ao cristianismo e próxima a morrer, continuava pertinaz no seu desejo por carne humana¹²⁹

...que penetrando uma vez o sertão, chegando a certa aldêa, achou uma **Índia velhissima no ultimo da vida**; catechizou-na naquelle extremo, ensinou-lhe as cousa da fê...lhe disse minha avó (assim chamam às que são muito velhas) se eu vos dera agora um pequeno de assucar, ou outro bocado de conforto de lá das nossas partes, do mar, não o comerieis? Respondeu a velha, catechizada ja: **Meu neto, nenhuma cousa da vida desejo, tudo já me aborrece; só uma cousa me pudêra abrir agora o fastio: se eu tivêra uma mãozinha de um rapaz Tapuya de pouca idade tenrinha, e lhe chupára aquelles ossinhos, então me parece tomára algum alento**: porém eu (coitada de mim) não tenho quem me vá frechar um destes...¹³⁰

As índias velhas, de acordo com os cronistas, sentiam imensa alegria com a chegada da vítima à aldeia, como relata Claude d'Abbeville: "...Se fazem prisioneiros, amarram-nos e levam-nos em triunfo para suas aldeias,

¹²⁸VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Chronica I, 49, p. 32. Os grifos são meus.

¹²⁹ Uma das razões argumentadas pelo padre João de Azpilcueta Navarro para não dar o batismo aos gentios é a prática da antropofagia que não abandonam nem no momento da morte "...A outra razão, não menos efficaz, de differir o Baptismo é que muito arraigado está nelles o uso de comer carne humana, de sorte que, quando estão em artigo de morte, soem pedil-a, dizendo que outra consolação não levam sinão esta, da vingança de seus inimigos, e quando não lha acham que dar, dizem que se vão o mais desconsolados deste mundo...Dizem outros que é o modo usual de vingarem-se, e que os contrarios praticam o mesmo a respeito delles e que eu não deveria arrancar-lhes este seu alimento..." *CARTAS AVULSAS, 1550-1568. Azpilcueta Navarro e Outros*, p. 77.

¹³⁰VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Chronica I, 49, p. 32. Os grifos são meus.

onde as mulheres, e principalmente as velhas, os recebem com imensa alegria, batendo com a mão na boca e dando gritos de satisfação...”¹³¹.

As velhas índias sentiam satisfação em participar do ritual antropofágico e zombar da vítima. Este “escárnio” à vítima, como parte da vingança ritual ao inimigo, acontecia a partir da chegada deste na aldeia, onde as mulheres o esbofeteavam, como anota Hans Staden

...Tambem as mulheres velhas de algumas cabanas, as que muito me tinham maltratado com beliscões, pancadas e ameaças de me devorar, estas mesmas me chamaram então *Scheraeire*, isto é “meu filho, não me deixes morrer”. “Si te tratámos assim, diziam, foi porque pensámos que eras portuguez e este nós detestamos...”¹³²

Momentos antes da vítima ser morta com a *ibirapema*, esta era fustigada pelas velhas, como Vicente do Salvador destaca:

...e o metem entre dois mourões, que estão metidos no chão, afastados um do outro alguns vinte palmos, os quais estão furados, e por cada furo metem as pontas das cordas, onde o prêso fica como touro **e as velhas lhe cantam que se farte de ver o sol, pois cedo o deixará de ver** e o cativo responde com muita coragem que bem vingado há de ser...”¹³³

Depois de morto o prisioneiro as velhas continuavam se deleitando com zombarias, como se comenta nos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, onde as índias se divertiam de forma perversa com os membros da vítima:

...Por vingança se tem entendido que o fazem. E as tripas e intestinos botam as velhas em uns alguidares e com grandes cantos e bailes andam à roda deles com umas canas nas mãos, nas quais trazem atados alguns anzóis que lançam sobre as tripas, fingindo com grandes risos que estão pescando nelas...”¹³⁴

¹³¹ D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, p. 230.

¹³² STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 105.

¹³³ SALVADOR, Frei Vicente do. Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil*, Capítulo Décimo Sétimo “Dos que cativam na Guerra”. *História do Brasil 1500-1527*, p. 95. Os grifos são meus.

¹³⁴ BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogo Sexto, Diálogos das Grandezas do Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956, p. 337.

Alguns cronistas ampliam o protagonismo das velhas no ritual antropofágico, contradizendo as narrativas de Hans Staden¹³⁵, Jean de Léry¹³⁶ e Gabriel Soares de Souza¹³⁷, onde os homens eram encarregados de retalhar o corpo, como acontece nos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, cuja função passa ser realizada pelas mulheres índias, especificamente as velhas:

...e depois do desafortunado morto por esta via, o entregam às velhas, a quem pertence o dividirem-lhe os quartos, e põem-nos a coser e assar, espedaçados para servirem de iguarias aos circunstantes, repartindo-se por todos, que comem aquela humana carne com grande gosto, mais por vingança que por matarem com ela a fome...¹³⁸

Frei Vicente do Salvador também registra na sua *História do Brasil de 1500-1627*, que são as velhas que retalham e preparam o corpo a ser consumido:

...em morrendo êste prêso, logo as velhas o despedaçam e lhe tiram as tripas e forçura, que mal lavadas cozem para comer, e reparte-se a carne por tôdas as casas e pelos hóspedes que vieram a esta matança e dela comem logo assada e cozida e guardam alguma, muito assada e mirrada, a que chamam moquém, metida emovelos de fio de algodão e posta nos caniços, ao fumo, pera depois renovarem o seu ódio e fazerem outras festas...¹³⁹

A gravura do preparo da carne humana no moquém feita por De Bry em que uma velha têm uma perna e a índia jovem devora um braço contradiz as descrições dos cronistas; estas partes do corpo normalmente deveriam ser devoradas pelos guerreiros.

¹³⁵ “...Uma vez esfolado, um homem o toma e lhe corta as pernas, acima dos joelhos, e também os braços...”, STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 190.

¹³⁶ “...Logo depois o dono da vítima e alguns ajudantes abrem o corpo e o espostejam...”, LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 198

¹³⁷ “...Acabado de morrer este preso, o espedaçam logo os velhos da aldeia...”, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Cap. CLXXIV, SOUSA, p. 251.

¹³⁸ BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. Diálogo Sexto, *Diálogos das Grandezas do Brasil*, p. 336, 337.

¹³⁹ SALVADOR, Frei Vicente do. Livro Primeiro *Do Descobrimento do Brasil*, Capítulo Décimo Sétimo “Dos que cativam na Guerra”. IN: *História do Brasil 1500-1527*, p. 96.

As índias velhas e decrepitas encarnam o que mais é temido e odiado pelos índios e suas práticas¹⁴⁰. Na visão dos cronistas, elas não só são as mais gulosas e incorrigíveis, como também as incitantes do canibalismo; tanto que para alguns cronistas foi uma mulher velha a iniciadora do canibalismo. Nas narrativas em geral, a velha assume a função de vingança, ao hostilizar e zombar do inimigo que será sacrificado, vista pelos cronistas como “sádicas”, sedentas de sangue e de pura maldade. Contudo, dentro da comunidade tupinambá, as atitudes das velhas faziam parte do grande ritual da vingança contra o inimigo¹⁴¹.

Embora este trabalho centre-se em imagens construídas pelos europeus, deve-se tomar cuidado na leitura sobre estas mulheres, para não se tornar viciada, pois não se tem a contrapartida tupinambá.

É certo que as crônicas portuguesas e as cartas dos Jesuítas não poderiam ser conhecidas por Theodoro De Bry por ser de circuitos restritos. Provavelmente ele só teve as referências de Staden e de Léry, além da sua bagagem como editor, livreiro e a influência religiosa do protestantismo para compor suas imagens. Conhecer esta documentação é fundamental para a análise imagética, porque permite perceber que a imagem da “mulher velha” faz parte da cultura cristã da Europa dos séculos XVI e XVII.

¹⁴⁰ Conferir DELUMEAU, *História do Medo no Ocidente*, p. 347 e também RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 102.

¹⁴¹ Ronald Raminelli destaca dois tipos de vingança “...a masculina, caracterizada pela execução e pelo fracionamento do corpo; e a feminina, expressa na alegria, no prazer e no escárnio...”. RAMINELLI, *Eva Tupinambá*, p. 35.

A figura da velha na iconografia



gravura do *preparo e consumo da carne humana assada no móquem* foi a única incluída na *Americae Tertia Pars* que contém velhas decrepitas. No entanto, o editor huguenote tinha feito antes uma gravura similar na *Admiranda Narratio*, sobre Adão e Eva no Paraíso, onde a serpente é representada como uma figura híbrida¹⁴², isto é, a metade superior humana com seios caídos de mulher velha, mas com o rosto jovem e a parte inferior zoomórfica (fig. 31).

Posteriormente Theodoro De Bry elaborou outra gravura com uma índia caribe velha e monstruosa na *Americae Pars Quarta* (1594), volume dedicado às viagens de Girolamo Benzoni (fig.32). O fato de a índia ser caribe, e, portanto praticar canibalismo, a aproxima das índias velhas tupinambá. A gravura apresenta uma índia velha¹⁴³ de seios caídos, feia, com argolas nas orelhas e nas narinas, esposa de um cacique caribe de Cumana que traz uma cesta de frutas ao Governador Pedro Herrera¹⁴⁴.

A estampa original, na qual o flamengo baseou sua imagem, pertencia à *Historia del Mondo Nuovo* de 1565 (fig.33). Esta xilogravura é uma das poucas referências a imagens de índias velhas feitas antes de Theodoro de Bry.

¹⁴² Ver a interessante análise desta gravura no capítulo 3.3 *Adão, Eva e os Pictas nas selvas da Virgínia* de Thereza BAUMANN, *Thesaurus de Viagens*, pp. 282-330.

¹⁴³ Sobre a mulher índia da província de Cumana ver capítulo 6. *The Fateful Gift* de Bernardette BUCHER. *Icon and Conquest*, pp. 65-67.

¹⁴⁴ ALEXANDER, Michael (ed.) *Discovering the New World. Based on the works of Theodore de Bry*. London: Harper & Row, s/d, p. 127.

31. Detalhe de Eva e a Serpente. **Theodoro de Bry. Adão e Eva. *Admiranda Narratio*. Gravura . 1590**

A imagem da xilogravura é simples e com pouco acabamento; apresenta uma índia nua, sentada, com o corpo pintado e frutas a seus pés e ao lado dela três homens sentados à mesa. Uma das mudanças feitas por De Bry na gravura a talho-doce foi ter levado a cena ao interior da casa do governador e não fora como aparecia na xilogravura. Por meio da perspectiva tanto os personagens como o espectador são levados ao interior da casa do governador. De Bry apresentaria simultaneamente o momento anterior quando a índia vinha se aproximando da casa onde estava Herrera.

32. *Índia Monstruosa de cumana*. Theodoro De Bry. *Americae Pars Quarta*, gravura, 1594.

33. Girolamo Benzoni. *Historia del Mondo Nuovo*, xilogravura, 1565.

As três imagens feitas por De Bry – serpente de seios pendentes, as índias tupinambá velhas e a índia caribe monstruosa de Cumana – estariam associadas ao signo do demônio e do mal segundo Bouyer e Duviols¹⁴⁵. Bucher¹⁴⁶ faz uma leitura destas imagens como degradação, punição e condenação dos índios do Novo Mundo, leitura compartilhada por Belluzzo¹⁴⁷ e Raminelli¹⁴⁸ no que se refere às velhas tupinambá que praticam a antropofagia, enquanto Baumann acredita que as formas aberrantes em Theodoro de Bry não significam só degradação, mas também a possibilidade de transformação¹⁴⁹.

Dando continuidade às *Grandes Viagens* de Theodoro De Bry, Matthäus Merian publicou a *Decima Tertia Pars* em 1634, colocando no frontispício uma índia de feições deformadas com enormes seios caídos (fig. 34), parecida com a índia de Cumana.

A gravura do frontispício apresenta um casal de índios da América do Norte, em que as deformações faciais são profundas, com incrustações no rosto, orelhas perfuradas e esticadas pelo peso dos brincos, nus e com a pele pintada. As figuras principais da prancha herdaram as características das criaturas da teratologia, como o hiper-desenvolvimento dos membros¹⁵⁰, no caso da índia com o tamanho exagerado das orelhas e dos seios caídos¹⁵¹.

¹⁴⁵ “...c’ est um signe diabolique que l’ on retrouve dans l’iconographie brésilienne où les vieilles femmes sauvages servent à marquer du signe de Satan l’Indienne dévoreuse de chair humaine en la représentant sous la forme traditionnelle de la sorcière en Europe...” BOUYER, Marc et DUVIOLS, Jean Paul. *Les Grands Voyages de Théodore de Bry*, IN: *Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry*, 1992, p. 135.

¹⁴⁶ Bernardette Bucher já tinha estudado estas três imagens vinculadas à degradação e decadência dos índios. Ver BUCHER, *Icon and conquest*, p. 74-88.

¹⁴⁷ BELLUZZO, *O Brasil dos Viajantes*, p. 59 e *A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo*, p. 58.

¹⁴⁸ RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 100 e *Eva Tupinambá*, p. 43.

¹⁴⁹ Thereza Baumann acredita que a leitura dessas imagens não pode ser considerada como simples degradação mas também como transformação: “... A androginia, a ambigüidade sexual, o caráter aberrante das formas que aparecem nas imagens de Theodore de Bry pode não significar a inexorável degradação do ser humano nem constituir-se, especificamente, em um estigma do homem americano, mas, ao contrário, significar a esperança da transformação e a possibilidade de escolha do homem...” BAUMANN, *Thesaurus de Viagens*, pp. 321-322.

¹⁵⁰ Sobre a hipertrofia dos órgãos, ver KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, pp. 171-175.

¹⁵¹ A gravura mostra a riqueza e a diversidade dos produtos do Novo Mundo. O exotismo é reforçado pela presença das araras, das sereias na parte superior e inferior e pelos peixes voadores.

34. Matthäus Merian. Frontispício da *Decima Tertia Pars. Historiae Americanae*. Gravura. 1634.

A iconografia sobre os Tupinambá, anterior a Theodoro de Bry, não representou índias velhas. Nas edições ilustradas de André Thevet, Jean de Léry e Hans Staden não aparecem índias velhas; se bem que nas xilogravuras deste último a mulher ganha muita importância, aparecendo na maioria das estampas.

Na imagética do repasto canibal as índias velhas e decrepitas não aparecem. A própria presença feminina antes de Staden é muito reduzida com exceção das gravuras das edições de Vespúcio, que dão destaque à mulher; contudo, as índias velhas também aqui estão ausentes. Estranhamente, porque nas narrativas de viagem dos cronistas franceses, alemães, portugueses e nas correspondências dos padres jesuítas, elas são freqüentemente citadas, embora estejam ausentes na imagética sobre os nativos do Novo Mundo e suas práticas canibais.

As imagens das velhas decrepitas abundam na iconografia européia do século XVI e podem ser organizadas em três tipos: as alegorias das virtudes e os vícios, as idades do homem e as representações de bruxas e feiticeiras.

No primeiro tipo, as imagens de mulheres velhas como representação de virtudes, são muito escassas. Jean Delumeau cita a pesquisa de S. Matthews-Grieco que chega a apresentar uma proporção de trezentas alegorias do mal para cada uma de papel positivo em que a mulher velha aparece.

...Que uma época que redescobria com deleite a beleza do jovem corpo feminino tenha sentido repulsa pelo espectáculo da decrepitude não tem nada de surpreendente. Mas o que merece mais atenção é o que se escondia por trás do medo da mulher velha e feia. Em um tempo em que o neoplatonismo em moda ensinava que beleza é igual a bondade, acredito-se logicamente – e esquecendo as esgotantes servidões da maternidade –que decadência física significava malignidade...¹⁵²

Em uma pintura alegórica de Sandro Botticelli de finais do século XV a *Verdade* Nua triunfa sobre a Calúnia (fig. 35), apresenta a Verdade como

¹⁵² DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 348.

uma mulher jovem, ativa, elegante, de cabelos longos, *coquette*, com seu braço direito estendido em direção ao céu e nua. A seu lado a Calúnia, representada como uma mulher velha que não mostra seu rosto completamente e cobre todo seu corpo com roupas escuras, frente ao triunfo da Verdade, a Calúnia se abaixa, rasteja, parecendo tentar fugir. As primeiras representações da *verdade nua* já eram encontradas em 1350¹⁵³.

35. Sandro Botticelli. *A Verdade nua e a Calúnia* Uffizi, Florença. Século. XV.

As duas figuras femininas estabelecem um contraste a partir das suas posturas; enquanto a jovem mantém uma posição corporal mais ativa e imponente, com o dedo indicador apontado para o céu, a velha parece estar contraída e murcha. Sobre a relação corpo e alma, Leon Battista Alberti afirma no seu tratado *Da Pintura* de 1435:

...Existem alguns movimentos da alma chamados afeções, como a ira, a dor, a alegria e o medo, o desejo e outros semelhantes. Existem também os movimentos dos corpos. Os corpos se movimentam de várias maneiras: crescendo,

¹⁵³ PANOFSKY, ERWIN. *Estudos de Iconologia*. Madrid: Alianza Universidad, 1998. P. 215.

decrecendo, adoecendo, sarando, mudando de um lugar para outro. Nós, pintores, no entanto, que queremos mostrar os movimentos da alma por meio dos movimentos dos membros... ¹⁵⁴

Segundo Alberti, a alma estaria refletida no corpo e nos seus movimentos. Portanto, o corpo seria o espelho da alma, premissa que os artistas Renascentistas tentaram levar adiante, sugerindo por meios dos movimentos e posturas do corpo nas obras pictóricas as inclinações da alma.

Em 1507, Albrecht Dürer (1471-1528) pintou na parte posterior de um retrato de um jovem, uma mulher velha, magra, sem dentes, com cabelos cinza parecendo fiapos, enrugada, com um seio pendurando fora de seu vestido, sustentando com suas mãos uma sacola cheia de moedas de ouro, uma alegoria à Avareza.

A imagem da velha pintada por Dürer não é muito diferente das velhas índias de De Bry. Para aumentar o contraste colocou-se uma Eva pintada por Dürer no mesmo ano; uma mulher jovem, de pele branca, cabelos castanhos e louros, seios firmes, voluptuosa. A comparação das duas obras acentua o estado de decadência da mulher velha e a juventude e beleza da Eva (fig. 36).

Com a onda de perseguições religiosas, a mulher velha se reafirma como um emblema dos vícios. Etienne Delaune, mestre de Theodoro De Bry, fez algumas gravuras sobre Alegorias da Fome e da Inveja em 1575 (fig.37). A mesma velha antropófaga de seios suspensos, magra, com um cadáver a seus pés, devora partes de uma criança. A imagem da velha comendo membros de uma criancinha faz uma referência a um episódio macabro do cerco de Sancerre, do qual Jean de Léry foi testemunha, onde a fome levou um casal a comer seu próprio filho de três anos, aconselhados por uma velha ¹⁵⁵.

¹⁵⁴ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura, Livro Segundo*, 43. p. 116.

¹⁵⁵ LESTRINGANT, *O Canibal*, p. 112-114.

**36. Dürer. Esquerda: *A Avareza*, óleo sobre madeira. 35 x 29 cm., Kunsthistorisches Museum, Viena, 1507.
Direita: *Eva*, óleo sobre madeira, 209 x 81 cm, Museu do Prado, 1507.**

O canibalismo era algo abominável para o europeu cristão, mas relativamente aceito quando eram os selvagens que cometiam este ato. Desse modo, era considerado um pecado mortal, estando relacionado com o pecado capital da gula¹⁵⁶ levado ao seu pior extremo.

37. Etienne Delaune. *Alegorias da Fome e da Inveja*. Butil, 1575.

O segundo tipo de obras que destaca a presença das mulheres velhas são as pinturas das *Três Idades*, que tiveram muita difusão ao final da Idade Média e estavam vinculadas à *Danse Macabre*¹⁵⁷. A morte¹⁵⁸ chega igualmente para todos: pobres, ricos, nobres, religiosos, reis e gente comum (fig. 38).

¹⁵⁶ Assim assinala Ronald RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 100 e Bernardette BUCHER, *Icon and Conquest*, p. 50.

¹⁵⁷ Para aprofundar no tema ver o capítulo II *Do desprezo do mundo às danças macabras*. DELUMEAU, Jean. *O Pecado e o Medo. A culpabilização no Ocidente (Séculos XIII-XVII)*. Bauru: EDUSC, 2003, pp. 69-159.

¹⁵⁸ O esqueleto ressequido, freqüente nos séculos XVII-XVIII, não pertence à iconografia característica do século XIV ao século XVI, que é dominada pelas imagens repugnantes da corrupção, o cadáver em decomposição. ARIÈS, Philippe. *O Homem Perante a Morte*. Mem Martins: Publicações Europa-America, 1988, p. 133.

...A dança macabra é uma ronda sem fim, onde alternam um morto e um vivo. Os mortos comandam o jogo e são os únicos a dançar. Cada par é formado por uma múmia nua, apodrecida, assexuada e muito animada, e por um homem ou por uma mulher, vestido segundo a sua condição, e estuperfacto. A morte aproxima a mão do vivo que vai levar mas que ainda não obtemperou. A arte reside no contraste entre o ritmo dos mortos e a paralisia dos vivos. O objectivo moral é lembrar ao mesmo tempo a incerteza da hora da morte e a igualdade dos homens perante ela. Todas as idades e todos os estados desfilam numa ordem que é a da hierarquia social tal como se tinha consciência dela...¹⁵⁹

As pinturas das três idades manterão esse sentido de não poder escapar da morte, mas serão adicionados outros ingredientes como as marcas do passo do tempo irreversível no corpo humano, na beleza e na juventude. A única certeza que se pode esperar é a velhice e a decrepitude. A vida neste tipo de pintura é apresentada como algo efêmero.

38. Danse Macabre . Manuscrito de Vérard. Biblioteca Nacional, Paris. Século XV

¹⁵⁹ ARIÈS, Philippe. *O Homem Perante a Morte*, 1988, p. 133.

Hans Baldung (1484-1545) será um destes artistas que farão várias pinturas sobre a temática em foco. Discípulo de Dürer, herdou esse gosto pelo estranho, pelo misterioso e pelo macabro. Baldung é um artista que combina a beleza e a sensualidade das mulheres jovens, com a decrepitude e o macabro da morte. Vida e morte é parte de uma mesma essência.

São comuns neste artista as pinturas de mulheres jovens, belas e voluptuosas que são “assediadas” pela morte. Em algumas vezes é apenas sua proximidade, em outras, a morte segura violentamente as moças pelos cabelos, as abraça, as toca e as beija. As pinturas de Baldung têm um marcado tom erótico e macabro; junta os corpos jovens e voluptuosos, cheios de vida das moças, com a pele enrugada, seca e pútrida da morte (fig. 39). Raminelli comenta sobre este pintor “...Baldung Grien figura por intermédio de bruacas a misoginia do seu tempo, concebendo a humanidade, e particularmente as mulheres, como seres guiados pelos vícios e pelas fraquezas...”¹⁶⁰

39. Hans Baldung Grien. Esquerda: *Mulher e Morte*, Têmpera, Basel; 1515; direita: *A Jovem e a Morte*, Têmpera, Basel, 1517.

¹⁶⁰ RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 103.

Nas *três idades e a Morte* (fig. 40), óleo de Baldung (1539), aparecem quatro figuras que são uma alegoria das três idades da mulher. A morte está representada como um esqueleto de pele seca, ainda grudada nos ossos¹⁶¹; na mão direita sustenta um relógio de areia, uma ampulheta, símbolo do passo inexorável do tempo e do fim que se avizinha. De braços dados com a morte aparece uma mulher velha, enrugada, decrépita, de cabelos brancos e desalinhados, magra e de seios caídos, tentando arrancar as roupas de uma moça jovem ao seu lado, que parece tentar cobrir a nudez. Ela é bela, elegante, de pele clara, cabelos louros, seios firmes. Aos pés destas figuras uma criança de colo parece dormir no chão.

As três mulheres representam a mesma mulher na infância, na juventude e na velhice. A figura da morte parece querer levar a mulher velha ou pelo menos indicar que ela não pode escapar e seu tempo está esgotado. Contrasta com a aparente tranqüilidade da criança que parece dormir no chão desapercivelmente.

Em uma pintura anterior sobre *As Três Idades*, datada em 1510 (40A), Baldung apresenta novamente uma bela jovem que parece entretida em contemplar sua beleza frente a um espelho, dando as costas e ignorando a presença da morte, que novamente está representada como uma figura seca, em decomposição, segurando uma ampulheta com sua mão direita.

A morte parece querer chamar a atenção da moça, para lhe indicar que essa beleza é efêmera; a mulher velha ao lado da moça parece impedir a morte de mostrar a ampulheta das areias do tempo, e, ao mesmo tempo com sua outra mão sustenta o espelho, estimulando a jovem a continuar se admirando. Na parte inferior da tela uma pequena criança aterrorizada com o avanço da morte se oculta atrás do véu da moça.

¹⁶¹ As etapas da decomposição do corpo eram três: a primeira mantém o rosto intacto, mas o ventre já aparece inchado pelos gases; na segunda etapa o corpo está desfigurado, apodrecido e ainda coberto de bocados de carne; finalmente, na terceira etapa o corpo está reduzido ao estado de múmia. O cadáver meio descomposto vai passar a ser o tipo mais freqüente de representação da morte: o transido. ARIÈS, Philippe. *O Homem Perante a Morte*, p. 136.

40. Hans Baldung. *As três idades e a Morte*. Óleo sobre madeira. 151 x 161 cm. Museu del Prado, Madri. 1539.

Aqui, as mulheres em suas diferentes idades assumem atitudes distintas; no chão a criança sente medo, quer se esconder, a jovem ignora a morte e fica vaidosa concentrada no espelho, enquanto a mulher velha desafia a morte. A ação corajosa da mulher velha faz a pintura ganhar um novo sentido, pois a juventude é efêmera, o tempo e a morte são

irremediáveis; desse modo os poucos instantes da beleza devem ser aproveitados.

40A.Hans Baldung. *As três idades e a Morte*. Óleo sobre madeira. Viena, 1510.

As pinturas das *três Idades* representam um convite ao observador para a contemplação e a reflexão sobre o efêmero da existência, o passo inclemente do tempo no corpo belo e no banal das coisas materiais, como declama Francisco Pacheco em uma poesia de uma de suas epístolas:

Cuán frágil eres, hermosura humana!
 tu gloria, tu esplendor es cuanto dura
 breve sueño, vil humo, sombra vana.
 eres humana y frágil hermosura
 a la mezclada rosa semejante,
 que alegre se levanta en la luz pura;
 pero, vuelta la vista, en un instante,
 cuanto cambia el azul, el puro cielo,
 las hojas truca en pálido semblante.
 yace sin honra en el humilde suelo;
 ¿Quién no ve en esta flor el desengaño

Que abre, cae, seca el sol, el viento, el hielo?¹⁶²

Este tipo de pintura relaciona-se à temática das *Vanitas*, ao propor uma reflexão similar.

Uma pintura de Pieter Claesz de 1645 (fig. 41), apresenta um conjunto de objetos estranhos: alguns livros, um copo, um relógio, uma pena, uma chave, algumas frutas secas e uma caveira. Tais elementos do quotidiano possuem um sentido alegórico: a caveira simboliza a morte; o copo tombado a vida que se escapa; o relógio é o tempo que não para, a vida que sempre está avançando. Esta pintura é uma *vanitas*, obra que leva a refletir sobre a transitoriedade da vida terrena e o efêmero das coisas materiais.

41. Pieter Claesz. Uma natureza-morta *Vanitas*. Óleo sobre madeira, 39 cm x 161 cm. 1645.

O motivo da *vanitas* foi muito difundido na Renascença; pinturas, normalmente naturezas-mortas que continham um sentido emblemático, um sermão sobre a aparência e a realidade. Inicialmente, estas obras

¹⁶² PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*, p. 370.

apresentavam os prazeres da vida material, apelando ao deleite dos sentidos, como Gombrich comenta:

...Essas coisas raras que deleitam o olho despertam memórias e prelibações de festas desfrutadas e de festas vindouras. Não admira que esse poder que tem a arte de perpetuar a fruição sensorial suscite, nas mentes dos religiosos, a necessidade de contrapor-se a essas inclinações pecaminosas...¹⁶³

A religião terá uma atração por estas temáticas. Assim, a *vanitas* converte-se em um sermão visual e o que a pintura mostra é algo efêmero, é ilusão. A vida é curta e o material passa, são finitos, enquanto o espírito é eterno. Os prazeres que estimula não são reais e sim mera ilusão.

Por que fazer referência às Vanitas? Qual a relação com as gravuras de De Bry e as mulheres índias? Da mesma forma que com as *vanitas*, a gravura de De Bry convida a uma reflexão sobre a transitoriedade da existência.

A pintura das *três Idades e a Morte* de Baldung é muito próxima da imagem representada pelo flamengo (fig.42). Efetivamente a índia jovem e as três índias velhas estão ligadas, mostrando o que o futuro guarda à bela e voraz índia: a corrupção de seu corpo, o envelhecimento. Entretanto, De Bry vai além do discurso de Baldung nas *Três Idades da mulher*, não é só o implacável passar do tempo ou a decadência da juventude e da beleza, mas a corrupção e a degeneração do corpo torna-se a causa do vício da prática antropofágica.

A degeneração do corpo e da alma resulta do consumo de carne humana, assim pode ser contemplado em uma alegoria de Antoine Jacquard, *Les Divers Portraits et figures faites sur les meurs des habitants du Nouveau Monde* (fig.43), na qual aparecem índios canibais nus, com armas, consumindo partes do inimigo e, ao final, um esqueleto representando a morte e a degeneração.

¹⁶³ GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 105.

42. Esquerda: Theodoro de Bry, Detalhe das mulheres Tupinambás, *Preparo da carne Humana. Americae Tertia Pars*. Frankfurt, Gravura em cobre, 1592. Direita: Hans Baldung. As três idades da mulher e a morte. Óleo sobre madeira, 151 x 61cm. 1539

43. Antoine Jacquard. *Les Divers Portraits et figures faictes sur les meurs des habitants du Nouveau Monde*. Poitiers. 1615-1620.

O terceiro tipo de imagens destacando mulheres velhas são as obras dedicadas à temática da bruxaria, muito difundidas nos séculos XV-XVII. Entre os artistas mais famosos por suas gravuras de bruxas estão Baldung, Dürer, Abraham Saur's e Gerald d'Euphrates. Nessas estampas aparecem mulheres velhas, de seios pendentes, pele enrugada e rostos grotescos, alternando com bruxas mais novas, todas nuas, normalmente em episódios de *sabbat*, cozinhando poções, fazendo malefícios, desenterrando mortos, voando sobre bestas ou sendo levadas nas costas pelos demônios (fig. 44-48).

45. Hans Baldung Grier. *Witches concocting na ointment to be used for flying to the Sabbat*. Strassburg, 1514. Nesta gravura de Baldung é representada uma parte do Sabá, onde as bruxas preparam o unguento para os famosos vôos, a fim de se transformarem em animais ou para fazerem feitiçarias. O autor apresenta mulheres de diferentes idades desde jovens até velhas; estas últimas, imagens típicas das Bruxas e da representação dos vícios.

46. Albrecht Dürer. *Witch riding on the Devil's he-goat to the Walpurgisnacht, goaded on by playful amoretti*. Gravura. S. XVI.

47.Gerard d'Euphrates. *Satan (Pluto) holding court for newly anointed witches. Livre de l'histoire & ancienne cronique*, impresso por E. Groulleau, Paris, 1549.

48. Hans Baldung Grier. Sabá de Bruxas. Musée de l' Oeuvre Notre-Dame. Tinta, aguada, lavis e toques de luz branca sobre papel colorido. Strasbourg, 1515.

A bruxaria era condenada como heresia, “...Deste modo, a feitiçaria foi trazida sob a rubrica da heresia. Como o inquisidor Bernard Gui observou aproximadamente em 1320, a feitiçaria insinua o pacto, e o pacto insinua heresia que jaz sob a jurisdição da Inquisição...”¹⁶⁴, acreditava-se em reuniões secretas, ritos de iniciação, adoração do Diabo, orgias, infanticídio e canibalismo¹⁶⁵; todos estes temas presentes na iconografia. Tal atividade era vista como algo reprovável, como é ressaltado no *Malleus Maleficarum*, escrito em 1484

¹⁶⁴ RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Editora Madras, 2003, p. 289.

¹⁶⁵ RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação*, p. 88.

...É preciso observar especialmente que essa heresia – a da bruxaria – difere de todas as demais porque nela não se faz apenas um pacto tácito com diabo, **e sim um pacto perfeitamente definido e explícito que ultraja o Criador** e que tem por meta profaná-lo ao extremo e atingir Suas criaturas...

...de todas as superstições, **é mais vil, a mais maléfica, e mais hedionda** – seu nome latino *maleficium*, significa exatamente **praticar o mal e blasfemar contra a fé verdadeira**. (*Maleficae dictae a maleficiendo, seu a male de fide sentiendo*).¹⁶⁶

Tal obra explica o horror que se sentia em relação à bruxa porque ela tinha que renunciar ao cristianismo, blasfemar, fazer um pacto e se entregar ao demônio, enfim, praticar o mal para poder obter benefícios:

...Atentemos, em particular, para o fato de que para a prática desse mal abominável são necessários, do modo mais profano, renunciar à Fé Católica, ou negar de qualquer maneira certos dogmas da fé; em segundo lugar, é preciso dedicar-se de corpo e alma à prática do mal; em terceiro lugar, há de ofertar-se crianças não-batizadas a Satã; em quarto, é necessário entregar-se a toda sorte de atos carnavais com Incubos e Súcubos e a toda sorte de prazeres obscenos...¹⁶⁷

A renúncia à fé católica, a prática do malefício, o sacrifício e o consumo de crianças¹⁶⁸, as orgias e todo tipo de luxúria eram atribuídos às bruxas¹⁶⁹, acusações estas que eram comuns das heresias. Até o próprio cristianismo foi acusado de canibalismo nos seus primeiros séculos¹⁷⁰.

¹⁶⁶ KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum. Questão II.* p. 77. Os grifos são meus.

¹⁶⁷ IDEM *ib.* p. 77.

¹⁶⁸ Os imperadores romanos, para justificar suas perseguições contra a força desestabilizadora do Cristianismo, apoiaram-se no argumento de que os cristãos devoravam recém-nascidos em seus cultos nas catacumbas: “...recebido o corpo e o sangue...” , isto nos séculos II e III. O curioso é que, quando o Cristianismo passou à institucionalização e ao controle temporal, usou argumentos similares contra as minorias desestabilizadoras desde o século XIII, como ocorreu com os Albingenses, depois com os Templários na França, e com as bruxas, no século XVI, que eram queimadas sob a acusação de usarem em seus rituais gordura de bebê. No mundo protestante, a história se repetiu no século XVII. No continente americano, durante a época de conquista e colonização, a “guerra justa” contra os índios se legitimava através do combate de povos canibais primitivos, adoradores do demônio que sacrificavam e devoravam os seus inimigos, especialmente as índias velhas.

¹⁶⁹ Conferir o estudo clássico sobre o Sabá e a bruxaria de Carlo GINZBURG. *História Noturna. Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁷⁰ Acusações de orgia, incesto, infanticídio e canibalismo encontram-se nas cerimônias do *Bacchanalia* romano, nas acusações de Antíocus IV Epifanes contra os judeus, nas acusações romanas contra os primeiros cristãos e nas acusações cristãs contra os gnósticos e maniqueístas. RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*, p. 287.

Algo importante de ser anotado é que tanto nos escritos e nos manuais, como na iconografia, a bruxaria está dominada pela presença da mulher. Perceba-se que nas imagens de Abrahan Saur, Baldung, Dürer e D' Euphrates são apenas mulheres as que aparecem nas gravuras, velhas e jovens. No entanto, somente nas gravuras dos dois últimos que aparecem outras figuras não humanas; na de Dürer são crianças aladas, similares ao cupido ou aos anjos e na de Gerard d' Euphrates as velhas e as bruxas são levadas por demônios incubos até a presença de Satã, que as espera em seu trono.

Por que a iconografia está dominada pela presença da mulher? Acreditava-se que a mulher era dissimulada, mais propensa que o homem em cair no pecado e nos artifícios do demônio, um ser inferior e fraco, um animal imperfeito, uma figura ligada ao vício e à falta de moderação, termos usados pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, que sintetizam as razões da seguinte forma:

...para explicar o maior número de mulheres supersticiosas do que de homens. E a primeira está **em sua maior credulidade**; e, já que o principal objetivo do diabo é corromper a fê, prefere então atacá-las...A segunda razão é que as mulheres **são, por natureza, mais impressionáveis e mais propensas a receberem a influência do espírito descorporificado**...A terceira razão é que, **possuidoras de língua traiçoeira**, não se abstêm de contar às suas amigas tudo o que aprendem através das artes do mal; e, **por serem fracas**, encontram modo fácil e secreto de se justificarem através da bruxaria... ¹⁷¹

Desde a Baixa Idade Média a bruxa era relacionada com os pecados capitais, com os excessos, especialmente a luxúria. No século XII o cronista Guilherme de Malmesbury descreve as bruxas como gulosas, lascivas e sem limites para suas devassidões¹⁷².

¹⁷¹ *Questão VI. Sobre as Bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as Mulheres se entregam às Supertições Diabólicas*, KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum. O Martelo das Feiticeiras*, p. 116. Os grifos são meus.

¹⁷² RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, Desvio e Danação*, p. 83.

O ódio e a misoginia atribuiu à mulher características negativas como ser mais carnal, criação imperfeita de uma costela curva¹⁷³, o que explicaria sua debilidade e sua perversidade. Um dos principais papéis da mulher no Antigo testamento é o de *instrumentum diaboli*, instrumento que causa a perdição do ser humano¹⁷⁴. Ronald Raminelli afirma que

...Desde Eva, as tentações da carne e as perversões sexuais provêm das mulheres. Não raro, os eruditos do final da Idade Média partem da falta de autocontrole das mulheres para explicar suas perversões sexuais e o desejo canibal, aproximando o ato de beber e comer do ato de copular... ¹⁷⁵

O estereótipo da mulher feia, decrepita e velha será a encarnação do vício e aliada de Satã, despertando medo no Ocidente cristão¹⁷⁶. Imagens deste tipo serão incessantemente representadas especialmente no século XVI. Bucher comenta que

...The problem, in fact, for the Protestant engravers, was graphically to recreate an object of horror. Cast by the European mind both out of nature and out of culture into the domain of diabolical abominations, it was the crime imputed to witches suspected of dealing with the devil; it was the feature of savagery and barbarism par excellence...¹⁷⁷

A associação das imagens entre índias e bruxas não é gratuita; Charles Zika demonstra as conexões entre a iconografia do canibalismo dos ameríndios e a iconografia da bruxaria do Velho Mundo após a primeira metade do século XVI¹⁷⁸. De acordo com este autor, as imagens do canibalismo do Novo Mundo fariam renascer e alterariam as imagens da

¹⁷³ KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum*., *Questão VI. Sobre as Bruxas que copulam com Demônios. Por que principalmente as Mulheres se entregam às Supertições Diabólicas*, p. 116.

¹⁷⁴ PILOSU, Mario. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. LISBOA: Editorial Estampa, 1995, p. 29.

¹⁷⁵ RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 102.

¹⁷⁶ DELUMEAU, *História do Medo em Ocidente*, p. 347 e RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 102 .

¹⁷⁷ BUCHER, *Icon and Conquest*, p. 48.

¹⁷⁸ “...na tradição ocidental, o canibalismo possui uma estreita relação com o deus Saturno, conexão que unia as bruxas da Europa e os canibais da América, ambos filhos de Saturno. Essa evidencia tornou mais nítida a semelhança entre seus comportamentos...”. RAMINELLI, *Imagens da Colonização*, p. 92 .

bruxaria européia, integrando características dos repastos canibais dos ameríndios nestas representações:

...It was only in the second half of the sixteenth century, it seems, that visual link began to drawn between the cannibalism of witches and that of Saturn. For before the later sixteenth century visual representations of witches engaged in cooking or eating human flesh are not found. This is puzzling, since in written sources such as witchcraft treatises and accounts of witch trials, the cannibalism of witches was commonly referred to. And cannibalism in general was a common trope in the literary representations of alien and exotic cultures in the late middle ages. The surprisingly slow process by which cannibalism became part of the visual representation of witchcraft was one in which the figure of Saturn seems to have certainly played a role, even if the extent of role is not clear. The engravings of Crispin de Passe, Henri Leroy and Jan Sadeler in the 1580s/90s suggest that initially a connection may have been drawn between Amerindian cannibals and the figure of Saturn. This would have been facilitated by the popularity of visual depictions of Amerindians as cannibalistic 'savages' from the 1530s and especially after the 1550s... ¹⁷⁹

Até meados do século XVI apenas as fontes textuais faziam referência a estas práticas antropofágicas das bruxas. Da mesma forma que Zika comprova o “renascimento” da iconografia da bruxaria na Europa a partir da iconografia do repasto do Novo Mundo, torna-se muito claro que as imagens das índias do Novo Mundo, especificamente as velhas dos repastos canibais, vão adquirir as características das bruxas européias. Sobre esta circularidade cultural, Laura de Mello e Souza afirma que:

...por um lado, a absorção dos ritos e práticas mágicas americanas pela demonologia européia, que os aproxima da mitologia sabática enraizada no Velho Continente; por outro, a revivescência dos temas ligados ao canibalismo, que jaziam como adormecidos no imaginário ocidental e que ressurgem em representações iconográficas relacionadas à feitiçaria, e talvez, as suas precursoras. Mediando os dois universos estranhos, a Europa e o Novo Mundo, a colonização e a catequese funcionaram como

¹⁷⁹ ZIKA, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of witches. Assemblies in the Sixteenth Century*. Article for volume of conference proceedings, “*Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe – XVIIIe Siecles)*”. École Normale Supérieure de Fontenay - ST. Cloud. 4-7 November 1992, p. 15.

grandes mecanismos que, mais do que aculturar ou ocidentalizar, desencadearam a circularidade de níveis culturais...¹⁸⁰

As feições e os tratamentos dos corpos das velhas índias denotam a influência que Theodoro de Bry teve de outros artistas europeus para retratá-las. O contraste entre as jovens e as índias velhas tem a ver com a moral, já que uma vida de pecado e de consumo de carne humana leva à degeneração do corpo. Os humores, como a bile negra, que afetam o interior e repercutem nos comportamentos, também mostram seus efeitos no exterior do corpo, como Vicente Carducho assinalava nos seus *Diálogos*:

...Estos efectos causados en el cuerpo exterior, tienen a veces correspondencia y alusión a lo interior, causado el uno y el otro de la calidad del humor destemplado por mucha, ó poca catidad de materia, inclinando algo aquella destemplanza los afectos humanos, unos a lo bueno, y en otros a lo contrario; a qual inclina o mando, y al gobierno, a qual a servidumbres viles, y a otras mil diferencias, como vemos de ordinario en las singulares inclinaciones que solicitan sus naturales, quando el libre alvedrio regulado pela razon y luz, que profesamos no la enmienda, y con virtudes positivas escurece defectos naturales¹⁸¹

A antítese das moças belas e voluptuosas são as velhas deformadas, enrugadas e magras, resultado de seus costumes selvagens. O *Malleus Maleficarum* chama a atenção para as paixões que exercem modificações no corpo:

...E o corpo humano é mais nobre que qualquer outro corpo, mas como as paixões da mente humana se modificam e ora se inflamam, ora se esfriam – quando se sente raiva ou medo, por exemplo -, esse mesmo corpo pode sofrer modificações mais profundas, como os efeitos da doença ou da morte, os quais, pela sua força, podem muito transformar um corpo material...¹⁸²

¹⁸⁰ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 43.

¹⁸¹ CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura, Diálogo Quarto*, p. 183.

¹⁸² KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum. O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1993, *Questão II*, p. 67.

As imagens das velhas simbolizam os piores vícios, como o caso das bruxas; as índias velhas mostram o corpo deteriorado devido a uma vida inteira entregue ao vício e ao pecado. No tratado *Da Pintura* do século XV Leon Battista Alberti já explicava que o artista, ao fazer suas obras, deveria levar em conta a estreita relação entre o corpo e alma:

...Mas os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. Vemos como as pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e malseguros. Os melancólicos têm testa franzida, cabeça lânguida; todos os membros descaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia em cor; todos os membros, enquanto maior é a fúria, mais se atiram em ousadia...¹⁸³

Para quem pratica ações malignas Vicente Carducho aconselhava nos Diálogos de la pintura que “...A la malignidad, que se ocupa en todas las obras ruines, y despiadadas, los movimientos timidos, dudosos, y indeterminables...”¹⁸⁴

Theodoro de Bry e os outros artistas que pintam, desenhavam ou gravavam mulheres velhas levaram em conta essa relação alma/corpo. Se este último está decaído e gasto é porque o indivíduo tem uma alma e uma mente submetida aos vícios, ao demônio e ao pecado, como no caso das índias Tupinambá e sua gula pela carne humana. As cartas jesuíticas são detalhistas nas associações demoníacas, como escreve o padre Azpilcueta Navarro:

... e indo eu visitar uma aldeia, vi que **daquela carne cozinavam em um grande caldeirão**, e ao tempo que cheguei, **atiravam fóra uma porção de braços, pés e cabeça de gente**, que era cousa medonha de ver-se, e **seis ou sete mulheres, que com**

¹⁸³ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura. Livro Segundo*, 41, p. 114.

¹⁸⁴ CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origem, esencia, definición, modos y diferencias, Diálogo Octavo*, fol. 142, p. 404.

trabalho se teriam de pé, dançavam ao redor, espevitando o fogo, que pareciam demonios no Inferno...¹⁸⁵

A Gula e a Luxúria são considerados pecados capitais para os cristãos protestantes e católicos por serem pecados carnavais que sujam a alma¹⁸⁶. São levados a um nível abominável pelos tupinambá aos olhos do europeu, como apontam Bernerdette Bucher, Ana Maria Belluzzo e Ronald Raminelli.

Ainda que pareça irreversível, o destino trágico do tupinambá, ou seja, a degeneração de seu corpo e de sua alma, mas também a perda da sua humanidade, por causa de seus costumes abomináveis, não está consumado. Nas gravuras de Theodoro De Bry a possibilidade de transformação do homem ainda é uma opção, como afirma Thereza Baumann. Esta esperança de salvação esta confirmada pelo padre Claude D'Abbeville:

...Eis a que apogeu de crueldade o diabo, bárbaro algoz das almas cegas, levou, por entre as trevas da infidelidade, êsse povo pagão! Deus, porém, na sua infinita misericórdia, condoeu-se dêles em meio **à sua cegueira odiosa e nos permitiu que lhes déssemos a conhecer a abominação de costume tão diabólico e tão contrário à vontade de Tupã, que nos ordena amar aos nossos inimigos...**¹⁸⁷

A prática da antropofagia, vício monstruoso e abominável aos olhos europeus, leva aos viajantes, cronistas e artistas a dotar de atributos monstruosos o indivíduo que a pratica¹⁸⁸. A degeneração dos corpos das índias velhas de rostos anômalos e corpos disformes, seria a prova destes atributos monstruosos, resultado de uma vida licenciosa. Contudo, a conversão desses gentios ao cristianismo poderia gerar a possibilidade de transformação e de salvação de suas almas.

¹⁸⁵ *CARTAS AVULSAS, 1550-1568. Azpilcueta Navarro e Outros*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pp. 77-78. Os grifos são meus.

¹⁸⁶ PILOSU, Mario. *A Mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*. p. 58.

¹⁸⁷ D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos*, p. 234. Os grifos são meus.

¹⁸⁸ KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*, p. 231.

Do Apolo de Belvedere ao Guerreiro Tupinambá: Etnografia e convenções renascentistas



a sua *Viagem à Terra do Brasil* Jean de Léry faz uma interessante descrição para o leitor sobre “como figurar um Tupinambá”. Esta descrição pode nos dar as ferramentas para entender a conformação dos corpos dos índios nas gravuras de Theodoro de Bry,

...Se quiserdes agora figurar um índio, bastará imaginardes **um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros**, inteiramente **depilado, de cabelos tosquiados** como já expliquei, com **lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas** e igualmente adornadas, de **corpo** pintado, **coxas e pernas riscadas de preto com o suco de jenipapo**, e com **colares** de fragmentos de **conchas** pendurados ao pescoço. Colocai-lhe na mão seu **arco e suas flechas** e o vereis retratado bem garboso ao vosso lado. Em verdade, para completar o quadro, deveis colocar junto a esses tupinambás uma de suas mulheres, com o filho preso a uma cinta de algodão e abraçando-lhe as ilhargas com as pernas...¹⁸⁹

Uma das xilogravuras que acompanha a edição de *Viagem à Terra do Brasil* de Jean de Léry foi feita a partir do anterior trecho. Como também acontece com o tupinambá do frontispício da *Americae Tertia Pars* de Theodoro de Bry que segue à risca as indicações da descrição do francês na sua obra. A citação de Léry revela o alcance da etnografia do século XVI, o *homem nu e bem proporcionado*, corresponde a uma categoria universal de um corpo idealizado, enquanto os distintivos: lábios com pedras, orelhas perfuradas, corpo pintado extremidades riscadas, cabelo tosquiado, arco e flechas, seriam o distintivo individual (fig. 49).

¹⁸⁹ JEAN DE LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p.118. Os grifos são meus.

49. Esquerda: Família de Tupinambás. Jean de Léry. *Histoire d'une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque...* 4 edição Genebra, Heritiers D'Eustache Vignon. Xilogravura 14 x 18 cm, 1600. Direita: Detalhe índio tupinambá do Frontispício. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, gravura, 1592.

Os critérios de diferenciação racial convencionalmente estavam estabelecidos pela cor da pele, não por diferenças de biotipo. Estas diferenças raciais por meio da cor passam a não serem percebidas nas gravuras, já que estas eram monocromas indo do preto da tinta até o branco do papel. Apesar de existir o recurso da gravura pintada ou colorida artesanalmente que permitia ainda manter as convenções raciais por meio da cor, mas a grande maioria das gravuras eram em preto e branco, como Bucher ressalta: “...*Thus the use of black and white causes the disappearance*

*of one criterion for the racial and racist differentiation that later develops in América: skin color...*¹⁹⁰

Comparando uma mesma gravura colorida artesanalmente e outra só em preto e branco, no caso, a estampa *Preparo da carne humana no moquém* (fig. 50), a imagem colorida diferencia tons de pele mais acastanhados ou avermelhados para os Tupinambá e uma pele mais branca e pálida em Hans Staden. Na imagem monocroma esta diferenciação das cores se perde, sem ser possível diferenciar ameríndio e europeu, precisamente pela falta de diferenças étnicas e de biotipo. As principais diferenças entre o alemão Staden e os índios Tupinambás são estabelecidas não só através dos cortes de cabelo, o uso da barba, artefatos e indumentárias, mas também pelos gestos e comportamentos¹⁹¹.

No caso da gravura colorida fica fácil identificar Staden dos índios, pois ele ressalta com a pele branca, o nu, o cabelo e barba ruiva.¹⁹² O contraste das imagens acontece pela cor da pele mais escura e avermelhada dos tupinambás, seus gestos grotescos e o tosquiado de seus cabelos; são elementos convencionados no século XVI, como diferenciais entre o europeu e os ameríndios.

No entanto, se forem abstraídas tais diferenças, bem como a distração que possam causar as cores, pode-se perceber que os corpos são similares, sempre com um tratamento escultórico, torneados, musculosos; tanto de Staden como dos índios. Mas as similitudes não param aí, os rostos tanto em Hans Staden como nos Tupinambás é resolvido da mesma forma, ou seja, os olhos e o nariz não têm diferenças, parecendo o mesmo modelo. Apenas a barba que identificaria o europeu e as caretas grotescas dos índios, mas, em princípio, o esquema de representação não muda, mudam os detalhes de cada “manequim”.

¹⁹⁰ BUCHER, *Icon and Conquest*, p.35.

¹⁹¹ Aqui concordando com a Professora Ana Belluzo “...De acordo com códigos estéticos da época, as figuras humanas não se distinguem por traços faciais e raciais, mas pela ornamentação e pelas práticas...”. BELLUZZO, *A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo*, p. 54.

¹⁹² “...Não sabiam bem o que pensar de mim, se eu era português, ou si era francez. Disseram-me que si tinha barba vermelha, como os francezes, também tinham visto portugueses com igual barba, mas elles tinham geralmente barbas pretas...” STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 105.

50. Detalhes gravura colorida artesanalmente e gravura monocroma. Theodoro de Bry, *Preparo da carne humana no moquém. America Tertia Pars*. Gravura em cobre, Frankfurt, 1592.

Realizei uma experiência a partir de uma imagem de Hans Staden e de um guerreiro tupinambá com arco ao seu lado, na gravura em que aparecem as mulheres esaldando o corpo da vítima (fig. 51A). Na primeira interferência apaguei os rostos e os detalhes de cada personagem: barbas, cabelos compridos, arco, flecha, cocar, deixando só os corpos de Staden e do Tumpinambá (fig. 51B). Na terceira imagem intercambiei os elementos distintivos de um e de outro; barba, bigode e sombrancelhas passaram para o índio, enquanto que cocar, penas, pedras no rosto, arco e flechas passaram para Hans Staden (fig. 51C). A conclusão é que, anatomicamente o corpo do Europeu e o do Índio são iguais, seguindo o mesmo cânone; as distinções entre os dois é dada pelas características dos ornamentos e da indumentária.

51. Detalhe de Hans Staden e guerreiro Tupinambá. A. Gravura original; B. Primeira interferência: são apagados rostos e distintivos deixando só os corpos de Staden e do Tupinambá; C. Segunda interferência: Os artefactos e enfeites do Tupinambá são passados a Staden, ao tempo que a barba e os cabelos longos distintivos de Staden passam ao tupinambá. Theodoro de Bry, *Mulheres preparando o corpo da vitima. America Tertia Pars*. Gravura em cobre, Frankfurt, 1592.

Uma analogia que pode ajudar a entender as figuras de De Bry é a idéia de um “manequim” ao qual são adaptados elementos para diferenciar suas particularidades, que, no caso de Staden, correspondem aos cabelos compridos, às barbas e ao índio: o cabelo tosquiado “similar ao dos frades”, o cocar de penas, arco e flechas.

Nas cenas do repasto antropofágico aparece mais um diferencial entre o europeu e o índio; estou me referindo aos gestos agressivos no rosto dos tupinambás, que contrastam nas gravuras com o semblante sereno de Staden. Estos gestos grotescos não correspondem a diferenças de biótipo como se possa pensar. Na verdade, os gestos e movimentos corporais são a forma que De Bry encontra para externar as paixões internas dos índios, o sentimento de vingança contra o inimigo que eles estão devorando; tal como anotava Alberti com relação às figuras pintadas ou desenhadas no século XV:

...Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir todos os movimentos desejados da alma e, para as grandes perturbações da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros...”¹⁹³

Uma idéia similar também está presente no tratado de pintura do século XVII de Vicente Carducho:

...no tendrá el mismo rostro, ni las mismas facciones, colores y miembros, regularmente hablando, el que fue santo y piadoso, que el que fue iniquo, cruel y tirano; no la doncella vergonzosa, como la meretriz deshonestas: pues en el Derecho en un delito que se imputa a dos, presume mas culpa en el rostro y talle feo, que en el que le tiene mas hermoso y perfecto...”¹⁹⁴

A noção de etnografia do século XVI estava baseada em roupas, adornos, artefatos, enfeites que os indivíduos usavam, isto é nos detalhes

¹⁹³ ALBERTI, *Da Pintura*, Livro II, 44, p. 119

¹⁹⁴ CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura*, Diálogo Quarto, p. 183.

externos. São estes últimos detalhes que induzem a acreditar em um “retrato” de índios.¹⁹⁵

Já no século XVI os artistas europeus conheciam e reproduziam os artefatos que chegavam às suas mãos do Novo Mundo com certa exatidão, colocando-os ao lado de figuras “clássicas” que não tinham muito a ver com aborígenes. Obras famosas de índios como as de Dürer e Burgkmair, aos quais se fez referência no capítulo do *Inferno*, demonstravam que o artista conhecia os artefatos, mas não seu funcionamento ou uso. Às vezes a qualidade dos detalhes de tais artefatos levantava a dúvida da veracidade de que estes artistas tenham realmente visto estes índios em seu natural.

Desse modo, indaga-se a razão deste tipo de corpo musculoso “padrão” ter sido usado nas gravuras.

Para Platão o universal era a idéia, algo além em um mundo inteligível, daí o real, isto é, a natureza, era uma imitação, uma cópia imperfeita da idéia. Por sua vez, a arte seria uma cópia da natureza e por ser uma cópia da cópia era ainda mais degradada e imperfeita. Em seus *Ensaíos* Montaigne cita que “...Tôdas as coisas, disse Platão, produzem-nas a natureza ou o acaso, ou a arte. As mais belas e grandes são frutos das duas primeiras causas; as menores e mais imperfeitas, da última...”¹⁹⁶

Essa degradação sob a ótica de Platão tirava a validade da arte. A partir destes mesmos fundamentos, o Neoplatonismo resgatava o artista como um ser especial e diferente do resto dos mortais, e por ter uma sensibilidade, ele podia corrigir tais falhas da natureza e aproximar-se mais da idéia, como ressalta Gio Pietro Bellori no século XVII:

...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

¹⁹⁵MASON, Peter. *Infelicities. Representation of the Exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 46.

¹⁹⁶MONTAIGNE, Michel De. *Ensaíos*. Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Editora Globo, 1961. Livro I, Cap. XXXI. Dos canibais, p. 261.

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...¹⁹⁷

O artista poderia emendar e corrigir as imperfeições da natureza por ser especial. Esse ‘dom’ estabelecia a função e a missão do artista na Renascença como assinala corretamente o professor 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 idéia. Ele é auxiliado nisso pelo conhecimento das leis da beleza, que são as de afinidades geométricas, harmoniosas e singelas, e pelo estudo daquelas antiguidades que já representam realidade “idealizada”, isto é, semelhante à idéia platônica...¹⁹⁸

Por isso, ao seguir as idéias do Neoplatônismo¹⁹⁹ os renascentistas acreditavam que a beleza perfeita não poderia ser encontrada em um só corpo e sim dispersa em vários indivíduos, como tinha sido demonstrado no episódio vivido pelo famoso artista grego Zeuxis, que, para fazer sua versão de Helena, não escolheu uma mulher só, mas procurou a beleza em várias, ou melhor, cinco virgens, como ressalta Alberti:

...Zêuxis, o mais ilustre e competente de todos os pintores...não confiou imprudentemente em seu próprio engenho, como fazem hoje os pintores. Como pensava ele não ser possível encontrar em um só corpo toda a beleza que procurava – coisa que a natureza não deu a uma só pessoa -, escolheu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia numa mulher...²⁰⁰

¹⁹⁷ GIO PIETRO BELLORI. *A Idéia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza*. IN: PANOFISKY, *Idea: A Evolução do conceito de Belo*, Apêndice II. p. 143-144.

¹⁹⁸ GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*, p. 166.

¹⁹⁹ Sobre as origens do Neoplatonismo na Antigüidade consultar REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da Filosofia. Antigüidade e Idade Média*. São Paulo: Editora Paulus, 1990, Vol. I. pp. 338-355. Sobre o Neoplatonismo nos séculos XV-XVI consultar o volume II. Do humanismo a Kant.

²⁰⁰ ALBERTI, *Da Pintura*, livro II, 56, p. 133.

De acordo com os artistas da Renascença, a beleza ideal não estava distanciada do mundo natural, mas este encontrava-se disperso nela; e o artista, com sua sensibilidade e intelecto, teria a capacidade de reunir e gerar a beleza ideal. Deste esforço resultaram os famosos cânones. Um corpo ideal seria então constituído pelo melhor da natureza, como assinala Moshe Barasch:

...El artista no debe aceptar el objeto o figura tal y como se lo encuentra por azar. La verosimilitud en sí misma no basta; conseguir una ilusión convincente del cuerpo natural no es suficiente. Al objeto o a la figura representada hay que infundirle armonía a través de um modelo de validez eterna (belleza), y los modelos bellos tienen que ser extraídos de la naturaleza. La imitación de la naturaleza revisada es la base y el pensamiento esencial de la teoría renacentista del arte...²⁰¹

O cânone seria o caminho para corrigir as falhas da natureza e aproximá-la da idéia. Nesse sentido, o cânone deve ser entendido como um conjunto das relações que regulam as diferentes proporções das partes da obra, conforme a um modelo acabado, o ideal de beleza. Segundo Gombrich, “...sabemos que nome os antigos davam às suas *schematas*; referiam-se a elas como o cânón, isto é, as relações básicas, geométricas, que o artista tem de conhecer para a construção de uma figura plausível...”²⁰²

É importante anotar aqui que a teoria das proporções na Renascença não era um simples expediente técnico, mas um postulado metafísico, como afirma 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...²⁰³

²⁰¹ BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 110.

²⁰² GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão*, p. 157.

²⁰³ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, p. 129.

A existência de um tipo de cânone de beleza perfeita derivava de Alberti, que, baseado em Marco Vitruvio, considerava a variedade como valor artístico, e não a possibilidade de variedades de beleza.

Um dos seguidores dos preceitos de Alberti foi Albrecht Dürer²⁰⁴, que, depois da sua viagem à Itália ficou muito influenciado com a arte clássica, e ao longo de repetidas tentativas para “extrair da natureza” um cânone de proporções perfeitas, chegou à conclusão de que existiam diversos tipos humanos que podia se atribuir beleza:

...Pero la belleza está presente entre los hombres de tal forma y nuestro juicio sobre ella es tan inseguro que podemos, quizá, encontrar dos homens, ambos bellos y hermosos, y observar, sin embargo, que ninguno se parece al otro, ni en medidas ni en tipo, ni en un solo punto o parte...²⁰⁵

Na *Della Simmetria dei Corpi Humani*, Dürer estabelece que não existe um só cânone de beleza ideal para um homem ideal, mas diferentes tipos de cânones, porque na natureza existem diferentes tipos humanos de belezas, jovens e adultos, fortes e grandes, negros e brancos, homens e mulheres, baixas, gordas, velhas, magras, jovens. A vocação de teórico²⁰⁶ faria com que Dürer estabelecesse diferentes cânones, que depois seriam assimilados pelos artistas nas décadas seguintes. Sobre Dürer, assinala Panofsky:

... Mas sobrepujou os dois grandes italianos [Alberti e Leonardo] não apenas pela variedade e precisão de suas medidas, mas também por uma auto-limitação genuinamente crítica. Renunciando, firmemente, à ambição de descobrir um cânone ideal de beleza, entregou-se à tarefa infinitamente mais laboriosa de estabelecer vários tipos ‘característicos’ os quais – cada um a seu modo – “evitassem a feiúra grosseira”. Acumulou nada menos que vinte e seis conjuntos de proporções, além de um exemplo de corpo de criança e as medidas detalhadas da cabeça, pé e mão. Não satisfeito com isso, indicou maneiras e modos de variar ainda mais esses vários tipos para captar mesmo o grotesco e o anormal por métodos estritamente geométricos...²⁰⁷

²⁰⁴ Dürer é um artista interessantíssimo nesta tese temos nos deparado com sua obra em diversas oportunidades, acredito que seu aporte e influência direta ou indiretamente sobre os artistas renascentistas e suas obras sobre os Ameríndios resultaria numa pesquisa fascinante.

²⁰⁵ *The Writings of Albrecht Dürer*. p. 248. Apud. BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, p. 127.

²⁰⁶ Um excelente estudo sobre a vida de Dürer é PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, 1995. Especificamente sobre Dürer como teórico conferir o capítulo VIII, pp. 253-292.

²⁰⁷ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, pp. 140-142.

A difusão dos cânones permitia que artistas resolvessem rapidamente uma composição. Estes cânones se convencionaram como modelos para representar qualquer tipo humano e tiveram grande acolhida por toda Europa. Os cânones estabelecidos por Dürer encontram-se tanto nos índios de Léry como nos de Theodoro De Bry .

Isto pode ser comprovado ao se comparar um dos cânones *Della Simmetria dei Corpi Humani* de Dürer com uma das xilogravuras de índios do relato de Léry de 1600 (fig. 52). Até as sombras que dão volume ao corpo do Tupinambá seguem as linhas do esquema. A influência de Dürer também pode ser notada em uma Eva estilizada de Theodoro De Bry da *Admiranda Narratio*, muito similar a um dos cânones de mulher do alemão (fig. 53).

53. Esquerda: Adão e Eva. Theodoro De Bry. *Admiranda Narratio, Grandes Viagens*, gravura, 1590. Direita: mulher verso fol. 42, Abaixo: mulher perfil e frente fol. 41v. Alberti Dvreri. *Clarissimi Pictoris et Geometrae de Symmetria partium humanorum corporum. Liber Secundus*, tinta sobre papel, Paris, 1557.

Não apenas o corpo respondia a determinados cânones de representação pré-estabelecidos; também as ações do corpo e a postura. Em uma gravura sobre uma das viagens dos franceses à Flórida, feita por Theodoro De Bry para o segundo volume das *Grandes Viagens*, a *Secvnda Pars Americae* ou *Brevis Narratio de* 1591, está representada uma batalha entre o rei *Holata Outina* e seu inimigo o rei *Satourioua*. Graças ao auxílio dos franceses, que, na estampa aparecem nos flancos da formação do exército de *Outina*, acaba alcançando a vitória (fig.54).

A gravura apresenta, nos planos de fundo, o embate dos dois exércitos comandados pelos seus respectivos reis. Nos primeiros planos, nativos enfrentam franceses com armas de fogo. Naturalmente, o exército do rei *Satourioua* é mais numeroso, ocupando a metade da gravura, o que visualmente justificaria o papel fundamental que lançaram os franceses ao auxílio do rei e de sua posterior vitória. No centro da batalha, as duas forças marcham ao embate em prontidão com seus arcos e flechas.

No meio de cada exército aparecem os dois reis de corpo completo, em uma postura destacada, com um braço recolhido contra a cintura e o outro estendido, apoiado em uma espécie de lança. O rei *Outina* tem um pé na frente do outro, parecendo ficar em uma posição de espera; a perna que fica atrás suporta o peso do corpo. O rei *Satourioua* aparece em posição similar, só que em movimento, parecendo avançar. Esta postura denota nobreza, elegância e, porque não, um certa arrogância e desafio, já que na gravura só os dois reis adotam tal postura.

Em outra gravura de De Bry, desta vez sobre os índios Tupinambá do Brasil (fig. 55), encontra-se uma postura similar à dos reis índios da Flórida. Neste caso, o guerreiro Tupinambá armado com uma *ibirapema*, que acabou de acertar um índio cujo corpo jaz no chão, adota também esta posição²⁰⁸. O braço direito aparece dobrado em ângulo, descansando sobre a cintura, enquanto o braço esquerdo, levemente levantado, empunha o tacape que repousa nos ombros do guerreiro. O peso do corpo está sustentado pela perna esquerda, enquanto a perna direita está levemente estendida para a direita.

No frontispício da *Americae Pars Quarta*, dedicado aos índios do Peru e México, novamente a mesma postura é repetida no rei índio da parte inferior direita (fig.56). Uma conclusão apressada poderia levar à afirmação de que esta postura, presente em várias gravuras de diferentes etnias, seria uma convenção para representar personagens de reis, chefes ou líderes. Porém, em outras imagens, esta postura é repetida não só nos reis, mas em guerreiros índios e soldados europeus.

²⁰⁸ STADEN, *Viagem ao Brasil*, pp. 188-190 e LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, pp. 196-198.

55. Theodoro De Bry. *Hans Staden assiste à preparação do corpo. Americae Tertia Pars*, Gravura, 1592.

56. Theodoro De Bry. Detalhe do Frontispício da *Americae Pars Quarta*, Gravura, 1594.

A insistência nesta postura pode ser encontrada nas próprias séries de estampas feitas por De Bry sobre o rei *Holata Outina* da Flórida, e dos franceses que lá estiveram (fig 57). Na gravura, percebe-se a presença do rei na parte esquerda da composição, adotando a postura em questão, enquanto está rodeado pelas mulheres dos guerreiros. Nos planos de fundo aparecem tanto guerreiros índios como soldados europeus com uma mão na cintura e outra estendida ou dobrada, sustentando uma arma. Percebe-se que a posição adotada pelos soldados franceses com suas armas de fogo descansando sobre seus ombros é muito próxima da do chefe Tupinambá. Desse modo, a diferença das imagens estaria estabelecida pelas armas e pelas roupas de cada um deles.

Em outra imagem em que aparece *Outina* sentado sobre suas pernas consultando os augures para a batalha, o rei mudou de posição, mas a postura continua reproduzida nos guerreiros índios e nos franceses dos planos de fundo. Isto se repete em outras gravuras (fig.58), indicando que a posição tem a ver não só com uma posição de importância, mas também com um estado de ânimo da figura representada sejam estes europeus ou índios: ativo, de desafio, nobre e até de orgulho.

Ao comparar diversas gravuras sobre índios feitas por Theodoro De Bry nas *Grandes Viagens* sobre nativos da Virgínia, Flórida, Peru ou Brasil, percebe-se que uma pose como a do rei *Outina* é comum em outros índios não só da Flórida, como de lugares e *nações* diferentes, que nunca tiveram nenhum tipo de contato entre elas próprias.

Perceber a repetição das posturas entre as diversas etnias, faz pensar desavisadamente que De Bry poderia ter repetido as poses dos originais nos quais se baseou. Uma leitura equivocada, que deve ser evitada, é a de pensar que, a repetição constante das imagens indicaria que os índios, efetivamente, poderiam ter adotado esse tipo de postura. A dúvida que surgiria com relação a esta afirmação, é que se tal premissa fosse verdadeira, como explicar que diferentes etnias índias separadas por milhares de quilômetros e que nunca tiveram contato algum, pudessem adotar as mesmas poses? Some-se a isto que essas posturas também são repetidas nas gravuras pelos europeus tanto franceses, Ingleses, espanhóis e portugueses que aparecem nos episódios narrados nas gravuras.

A utilização desta postura não é exclusiva nem original de Theodoro De Bry, podendo ser encontrada em outras representações de índios de outros artistas, como acontece em uma das gravuras de autoria de Leonard Gaultier. Nela ele “retrata” o índio *François* ou *Carypyra*, um dos seis índios levados para França por Claude D’Abbeville em princípios do século XVII.²⁰⁹ (fig.59)

Duas das seis gravuras sobre estes índios, feitas por Leonard Gaultier para a *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l’Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines*, permitem entender questões relativas a postura, atitudes corporais e características do indivíduo retratado.

Carypyra ou *François* é representado em estado “selvagem” com suas armas, com a pele tatuada mostrando o número de inimigos mortos e devorados. Sobre ele comenta D’Abbeville:

²⁰⁹ Sobre os seis índios levados a França ver D’ ABBEVILLE, *História da Missão dos padres Capuchinos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, Cap. LVII. *Da morte em França de três índios Tupinambás*; Cap. LVIII. *Dos três índios tupinambá que ainda vive*; Cap. LIX. *Do batismo dos três índios*; Cap. LX. *De como, após o batismo, foram êsses três índios conduzidos em procissão e da confirmação que lhes foi dada*, Cap. LXI. *Como Deus visitou os três índios depois de batizados*, pp. 267- 284.

... Era, o primeiro que morreu, da nação dos Tabajaras, de uma aldeia denominada *Rairi*, e tinha entre sessenta e setenta anos. Além do nome de Caripira, tirado do pássaro Tesoura, e que lhe foi dado para distingui-lo dos demais, **adquirira nas batalhas contra** os inimigos de sua nação novos nomes e sobrenomes....Seus nomes eram acompanhados de elogios, verdadeiros **epigramas escritos** não no papel, nem no bronze, nem na casca das árvores, mas **na própria carne. Rosto, ventre e coxas eram o mármore e o pórfiro sôbre os quais mandara gravar a história de sua vida, com caracteres e figuras estranhas; e a sua pele mais parecia, assim uma couraça adamascada, como se pode ver de seu retrato.** Ao redor do pescoço, idênticos sinais formavam um colar, de maior valor para um guerreiro do que quaisquer pedras preciosas... ²¹⁰

Na xilogravura de outro índio, aparece *Louis Henri* batizado, vestido à maneira européia, com flores em suas mãos, em uma postura gentil e menos desafiadora, sobre este D'Abbeville assinala:

...O segundo índio chama-se *Uaruajó*. É natural da aldeia de *Mocuru* e filho de *Uirau Pinobuí*, pássaro azul sem penas na cabeça, principal do lugar. O nome de sua mãe, natural da mesma aldeia, era *Uaiaeiró*, penacho de penas. **Tem êle vinte anos de idade mais ou menos; é muito alegre, mais claro que os outros, de rosto bem feito e mais parecido com o de um francês do que com o de um selvagem estrangeiro. De inteligência viva, começa a compreender nossa língua e nossos escritos. É uma árvore que principia dar flores e frutos e dela podemos esperar muito...** ²¹¹

Comparando os dois retratos, pode-se perceber a mudança da postura e de atitude entre um guerreiro seminu, selvagem e o outro índio convertido ao cristianismo e vestido (fig. 60).

François ou *Carypyra* aparece em movimento, com o peso do corpo sobre a perna esquerda, parecendo que vai dar um passo com a perna direita, o braço esquerdo dobrado descansa contra o corpo, e o braço direito levemente erguido, empunhando o tacape que descansa sobre os ombros; esta imagem é muito próxima do Tupinambá de De Bry.

²¹⁰ Conferir D' ABBEVILLE, *História da Missão dos padres Capuchinos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, p. 268. Os grifos são meus.

²¹¹ D' ABBEVILLE, *Op cit.*, pp. 278-277. Os grifos são meus.

59. Detalhes índios e europeus de esquerda a direita: A) Leonard Gaultier, *François Carypyra*. Claude D'Abbeville. *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines....* gravura. Paris, 1614; B) Theodoro De Bry. Chefe Tupinambá. *America Tertia Pars*, Gravura em cobre. Frankfurt, 1592; C) Theodoro De Bry. Detalhe do francês. *Brevis Narratio*, Gravura, 1591.

60. Leonard Gaultier, Esquerda: *François Carypyra*. Direita: *Louis Henri*., xilogravuras 14,5 x 8,5 cm In: Claude D'Abbeville. *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines....* Paris: François Hubi, 1614.

Carypyra é apresentado mais hostil, selvagem, imponente e orgulhoso guerreiro, enquanto a imagem de *Louis Henri* é mais amável e leve; o próprio rosto é mais “amigável”. Esta leitura é reforçada porque as armas Tupinambá não aparecem na gravura de *Louis Henri*, tendo sido substituídas por flores.

Estas imagens são importantes, pois revelam diferentes graus de civilização. O primeiro *Carypyra* foi um dos índios que morreu, recém chegado na França e, aos olhos do gravurista, manteve seu estado selvagem e o outro, *Louis Henri* por ter sido batizado, evangelizado e convivido com os padres e ter aprendido os costumes franceses, seria mais civilizado, “domesticado”, perdendo sua ferocidade de guerreiro. Esta “domesticação” torna Louis Henri próximo do europeu, não só nas roupas européias que o índio usa na xilogravura, mas também na própria descrição feita por D’Abbeville: “...mais claro... de rosto bem feito e mais parecido com o de um francês do que com o de um selvagem...”.

A gentil postura de Louis Henri e a imponente de Carypyra feitas nas xilogravuras por Leonard Gaultier seguem os ensinamentos de Leon Battista Alberti, que considerava que os movimentos e as perturbações da alma são proporcionais aos movimentos dos membros das figuras a serem desenhadas ou pintadas:

...Sejam leves os movimentos dos jovens, agradáveis, com uma certa manifestação de grandeza de alma e boa força. Sejam os movimentos dos homens dotados de bastante firmeza, com poses belas e artificiosas. Os movimentos e as poses dos velhos devem ser de cansaço; que eles se sustentem não apenas com os pés, mas também com as mãos, Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir todos os movimentos desejados da alma e, para as grandes perturbações da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros...²¹²

Normalmente, quando se tenta explicar ou interpretar as imagens dos índios de Theodoro De Bry, as classifica como imagens renascentistas seguindo os padrões clássicos, mas pouco se aprofunda sobre o alcance dessa conotação. A repetição das posturas em etnias e culturas diferentes causa certa inquietude, levando a comprovar a existência de convenções nas posturas.

As posturas elegantes dos índios da Virgínia, da Flórida ou do Brasil não são exclusivas de Theodoro de Bry e podem ser encontradas na arte da época, especialmente no retrato de nobres, em personagens bíblicos e nas imagens mitológicas (fig. 61-64).

²¹² ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura, Livro Segundo*, 40. p. 119.

61. Detalhes de posturas. Figuras com um braço estendido e o outro recolhido sobre a cintura. Acima, esquerda: Detalhe do rei índio da Florida. Theodoro De Bry; *Regis & Reginæ prodeambulatio recreandi animi gratia. Brevis Narratio*, gravura, 1591. Centro: Donatello. *Davi*. Bonze, 159 cm. Museu Nazionale del Bargello, Florença. 1433; Direita: Sir Peter Lely. *Carlos I com James, duque de York*. Detalhe do duque. Óleo sobre tela, 126,4 x 146,7 cm. Syon House, Isleworth. 1647. Abaixo, esquerda: Donato Bravante. *Héroi Famoso*. Afresco, 1,27x 2,85 m., Brera, Milão, 1477. Centro: Índios Tupinambá. Jean de Léry. *Histoire d'une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque...* 4 edição Genebra, Heritiers D'Eustache Vignon. Xilogravura 14 x 18 cm, 1600. Direita: Detalhe Tupinambá. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, gravura, 1592.

62. Detalhes de Posturas. Figuras com um braço apoiado num arco e outro braço recolhido sobre a cintura. A. Detalhe de índio Tupinmabá com arco. Theodoro De Bry. *Americae Tertia Pars*, gravura, 1592 ; B. Detalhe índio da Virgínia com arco. Theodoro de Bry. *Regulorum aut Principum in Virginia typus. Admiranda Narratio*. Gravura, 1590. C. Francesco Del Cossa. *Maio* (Detalhe inferior direito). Afresco, 319 cm x 320 cm. Palazzo Schifanoia, Ferrara. Década de 1470. Detalhes de posturas. Figuras com um braço levantado empunhando um arma e com o outro recolhido sobre a cintura. D. *Saturno*, Da Cronografia de 354 (cópia da Renascença), Biblioteca do Vaticano, Cod. Barb. Lat. 2154, f° 8. Roma. E. Detalhe Tupinambá. Theodoro de Bry. *Mulheres preparando o corpo da vítima. Americae Tertia Pars*, gravura, 1592.

63. Detalhes de posturas. Figuras sentadas e em pé. Superior: Esquerda: Guido Reni. *São Jerônimo e o anjo*. Óleo sobre tela, 198 x 149 cm. Detroit Institute of Art, Detroit. 1640-1642. Direita: Detalhe rei índio sentado Theodoro De Bry. *Excubitorum Jocordia ut punitur. Brevis narratio*. Gravura, 1591. Inferior: Esquerda: Andrea del Castagno. *O jovem Davi*. Têmpera em couro montado sobre madeira, 115,6 x 76,9 cm. National Gallery of Art, Washington DC. 1450-1457. Direita: Theodoro De Bry. *Picti icon I. Admiranda Narratio*. Gravura, 1590

64. A-B. Detalhes de índios com arco e flecha. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, gravura, 1592. C. Antonio Pollaiuolo. *Hércules matando Nessus*. Yale University Art Gallery. New Haven. Século XV. D. Albrecht Dürer. *Hércules matando as aves do lago Estinfale*. Alte Pinakothek, Munique, 1500.

A arte da Renascença toma as esculturas clássicas como modelos de beleza por excelência, principalmente as figuras mitológicas. Bernardette Bucher já tinha assinalado de forma genérica que as gravuras feitas por De Bry seguiam convenções da tradição artística renascentista:

...One is immediately struck by the inability of the European draftsmen to grasp the physical differences that distinguish Amerindians from Europeans or other peoples. If it were not for a few items of dress and ornamentation, and other exotic details, one would think the figures came from an artist's anatomy plates, which can be found in the painting and sculpture of that time – the statues adorning the palaces of the end of the sixteenth century, the figures of antique gods, portraits of Roman athletes, Italian Venuses with long, wavy, hair; or, at the other extreme, visions of medieval monsters, grimacing and deformed witches, headless men, dwarfs and giants of the forest...²¹³

As posturas e as ações do corpo presentes nas esculturas da época romana e grega foram resgatadas na Renascença, encontrando também seu equivalente nas figuras dos índios, não só de Theodoro De Bry, como também nos gravuristas de Staden e Léry. Figuras de deuses ou atletas com seus corpos escultóricos foram reproduzidas com mudanças mínimas nos corpos dos índios do Brasil e da Flórida (fig 65-66).

Era tal a fascinação causada pelas as obras clássicas que foram estudadas “compulsivamente” pelos artistas, prática assim aconselhada por Gio Pietro Bellori na sua *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni* de 1672:

...Resta-nos ainda dizer que, já que os Escultores da Antigüidade recorreram à Idéia maravilhosa, é necessário estudar as esculturas antigas mais perfeitas, para que elas nos guiem ao conhecimento das belezas naturais corrigidas, e é pelo mesmo motivo que devemos contemplar as obras de outros excelentes mestres...²¹⁴

²¹³ BUCHER, *Icon and Conquest*, p. 32.

²¹⁴ GIO PIETRO BELLORI. *A Idéia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza*. IN: PANOFISKY, *Idea: A Evolução do conceito de Belo*, Apêndice II. p. 154.

65. Superior. A) *O Doríforo*. Período romano.(cópia da estátua de bronze do atleta feito por Policleto de Argos cerca de 440 a.C), Mármore, 2,12 mts de altura. Museu Nacional, Nápoles. Século I. B) Conrad Peutinger. *Mercúrio. Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*. Xilogravura. Mogúncia, 1520. C) Detalhe de Índio da Florida. Theodoro de Bry. *Qua pompa Regina delecta ad Regem deferatur. Brevis Narratio*. Gravura, 1591. D) Detalhe vítima dos Tupinambá. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars, gravura, 1592*. Inferior. E) Albrecht Dürer. *Guerreiro nu*. Desenho. Musée Bonnat, Bayonne. Século XVI. F) Tupinambás. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars, gravura, 1592*. G) Dança de índios Tupinambás. Jean de Léry. *Histoire d'une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque...* 4 edição Genebra, Heritiers D'Eustache Vignon. Xilogravura 14 x 18 cm, 1600.

66. Esquerda: O *Soberano helenístico*. Bronze. Museu de Termos, Roma. Século II a.C. Direita: Detalhes de índios Tupinambá que se apoiam no arco. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, gravuras, 1592.

Precisamente nos séculos XV e XVI que muitas esculturas romanas dos séculos I a II foram encontradas na Itália. Redescobertas e desenterradas, estas esculturas representavam cópias de esculturas gregas clássicas (séculos V-IV A.C.) e helenísticas (séc. IV A. C. I A.C.), que foram tomadas como exemplo e modelo da verdadeira arte, como o ressalta Bellori nos seus escritos:

...Os gregos estabeleceram os melhores limites e proporções, e estes, confirmados ao longo dos séculos e aprovados por toda a linhagem dos Sábios, tornaram-se as leis de uma maravilhosa Idéia e da beleza suprema, a qual, permanecendo sempre uma em

cada espécie, não pode ser nem um pouco alterada sem ser completamente destruída...²¹⁵

Não são só os escritos de Bellori que enaltecem a arte antiga grega como protótipo de perfeição; na realidade, a maioria dos tratados entre os séculos XV e XVII repetiram a importância de se estudar e tomar como modelo a arte antiga.

A influência da arte clássica nas imagens dos índios foi também anotada por Ana Belluzzo, ao se referir à xilogravura de Jean de Léry, na qual dois índios tupinambá dançam ao som de maracás. A partir desta xilogravura Theodoro De Bry compôs sua versão sobre a Dança dos índios. Belluzzo encontra similitudes entre a postura da estátua do Discóbolo e os índios dançarinos Tupinambá de Léry:

...O movimento dos índios em dança estabelece a disposição regular das partes do corpo para diferentes direções, sendo fiel ao desejo de uma forma racional e à unidade geométrica espacial. Pode-se adivinhar que o *Discóbulo* –um dos modelos da escultura grega antiga- empresta sugestões à rotação da figura indígena, vindo o movimento apontar para o espaço ao redor. Afinal, o artista não teria isso em mente ao relacionar as duas figuras, sugerindo uma seqüência de posições da primeira para a segunda, do frontal para o perfil, do curvado para o ereto?...²¹⁶

Gravuras de cenas com vários índios na *Americae Tertia Pars* às vezes assemelham-se a estudos anatômicos de uma mesma figura que gira. Este tipo de estudo “anatômico” já aparecia na *Admiranda Narratio*, onde dinâmicas mostram os opostos, figuras humanas de frente, de costas, em escorço. Um exemplo é que as imagens de índios feitas por White, ao serem copiadas por De Bry, ganham retratos de costas, que nos originais não existiam²¹⁷. Ana Belluzzo esclarece que “...O princípio da divisão de todo ou da multiplicação das partes é constante. A visão de um objeto sob diferentes ângulos leva à compreensão de sua totalidade...”²¹⁸ (fig. 67).

²¹⁵ GIO PIETRO BELLORI. *A Idéia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza.*, p. 155.

²¹⁶ BELLUZO, *O Brasil dos Viajantes*, p. 43.

²¹⁷ Conferir BAUMANN, *THESAURUS DE VIAGENS*, p. 323-324.

²¹⁸ BELLUZO, *A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo*, p. 55.

67. Superior esquerda: *Discóbolo Lancellotti*. Período Romano (cópia da escultura de Míron 450 A.C.). Mármore, com 1,25 m de altura. Museu dos Termos, Roma. Século I. Superior direita: Dança de índios Tupinambás. Jean de Léry. *Histoire d'une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque...* 4 edição Genebra, Heritiers D'Eustache Vignon. Xilogravura 14 x 18 cm, 1600. Inferior: Dança dos Tupinambá. Theodoro de Bry. *Americe Tertia Pars*, gravura, 1592.

Tais estudos do corpo, sua anatomia e sua postura são freqüentes nas obras da época e a variação nas figuras apresentada no desenho, pintura ou gravura era uma conselho que Alberti dava a seus discípulos:

...Em qualquer história a variedade sempre é grata e sobretudo é agradável a pintura em que os corpos e suas poses sejam bem diferenciados. Estejam, portanto, alguns eretos e mostrem toda a face, com as mãos para cima e os dedos alegres, e se apóiem em um dos pés. Nos outros a fisionomia esteja voltada para sentido contrário, com os braços caídos e os pés juntos. E dessa forma cada um exhibe sua ação e flexão de membros, estando uns sentados, outros ajoelhados, outros deitados...²¹⁹

No entanto, os modelos das posturas e composições clássicas não foram resgatados exclusivamente pela Renascença; muitos deles sobreviveram durante toda a Idade Média (fig. 68), embora acontecendo uma separação entre os temas e os motivos clássicos, tal como afirma Panofsky:

...Sempre que a imagem clássica, ou seja, a fusão de um tema clássico com um motivo clássico, foi copiada durante o período carolíngio de assimilação febril, tal imagem clássica foi abandonada tão logo a civilização medieval chegava ao seu auge, para não ser reaproveitada até o Quatrocentos italiano...²²⁰

A partir das imagens mitológicas clássicas os artistas da Renascença produziram os cânones para compor os corpos. A beleza das figuras clássicas estava relacionada com a simetria, isto é a relação harmoniosa das partes com o todo. Poder expressivo e beleza do corpo humano foram dois ideais que os artistas do Renascimento se encontraram realizados na arte clássica²²¹.

²¹⁹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura, Livro Segundo*, 40, p. 113.

²²⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, p. 81.

²²¹ *Id. Ib.*, p. 310.

68. Superior esquerda: Detalhe *Júpiter como juiz*. Manuscrito iluminado. Staatsbibliothek, Munique, século XIV. Superior direita: Matthäus Merian *Decima Tertia Pars. Historiae Americanae*. Gravura, 1634. Inferior esquerda: *Noe*. Vitral da Catedral de Cantuária. Fim do século XII. Inferior direita: Detalhe de Giuliano de Medicis. Michelangelo. *Variação do projeto da tumba de Giuliano de Medici*. Tinta sobre papel. Século XVI.

Uma escultura da época helenística vai marcar a arte Renascentista do século XVI: o *Apolo de Belvedere*. Escultura em mármore, com 2,24 metros, feita por Leócares aproximadamente em 340 A.C.²²² (fig. 69), descoberto em Roma por volta de 1496, foi considerada por artistas como Michelangelo, Dürer e Ghirlandaio o protótipo da beleza, o cânone perfeito.

69. Leócares. *Apolo de Belvedere* (Cópia romana do século I). Mármore, 2,24 metros. Museu do Vaticano Roma, 340 a.C.

²²² Hoje no Museu do Vaticano encontra-se uma cópia romana do século I d.C.

O Apolo de Belvedere exerceu grande influência em Dürer, chegando a ser conhecido por ele através dos desenhos italianos na época em que procurava pelo cânone ideal, nunca diretamente. Dessa forma, fazem sentido as palavras de Panofsky: “...Dürer não foi ao encontro do *antique*, mas o *antique* é que foi ao encontro de Dürer – através de um intermediário italiano...”²²³.

Um *Mercúrio* romano descoberto em Augsburgo, depois de 1500, que tornara-se propriedade de Conrad Peutinger, também seria um modelo para os artistas alemães nessa procura (fig. 65B).

Dürer procurou o cânone ideal nos Apolos, como se pode comprovar em muitas das suas obras; sua dedicação ao estudo o levou a repetir insistentemente a postura do Apolo nos desenhos e pinturas. Talvez a imagem mais famosa que manteve as características apolíneas²²⁴ seja a famosa gravura de Adão e Eva (fig. 70).

O Adão, do mesmo modo que as representações mitológicas, apóia seu peso em uma das pernas, enquanto a outra perna permanece um pouco fora do corpo; um braço aparece recolhido, enquanto o outro aparece estendido. Uma citação de Alberti faz lembrar a postura deste Adão:

...É preciso ter presente que em todas as suas poses o homem usa todo seu corpo para sustentar a cabeça, o mais pesado de todos os membros. Quando ele se apóia em um pé, esse pé fica sempre perpendicular à cabeça, como a base de uma coluna. Quase sempre a fisionomia de quem se mantém ereto se volta para a mesma direção do pé. Tenho observado que os movimentos da cabeça são sempre de tal forma que abaixo sempre há alguma parte a sustentá-la, tão grande é seu peso; ou também, o membro que corresponde ao peso da cabeça fica esticado na parte contrária, como um braço de balança...²²⁵

²²³“...não há um único caso em que se possa mostrar que Dürer se baseou diretamente no *antique*, seja na Alemanha, Veneza ou Bolonha. Encontrou o *antique* apenas – segundo seu próprio testemunho – onde esse já fora revivido durante gerações: na arte do Quatrocentos italiano, onde o deparou sob uma forma alterada segundo os padrões da época, mas, por isso mesmo, compreensível para ele. Se nos é dado falar por meio de um símile: defrontou a arte clássica da mesma maneira que um grande poeta, que não entenda grego, pode encarar as obras de Sófocles. Também o poeta terá que confiar numa tradução; mas isso não o impedirá de apreender o significado de Sófocles mais amplamente que o próprio tradutor.” PANOFKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, pp. 366-367.

²²⁴ PANOFKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, p. 274.

²²⁵ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura. Da Pintura, Livro Segundo*, 43, p. 117.

70. A. Leócares. *Apolo de Belvedere* (Cópia romana do século I). Mármore, 2,24 metros. Museu do Vaticano Roma, 340 A.C. B. Albrecht Dürer. *Adão e Eva ou Queda do homem*. Gravura sobre chapa de cobre 24,8 x 19,2 cm, Museu Albertina, Viena, 1504. C. Conrad Peutinger. Mercúrio. *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*. Xilogravura. Mogúncia, 1520. D. Albrecht Dürer. *Apolo-Sol e Diana*. Desenho. British Museum, Londres século XVI.

As posturas idealizadas na gravura de Adão e Eva encontram-se repetidas nos índios de Léry e nos índios do frontispício da *America Tertia Pars* De Bry (fig. 71). As Conexões entre os cânones de Dürer e Theodoro de Bry não são simples coincidências: De Bry recebeu a influência de Dürer na Alemanha por intermédio de Etienne Delaune.

Os discípulos de Dürer herdaram os novos cânones que foram difundidos por toda Europa. Os artistas usaram os cânones do mestre alemão como adaptação e correção para compor as figuras humanas de suas obras – os cânones se converteram em *squematas*, explicados de uma forma vulgar em “manequins” –; isto em parte também explica a presença de formas repetidas entre diferentes artistas, bem como das formas andróginas, esquemas que originalmente eram de mulher, podiam passar para homem ou vice-versa, dependendo da necessidade dos artistas.

Finalmente, é importante ter claro que o artista não “pintava o que via”, ou seja, o contato com o mundo natural é relativo. Ainda na Renascença, quando esta idéia começa a ganhar destaque, tal observação não é direta, já que se fazia através dos cânones, isto é, a partir de fórmulas esquemáticas que triunfaram e se converteram em convenções. Foi a partir delas que um artista como Theodoro de Bry representou o índio, não importando que ele nunca tivesse visto um nativo do Novo Mundo.

Por Theodoro de Bry ser editor suas imagens atendem mais ao público em geral, não tendo nenhum compromisso etnográfico. Mas por ser um artista talentoso, esforçado e cuidadoso, copiou muitos destes detalhes “etnográficos” “registrados” pelos artistas e gravuristas em que baseou suas imagens.

Isso não impediu dele “melhorar” as imagens seguindo critérios mais de editor, aumentando detalhes e fazendo as gravuras mais interessantes a um público exigente e letrado²²⁶, adaptando e criando novas imagens diferentes de seus modelos originais.

²²⁶ MUKERJI, Chandra. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 66.

71. A. Família de Tupinambás. Jean de Léry. *Histoire d'une voyage fait en la terre du Bresil. Autrement Dite Americque...* 4 edição Genebra, Heritiers D'Eustache Vignon. Xilogravura 14 x 18 cm, 1600. B. Albrecht Dürer. Esculápio ou Apolo Médico. Desenho. Kupferstichkabinett, Berlin. Séc. XVI. C. Apolo de Belvedere. Desenho do Codex Escurialensis, fº 64 Viena. D. Detalhe índio tupinambá do Frontispício. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, gravura, 1592. E. Albrecht Dürer. *Adão e Eva ou Queda do homem*. Gravura sobre chapa de cobre 24,8 x 19,2 cm, Museu Albertina, Viena, 1504. F. Detalhe índia tupinambá do Frontispício. Theodoro de Bry. *Americae Tertia Pars*, gravura, 1592. G. Albrecht Dürer. *O sonho do doutor*. Gravura, século XVI.

A partir dos esquemas estabelecidos e apreendidos pela sua formação como gravador e desenhista, De Bry teve a capacidade de ser original, devido ao seu esforço de dar unidade e estabelecer uma padronização visual sofisticada das gravuras de diferentes relatos e de variados artistas que serviram de modelo e base para a coleção *Grandes Viagens*.

Estes elementos que dão unidade estão relacionados basicamente com dois aspetos primeiro: os fundos, mais elaborados com uso da perspectiva preenchendo o espaço alrededor das figuras, que nas xilogravuras originais a maioria das vezes permanecia em branco; e segundo: no uso de cânones elaborados para os corpos dos índios, permitiram uma identidade visual.

No caso da *Americae Tertia Pars* os elementos originais de De Bry não se restringem aos corpos ou aos fundos; a presença e o destaque das mulheres nos diferentes episódios das gravuras e os detalhes cruéis, minuciosos e mórbidos da preparação e consumo de carne humana, nas cenas da antropofagia alcançaram a apoteose do horror com o flamengo, impressionaram e chocaram sua sociedade. De Bry, ao combinar o exótico, o erótico e o macabro das cenas aos cânones renascentistas, converteu sua obra em um referencial para artistas que deveriam representar índios e cenas antropofágicas.

Os corpos dos índios renascentistas de Theodoro De Bry, mostram a nudez como estado natural ideal, da mesma forma que os índios das gravuras do relato de Jean de Léry (1578), como anota Belluzzo: "...o estado natural é tido como verdade essencial, diferente do artificialismo da sociedade européia, apreciando a simplicidade do nu como virtude..."²²⁷. Nas gravuras de De Bry, o pudor, nas poucas vezes que é registrado, é manifestado pelo alemão Hans Staden, nunca pelos índios.

O corpo enrugado e decaído das índias velhas corresponderia a um reflexo do seu interior, da sua alma. Seria um chamado de alerta às práticas selvagens, isto é, consumir carne humana levaria à deterioração do corpo e a perda da alma.

²²⁷ BELLUZZO, A *lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo*, p. 54.

Contudo, estas modificações do corpo não correspondem apenas a questões morais, mas também à crise surgida no século XVI, que questionou alguns conceitos da Renascença, especialmente os rígidos cânones matemáticos, expressão da beleza perfeita para representar o corpo. A esses conceitos o Maneirismo respondeu com seus corpos mais alongados (de 10 cabeças, o “normal” eram ser de 8), com as famosas figuras “serpentinatas”²²⁸, corpos em formas de “S” ou “língua de fogo”²²⁹, corpos torcendo-se e curvando-se, recusando a “tirania” da beleza matemática, a perspectiva e voltando a uma forma de compor medieval agrupando formas no primeiro plano e a seguir o instinto, o sentimento mais que a razão²³⁰.

²²⁸ Conferir BAUMANN, *THESAURUS DE VIAGENS*, p. 310-313.

²²⁹ PANOFISKY, Erwin. *Idea: A Evolução do conceito de Belo*, p. 75.

²³⁰ Sobre o Maneirismo Conferir HAUSER, Arnold. *Maneirismo, a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.; ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; PANOFISKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000; GOMBRICH, E. H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

O impacto das imagens de Theodoro de Bry na iconografia do Tupinambá.



s impressionantes imagens de índios Tupinambá feitos por Theodoro De Bry para a *Americae Tertia Pars* geraram tal impacto que acabaram sendo copiadas incessantemente e terminaram por estabelecer novas convenções para a representação do índio do Brasil. Influenciaram também a iconografia posterior. Este capítulo aborda dois casos dessa influência: o primeiro consiste em um mapa, “América”, do holandês Jodocus Hondius (1606), contemporâneo de De Bry; e o segundo, uma pintura do século XIX, intitulada “Nóbrega e seus Companheiros” da autoria de Manoel Joaquim Corte Real, professor de desenho anatômico da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (1843).

Índios do Brasil na Cartografia



Com a revolução causada pela imprensa o homem comum teve acesso à cartografia, algo que antes não era nem cogitado. A adoção dos processos de xilogravuras (matriz em madeira) e depois o talho-doce (matriz em cobre) possibilitou a impressão de um grande número de exemplares precisos e fiéis aos originais.¹

Estas técnicas de impressão permitiram a divulgação rápida das informações geográficas provenientes das descobertas de novas terras. O aumento da procura por mapas levou ao surgimento de funções mais especializadas: cartógrafos, desenhistas, geógrafos, cosmógrafos, hidrógrafos, matemáticos, gravadores, comerciantes de mapas e editores interessados em sua produção e venda.

A difusão da cartografia por toda Europa gerou escolas famosas como a francesa, holandesa, alemã, italiana e inglesa concentradas nos grandes centros como Amsterdã, Antuérpia, Paris, Nuremberg, Augsburgo, Basiléia, Roma e Veneza². A cartografia portuguesa e espanhola desempenhou importante papel para o desenvolvimento destas escolas, ainda que, em sua maioria, os mapas ibéricos fossem secretos e tivessem pouca divulgação.

O apogeu da cartografia nos Países Baixos coincide com o levante e a guerra contra Espanha; depois do saque de Antuérpia por parte dos Ibéricos o eixo das publicações geográficas migra para o norte, isto é, Londres e Amsterdã³.

¹Ver especificamente o Capítulo *Algumas características da cultura impressa* de Elizabeth EISENSTEIN. *A Revolução da Cultura Impressa. Os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática. 1998, p. 57-107.

²ADONIAS, Isa. *Olhando o Mundo Através de Símbolos, Cores e Palavras*. IN: *O Tesouro dos Mapas. A cartografia na Formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002, p. 37.

³MUKERJI, Chandra. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 106.

A cartografia holandesa foi iniciada com Gerardus Mercator e Abraham Ortelius; o primeiro apresentaria em 1569 um sistema de projeção novo na cartografia⁴ e o segundo editaria o primeiro Atlas moderno: o *Theatrum Orbis Terrarum*. Sobre o sistema de projeção de Mercator comenta Mukerji

...He used a new projections system that compensated for the curvature of the earth so that navigators could draw straight lines to chart their courses. He did this by expanding the land masses at the poles in relation to those at the equator. The resulting charts looked unusual, but they were much better suited to the needs of ocean travelers. They were also suited for use in practical navigation, since they contained information in current Spanish and Portuguese charts...⁵

Mercator é responsável pelo segundo grande Atlas moderno, do qual só terminaria três seções. Jodocus Hondius⁶ adquiriria as chapas e sob sua direção, junto com seu filho Henricus e seu genro Jan Jansson, adicionaria novas pranchas e em 1606 lançaria em Amsterdã a edição do Atlas *Mercator-Hondius*. O Atlas teria edições ininterruptas até 1641, chegando a ocupar o lugar de destaque que tinha o *Theatrum Orbis Terrarum*. É precisamente no Atlas *Mercator-Hondius* que se encontra um belo mapa intitulado “America”.

America é uma carta geográfica feita por Jodocus Hondius (1606), que apresenta o hemisfério Ocidental (fig. 1). O mapa melhora as versões de Ortelius e de Mercator; dando destaque à dimensão continental da América, aos espaços explorados ocupados pelas potências européias, apresentando a divisão entre as possessões.

⁴ Com a cartografia náutica estavam assentadas as bases do conhecimento geográfico moderno, estruturada na Astronomia e na Matemática, fornecendo aos navegadores os instrumentos para representar corretamente sobre uma superfície plana os dados obtidos pela experiência.

⁵ MUKERJI, Chandra. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*, p. 105

⁶ Entre os principais nomes da Cartografia holandesa estão o geógrafo, gravador e editor Jodocus Hondius ou Josse de Hondt (1563-1612) e sua família: os filhos Jodocus II (1594-1629) e Henricus ou Hendrick (1597-1651) e o cunhado Jan Janssonius (??- 1664) devido à notável produção de atlas, mapas regionais, globos e cartas náuticas ricamente decoradas e ornamentadas. *A cartografia Européia e o desenho do Mundo*, IN: *O Tesouro dos Mapas. A cartografia na Formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002, p. 161.

O mapa ainda mostra o Brasil separado do resto do continente por rios, como se fosse uma “ilha”, de acordo com muitas cartas geográficas do século XVI. Nas Guianas ainda aparece um gigantesco lago, o *Parime*. A título de curiosidade, frente à costa de Irlanda (Hibernia) aparece uma pequena ilha mítica das viagens de São Brandão, identificada como Brasil.

Desde muito cedo na cartografia os espaços vazios de um mapa, como nos oceanos ou as áreas não exploradas, as *terras incognitas* eram preenchidos por desenhos. Hondius não seria exceção já que estes pequenos detalhes embelezavam os mapas e eram de gosto popular.

Para o grande público os mapas eram diferentes dos usados para a navegação, já que eram visualmente mais bonitos e caprichados com decorações e desenhos acompanhando as informações geográficas. Os mapas de navegação eram mais objetivos, práticos e normalmente com um mínimo de imagens.

O mapa de Hondius mistura elementos reais e imaginários de uma visão de mundo: barcos, monstros, animais e habitantes exóticos de diversas regiões. Neste ponto é importante lembrar de Gombrich quando afirma que “...los mapas nos proporcionan información selectiva sobre el mundo físico...como los espejos, nos presentan la apariencia de un aspecto de este mundo...”⁷

O mundo físico no mapa de Hondius está formado por imagens adquiridas durante pouco mais de um século de explorações, convivendo ainda com imagens do maravilhoso medieval que continuam povoando os lugares distantes, ainda inexplorados.

No mapa o Novo Mundo está povoado por gentios exóticos. No Atlântico Norte surgem botes dos habitantes da Groenlândia e da Flórida; no Atlântico sul, habitantes do estreito de Magalhães conhecidos como *Magellanici*; no Pacífico navegam caravelas, naus, galeões europeus e próximo à Ásia, um barco chinês.

⁷ GOMBRICH, E. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1991, p. 166.

Entre os animais reais estão peixes voadores, uma baleia, um tubarão, um papagaio e um tucano⁸; nos imaginários, emergem uma serpente marinha no *Mare Pacificum* e um monstro perto do *Rio de la Plata*.

A parte mais atrativa no mapa devido à beleza e o cuidado é o cartucho ricamente decorado no canto inferior esquerdo da prancha, que inclui uma vinheta com cenas da vida cotidiana de índios do Brasil (fig. 2).

O destaque do Brasil é reforçado não só pelos aborígenes representados mas também pelas frutas e animais exóticos como papagaios⁹ e tucanos¹⁰, aves que são relacionadas com o Brasil e o Novo Mundo desde o século XVI (fig. 3). O texto que acompanha a vinheta complementa a gravura: “*Modus conficiendi et bibendi potum apud Americanos in Brafilia, ubi virgines postquam radices quasdam manducarunt, rurfus expuunt deinde ollis coquūt et viris bibendum prabent. Atque hæc potatio præcipus sunt apud cos diliciæ*”...*Jodocus Hondius excudit Amsterodami*...¹¹ Aqui a descrição textual tem a função de complementar a representação pictórica.

A questão agora seria identificar qual o grupo está representado na vinheta. O texto em latim fala de *Americanos in Brafilia*, mas não especifica a etnia que se refere. Na área do mapa do Brasil aparecem legendas de três grupos: *Tabajares, Toupinikini, Margaias*. Tabajaras e Margaias nos relatos de Thevet e Léry são inimigos mortais dos aliados tupiniquins¹². Os dois franceses usam termos como “americanos” “Américas nossos amigos”, “nossos brasileiros”, “nossos selvagens” para se referir a seus aliados Tupinambá¹³ que seriam os índios representados na vinheta.

⁸ O papagaio e o tucano presentes no mapa estão baseados em xilogravuras de André Thevet e Jean de Léry.

⁹ ANDRÉ THEVET. *Singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda. e Editora da Universidade de São Paulo. 1978, Capítulo XLVIII, p.157.

¹⁰ THEVET, *Singularidades da França Antártica*, Capítulo XLVII, pp.153-154.

¹¹ “*Modo de fazer e de tomar a bebida entre os Americanos no Brasil, onde as virgens, depois de triturarem algumas raízes de mandioca novamente as põem. Em seguida cozinham com óleos e apresentam aos homens para eles beberem. E esta bebida são entre eles delícias*”... *Executado em Amsterdã por Jondicus Hondius*.

¹² JEAN DE LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil* Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda. e Editora da Universidade de São Paulo. 1980, cap. XIV, XV e THEVET, *Singularidades da França Antártica* cap. XXVIII.

¹³ THEVET, *Singularidades da França Antártica*., Capítulo XXXI, p. 108.

2. Detalhe com os índios do Brasil. Jodocus Hondius, *America*. Gravura, 1606.

3. Esquerda, *Tucano*. Thevet. *Universelle La Cosmographie*. Xilogravura 17x15,5 cm. Editor Guillaume Chaudiere, Paris, 1575. Direita, detalhe *Papagaio*, Jean de Léry. *Dança dos índios Tupinambás. Histoire D'une Voyage au Brésil*. Xilogravura 14x18cm, 1578.

Jodocus Hondius destaca no cartucho a preparação e o consumo do *Cauim*. À esquerda, uma mulher serve a bebida em cuias a quatro homens sentados enfeitados com penas. À direita, várias mulheres estão preparando a bebida, enquanto umas mastigam mandioca e logo cospem; outras vão fervendo. O relato de Jean de Léry descreve o processo de fabricação do *cauim*:

...os homens não se envolvem de maneira nenhuma na preparação da bebida, a qual, como a farinha, está a cargo das mulheres. As raízes de aipim e mandioca, que servem de principal alimento aos selvagens, são também utilizadas no preparo de sua bebida usual. Depois de as cortarem em rodela fina, como fazemos com os rabanetes, as mulheres as fervem em grandes vasilhas de barro cheias de água, até que amoleçam; tiram-nas então do fogo e as deixam esfriar. Feito isso acocoram-se em torno das vasilhas e mastigam as rodela jogando-as depois em outra vasilha, em vez de as engolir, para uma nova fervura, mexendo-as com um pau até que tudo esteja bem cozido. Feito isso, tiram do fogo a pasta e a põem a fermentar em vasos de barro de capacidade igual a uma meia pipa de vinho de Borgonha. Quando tudo fermenta e espuma, cobrem os vasos e fica a bebida pronta para o uso...¹⁴

Apesar do texto em latim de Hondius ter sido redigido baseado nas descrições de Staden e Léry sobre a fabricação da bebida, não se faz menção ao uso de óleo para cozinhar a mandioca como é explicado no cartucho: *“depois de triturarem algumas raízes de mandioca novamente põem. Em seguida cozinham com óleos e apresentam aos homens para eles beberem”*. Em nenhuma das descrições consultadas, incluindo a de Thevet se faz referência ao uso de óleo na preparação do *cauim*. Esta pode ser uma adição “exótica” de Hondius, ou uma associação com os costumes culinários europeus.

A gravura que acompanha o mapa “America” feita pelo editor cartógrafo Hondius não é original, ela está baseada em uma gravura sobre a preparação do *cauim*, consumo e danças (fig. 4), feita anos antes por Theodoro de Bry para ilustrar os costumes dos Tupinambá na *Americæ Tertia Pars* publicada em 1592. Ela é parte da coleção as *Grandes Viagens*, que teve uma grande

¹⁴ LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p.129.

difusão e prestígio no mundo reformado e anti-espanhol, vindo a influenciar os gravadores e editores da época.

Hondius devido à invasão espanhola foi para Londres em 1583, voltando em inícios do século XVII a Amsterdã, onde publicaria seu Atlas. Ele foi contemporâneo de Theodoro de Bry e por sua função de editor e impressor devia ter acesso à *Americæ Tertia Pars* e outras obras do tipo.

A gravura de De Bry feita em talho-doce mostra o consumo de *cauim*, em uma cerimônia especial e isto pode ser deduzido pela indumentária de penas, normalmente usada para festas especiais como antes do sacrifício ritual de algum prisioneiro. Entre os Tupinambás a bebida do *cauim* acompanhava os eventos mais importantes da vida social e religiosa e sua preparação tinha toda uma significação mística, como comenta Alfred Métraux:

...Essa bebedeira tinha lugar em determinadas ocasiões, como sejam, o nascimento da criança, a primeira menstruação da moça, a perfuração do lábio inferior do mancebo, as cerimônias mágicas que precediam a partida para a guerra, ou que sucediam em seu retorno, o massacre ritual do prisioneiro, o trabalho coletivo da tribo na roça do chefe e em geral, em todas as assembléias destinadas à discussão de assuntos importantes...¹⁵

A imagem da *Americæ Tertia Pars* contém três momentos diferentes da celebração do *cauim*¹⁶: a preparação, o consumo e a dança podem ser explicados em três planos diferenciados. No primeiro as mulheres preparam a bebida, mastigando, cusbindo, cozinhando e deixando fermentar em grandes jarros. Segundo os cronistas a preparação levava tempo: “...Só tomam a bebida alguns dias depois do seu preparo...”¹⁷ Portanto, a gravura apresenta ao leitor episódios temporalmente separados.

¹⁵ Alfred MÉTRAUX. *Areligião dos Tupinambás. E suas relações com a das demais tribos Tupi-Guaranis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Editora da Universidade de São Paulo, 1979. p. 171.

¹⁶ “...Os selvagens chamam essa bebida *cauim*, é turva e espessa como borra e tem como que o gosto do leite azedo. Há *cauim* branco e tinto tal qual o vinho. Como tais raízes e o milho crescem durante o ano todo no país, os selvagens fazem a sua bebida em qualquer estação e às vezes em grande quantidade, tendo eu visto em certa ocasião mais de trinta potes grandes cheios, dispostos em fila à espera do momento de *cauinar*...”. LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p.130.

¹⁷ THEVET, *Singularidades da França Antártica.*, p. 89.

4. Theodoro de Bry. Preparação do *cauim*, consumo e danças entre os Tupinambá, *Americæ Tertia Pars. Gravura talho-doce 1592.*

Atrás das mulheres que preparam a bebida, em um segundo plano, vários homens estão sentados no chão, enquanto as mulheres lhes servem cuias cheias. Finalmente, no último plano, cinco homens em pé, enfeitados¹⁸ com cocares, *araroy*¹⁹ e *maracás*²⁰, estão dançando. Staden comenta que

...quando bebem assentam-se ao redor dos potes, alguns sobre achas de lenha e outros no chão. As mulheres dão-lhes a bebida por ordem. Alguns ficam de pé, cantam e dançam ao redor dos potes. E no lugar onde estão bebendo, vertem também sua água. O beber dura a noite inteira; às vezes, também dançam por entre fogueiras e, quando ficam bebedos, gritam, tocam trombetas e fazem barulho formidável. Raro ficam zangados uns com os outros...²¹

Comparando a gravura de Theodoro de Bry com a gravura do mapa “América” percebe-se muitas similitudes (ver figura 5). Jodocus Hondius obviamente baseou sua versão do episódio do *cauim* na gravura de Theodoro de Bry, que contém todos os elementos presentes na imagem do mapa. A gravura de Hondius está espelhada na gravura de De Bry. O cartógrafo fez uma composição linear com poucas variações. Ao invés de trabalhar com as três partes: preparação, consumo e dança, sua estampa se centrou nos dois primeiros: consumo e preparação.

¹⁸ Sobre os enfeites dos índios ao *cauinar* Léry comenta: “...Mas é principalmente quando emplumados e enfeitados que matam e comem um prisioneiro de guerra em bacanais à moda pagã, de que são sacerdotes ébrios, que se faz interessante vê-los rolar os olhos nas órbitas. Mas também acontece sentarem-se em redes de algodão e uns em frente dos outros beberem modestamente; mas como o seu costume é de se reunirem todos de uma aldeia ou de muitas para beber (o que nunca fazem para comer), esses beberetes especiais são muito raros. Bebam pouco ou muito porém, como não sofrem de melancolia congregam-se todos os dias para dançar e folgar em sua aldeia. Os moços casadoiros adornam-se com um desses grandes penachos a que chamam *araroy* e que são atados à cintura; empunhando às vezes o *maracá* e dispondo as pernas os chocalhos de frutos secos de que acima falei, não fazem outra coisa todas as noites senão entrar e sair de casa em casa dançando e saltando...”. LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 132.

¹⁹ Pendente de penas de avestruz usado à altura dos rins, suspenso por duas cordas de algodão vermelho cruzadas nas costas. LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 116.

²⁰ Instrumento de música, chocalho feito de cabaça e com sementes ou pedrinhas, atravessadas com um pau. Os *maracás* são decorados e enfeitados com penas de várias cores. LÉRY, *Viagem à Terra do Brasil*, p. 117.

²¹ Capítulo XIV: *Como fabricam as bebidas com que se embriagam e como celebram essas bebedeiras*. STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marpurgo, de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988, p. 169.

5. Figuras entre rectangulos, identificados com números e letras, indicam os detalhes similares copiados por Hondius da gravura de Theodoro de Bry. Os números 1-5 índios Tupinambá; 5-7 índias, e A-D granes potes de argila. **Acima Detalhe vinheta com os índios do Brasil. Jodocus Hondius, *America*. Gravura, 1606. Abaixo, Theodoro de Bry. Preparação do cauim, consumo e danças entre os Tupinambá, *Americæ Tertia Pars*. Gravura talho-doce 1592.**

Para a parte dedicada ao consumo da bebida, Hondius selecionou o tupinambá sentado com cocar, capa de penas e uma espécie de canudo ou flauta na boca (1) que em De Bry aparece ajoelhado, no mapa vai aparecer em pé no início da vinheta. Os quatro índios sentados perto dos potes junto da índia que os serve (2,3,4,5), aparecendo atrás das mulheres que preparavam o cauim na gravura de De Bry, foram deslocados e reorganizados em linha reta na vinheta do mapa de 1606.

Na parte dedicada à preparação, Hondius seleciona para sua gravura o grupo de cinco mulheres virgens encarregadas de mastigar a mandioca (7) e as duas índias em pé que estão fazendo a fervura da bebida; enquanto uma mexe com um pau, outra vai vertendo o que as outras mastigam. *“...mastigam as rodelaas jogando-as depois em outra vasilha, em vez de as engolir, para uma nova fervura, mexendo-as com um pau até que tudo esteja bem cozido...”*²²

Até os quatro grandes recipientes (A,B,C,D) que aparecem na gravura de De Bry são reproduzidos na imagem de Hondius. Note-se que as duas mulheres perto dos recipientes B e A na gravura de De Bry somem na imagem de Hondius, mas os jarros (B,A) aparecem ao lado dos Tupinambá que estão sentados bebendo. Estes grandes recipientes são descritos detalhadamente por Staden:

...As mulheres é que fazem também as bebidas. Tomam as raízes da mandioka, que deitam a ferver em grandes potes, e quanto bem fervidas, tiram-nas e passam para outras vasilhas ou potes, onde deixam esfriar um pouco. Então as moças assentam-se ao pé a mastigarem as raízes, e o que fica mastigado é posto numa vasilha aparte. Uma vez mastigadas todas essas raízes fervidas, tornam a pôr a massa mascada nos potes, que então enchem d'água e misturam muito bem, deixando tudo ferver de novo. Ha então umas vasilhas especiaes, que estão enterradas até o meio e que elles empregam, como nós os toneis para o vinho ou a cerveja. Ahi despejam tudo e tampam bem; começa a bebida a fermentar e tornar-se forte. Assim fica durante dois dias, depois do que, bebem e ficam bêbedos. É densa e deve ser nutritiva...²³

²² LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p.129.

²³ Capítulo XIV: *Como fabricam as bebidas com que se embriagam e como celebram essas bebedeiras*. HANS STADEN, *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marpurgo, de 1557. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1988. pp. 168-169.

A gravura de Theodoro de Bry, por sua vez, deve muito a duas xilogravuras do relato *Viagem ao Brasil* de Hans Staden. Diferentemente de Hondius e De Bry, as xilogravuras do relato de Staden separa a fabricação e o consumo do *cauim* em duas imagens diferentes (fig. 6).

De Bry combinaria as duas imagens de Staden para gerar uma nova, exuberante, mais elaborada, cheia de detalhes e elegância. É precisamente nessa seleção e combinação das imagens que vai se basear para gerar uma versão acurada. A grande novidade e impacto da obra de De Bry encontra-se em seu gigantesco projeto editorial visual, não só como uma coletânea de relatos, que já existiam, mas também a importância e o destaque que a imagem ganha. Este destaque deve-se às mudanças que o huguenote de Liège executa nas imagens, mais próximas aos padrões de beleza aceitos em Europa.

Muitas das figuras que compõem a gravura de Theodoro encontram-se nas xilogravuras de Staden; outras foram aperfeiçoadas pelo mestre flamengo. Ao invés de dedicar uma imagem só para a preparação do *cauim* ele sintetizou na parte inferior os elementos essenciais excluindo as mulheres que não desempenhavam uma função prática no preparo e as crianças²⁴. Da segunda gravura emprestaria a fila de dançarinos do fundo, reduzindo seu número a cinco. Finalmente, selecionaria alguns dos comensais da festa e algumas mulheres que servem as cuias.

Os índios com cocares, capas e maracás foram apoiados em imagens das xilogravuras de Han Staden, mas Theodoro de Bry aproveitaria as xilogravuras de Léry para enriquecer com detalhes os índios dançantes. A partir da xilogravura da *Dança dos índios* de Jean de Léry, Theodoro de Bry comporia sua versão da dança²⁵ (fig. 7).

²⁴As gravuras de Theodoro de Bry e Hondius corresponderiam com a afirmação de Métraux: O *cauim* era proibido para as crianças; só participavam os que atingiam a puberdade. Alfred MÉTRAUX. *Areligião dos Tupinambás*, 171.

²⁵ Um artigo que aborda o estudo destas gravuras de Léry e De Bry é o de FORGE, Jacques. *Naissance d'une Image*. IN: DUCHET, Michèle (direction), *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987, p. 105- 125.

6. Acima, Hasn Staden. Esquerda: Fabricação do *Cauim* e direita: Bebedeiras e consumo do cauim. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marpurgo, de 1557. Abaixo, Theodoro de Bry. Preparação do *cauim*, consumo e danças entre os Tupinambá, *Americæ Tertia Pars*. Gravura talho-doce 1592.

7. Acima, esquerda: Jean de Léry. *Dança dos índios Tupinambás. Histoire D' une Voyage au Brésil*. Xilogravura 14x18cm, 1578. Direita: detalhe índio. Theodoro de Bry. Preparação do *cauim*, consumo e danças entre os Tupinambá, *Americæ Tertia Pars*. Gravura talho-doce 1592. Abaixo, Theodoro de Bry. *Dança Ritual*, consumo e danças entre os Tupinambá, *Americæ Tertia Pars*. Gravura talho-doce 1592.

A fim de minorar o desagrado que podia causar para o leitor a preparação do *cauim*, o francês Jean de Léry faz uma associação ao compará-la com a preparação do vinho na Europa:

...Às pessoas que, em vista do que disse acima acerca de mastigação das raízes e do milho no preparo da bebida, enjoem e engulhem, lembro o modo pelo qual entre nós se fabrica o vinho. Pois se tivermos em vista que nos lugares onde crescem os bons vinhedos os vinhateiros, no tempo da vindinha, metem-se dentro das tinhas e das cubas e com os lindos pés, às vezes calçados de sapatões, machucam as uvas e ainda as enxovalham na lagariça, veremos que neste mister se passam muitas coisas talvez menos aprazíveis do que a mastigação das mulheres americanas. Pode-se dizer que o vinho ao azedar e fermentar lança fora de si toda a impureza; em verdade o *cauim* também se purga...²⁶

As imagens sobre a preparação do *cauim* mantêm a significação ritual²⁷; todas as imagens e as narrativas destacam que eram apenas as mulheres que preparavam as bebidas. No *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, Gabriel Soares de Souza escreve

... buscam as mais formosas moças da aldeia para espremer estes aipins com as mãos e algum mastigado com a boca, e depois espremido na vasilha, que é o que dizem que lhe põem a virtude, segundo a sua gentilidade; a esta água e sumo destas raízes lançam em grandes potes, que para isso têm, onde este vinho se coze, e está até que se faz azedo; e como está bem, o bebem com grandes cantares...²⁸

As mulheres que participavam na mastigação ainda tinham que ser virgens; as moças bonitas tinham preferência sobre as feias, enquanto as mulheres mais velhas vigiavam todo o processo²⁹. No caso da mulher não que fosse donzela, teria que se abster de relações sexuais por alguns dias porque, caso contrário, poderia estragar o *cauim*. Os homens não

²⁶ LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p. 133-134.

²⁷ MÉTRAUX. *A religião dos Tupinambás*, p. 172.

²⁸ Capítulo CLVIII. SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2001, pp. 237-238.

²⁹ MÉTRAUX. *Op. cit.*, 173.

participavam da preparação por não ser algo adequado, já que esta função era especificamente feminina. Acreditava-se também que arruinaria a bebida. Como Léry relata,

...São as mulheres como já disse, que tudo fazem nessa preparação, tendo os homens a firme opinião de que se eles mastigarem as raízes ou o milho a bebida não sairá boa. Consideram tão indecente ao seu sexo meter-se neste trabalho...³⁰

O fato das mulheres virgens mastigarem o milho ou mandioca para o preparo do *cauim*, chama particularmente a atenção de Thevet, que taxa de superstição este costume ritual Tupinambá:

...Depois de ferver o milho em enormes vasos de argila engenhosamente fabricados e que têm a capacidade de um moio, algumas donzelas mastigam os grãos cozidos, cuspidos-os em seguida em outra vasilha utilizada apenas para este fim. No caso de ser chamada alguma mulher casada para colaborar nesta tarefa, é necessário que ela se abstenha das relações com seu marido durante alguns dias; caso contrário, a bebida jamais alcançaria a necessária perfeição. Feito isto, fervem novamente o líquido até que ele esteja purgado, como se faz entre nós ao vinho do tonel. Só tomam a bebida alguns dias depois do seu preparo...³¹

A importância e o impacto³² deste costume entre os índios do Brasil chega a ser tal que André Thevet³³ dedica espaço nas xilogravuras da *Lez Singularitéz de la France Antartique* (1558) e da *Cosmographie Universelle* (1575) ao episódio da preparação do *cauim*. (fig.8). As duas xilogravuras das edições de 1558 e de 1575, mostram no primeiro plano quatro mulheres

³⁰ LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p.130.

³¹ THEVET, *Singularidades da França Antártica*, p. 89.

³² O impacto de Thevet com relação à preparação do *cauim* é compartilhado por Léry com relação às bebedeiras e a participação das mulheres “...a primeira coisa que fazem as mulheres é um pequeno fogo em torno dos potes de barro para aquecer a bebida. Começam então por uma das extremidades a descobrir o primeiro pote e remexer e turvar a bebida de que vão tirando cuias cheias, algumas de três quartilhos de Paris; os homens passam dançando, uns após outros, junto das mulheres que entregam a cada um a sua cuia cheia; e enquanto os homens bebem de um trago elas, no desempenho do ofício de despenseiras, não se esquecem de bebericar sofrivelmente e isso tantas vezes quantas necessárias para que na centena de potes ali enfileirados não fique uma só gota de *cauim*...”. LÉRY. *Viagem à Terra do Brasil*, p. 130-131.

³³ Não só Thevet, mas quase todos os cronistas, editores e artistas que abordam os Tupinambá destacam estes hábitos.

mastigando milho³⁴, duas delas cuspendo em um recipiente de argila maior, largo e fundo. Theodoro de Bry adaptaria as duas mulheres cuspendo e o grande recipiente da imagem de Thevet, que Hondius também manteria na vinheta do mapa.

8.Direita, Assuerus de Londerzell.

“Cauin bebida das Américas”

Thevet. *Singularités*. 4,8x6,6 cm.

Xilogravura. Antuérpia. Editor

Christophe Plantin, 1558.

Abaixo, Thevet. “*Comme les femmes des sauuages font leur breuuage*”.

***Cosmographie Vniuerselle*. Xilogravura, Paris, 1575.**

³⁴ O *cauim* era extraído de plantas diferentes como mandioca, milho e caju. Convém fazer aqui uma observação nas imagens de Thevet onde o *cauim* é feito de grãos de milho. Nos casos de Staden, De Bry e Hondius é feito de mandioca.

As descrições sobre a mastigação e cuspidinha da mandioca aparecem nos textos de Hans Staden mas não nas suas xilogravuras. As mulheres aparecem levando pedaços de mandioca na boca e mastigando, mas em nenhum momento cuspidinho. O mais próximo a um ato de cuspir nas imagens de Hans Staden encontra-se na estampa dedicada ao consumo do *cauim* (Ver fig. 6), onde um índio regurgita, segundo o próprio relato: “...Alguns ficam de pé, cantam e dançam ao redor dos potes. E no lugar onde estão bebendo, vertem também sua água...”³⁵ Da mesma maneira que não aparecem mulheres cuspidinho nas xilogravuras de Staden, nas de Thevet e Theodoro de Bry não aparecem índios vomitando durante o *cauim*.

Enquanto nas gravuras de Staden o recipiente que as mulheres pegam a mandioca é plano, similar a um prato (Ver fig. 6, 9A), na de Thevet é largo e fundo (fig. 8). Theodoro de Bry aproveita elementos da imagem da *Cosmographie Universelle* de Thevet, para compor sua versão da preparação do *cauim*.

Com relação à postura das mulheres, Theodoro de Bry encontraria sua fonte de inspiração não só na xilogravura equivalente de Hans Staden sobre o a fabricação do *cauim*, mas em outra imagem similar à sua composição, que reúne em um círculo várias mulheres; trata-se da xilogravura *comendo um prisioneiro*. Mas porque esta estranha associação? Se forem comparados os mesmos episódios, em De Bry encontrar-se-á a mesma figura feminina que, no repasto, leva o dedo indicador à boca, e com sua mão direita toca sua virilha, obtendo uma versão similar, com poucas mudanças, no episódio do *cauim*, onde o dedo já não está na boca e sim um pedaço de mandioca, e sua mão direita perde a alusão quase sexual da índia do repasto.

Os pontos em comum nas gravuras do mestre de Liège, me fez conferir as mesmas imagens em Hans Staden e algumas das posturas das mulheres na xilogravura *comendo um prisioneiro* (fig. 9 A), foram aproveitadas por De Bry e transladadas ao episódio do *Cauim* (fig. 9B). A imagem de Hondius, em espelho, repete as mulheres e suas posturas, no seu mapa (fig. 9 C).

³⁵ Capítulo XIV: *Como fabricam as bebidas com que se embriagam e como celebram essas bebedeiras*. STADEN, *Viagem ao Brasil*, p. 169.

9. A. Hans Staden. Esquerda: Mulheres Fabricando o *Cauim* e direita: Mulheres comendo um prisioneiro. *Viagem ao Brasil*. Marpurgo, de 1557.
- B. Theodoro de Bry. Detalhes mulheres: esquerda preparação do *cauim*, consumo e danças entre os Tupinambá; direita: mulheres e crianças devorando um prisioneiro. *Americæ Tertia Pars*. Gravura talho-doce 1592.
- C. Jodocus Hondius. Detalhe mulheres mastigando mandioca. “*America*”, gravura em talho-doce, 1606.

Tanto De Bry, como Thevet, Staden e o cartógrafo-editor Hondius mantêm nas suas estampas o sentido ritual do costume tupinambá do consumo e preparação do *cauim*, em parte devido ao próprio exotismo e estranheza que devia causar para os europeus a fabricação deste tipo de bebida.

O acabamento é uma outra diferença entre as xilogravuras que acompanham a edição de Staden e as de Theodoro de Bry. Este último não se limita a simplesmente fazer o contorno das figuras; leva em conta as noções de perspectiva, profundidade e de volume dos corpos, fazendo mais verosímil e sofisticada a imagem. Hondius também se destaca pela elaboração da gravura. Ainda que, ao comparar as duas imagens, pode-se constatar que De Bry era melhor desenhista que Hondius.

Hondius foi original ao destacar do índio do Brasil não já a antropofagia, conotação mais famosa dos tupinambá, substituindo esta por outro costume “exótico” e próprio dos indígenas: o *cauim*. Para isso acabou recorrendo ao referente que tinha à mão, as imagens do mestre De Bry. Quem nunca viajou ao Novo Mundo, mas teria combinado os elementos das gravuras, - principalmente as de Staden - e adaptando outros elementos de Thevet e de Léry. Para finalizar, com relação à cópia, à adaptação, ao reaproveitamento e à melhoria das estampas, a professora Elizabeth Eisenstein completa:

...Ao tirarem edições sucessivas de uma determinada obra de referência ou conjunto de mapas, os impressores não só competiam com seus rivais como faziam progressos em relação a seus predecessores. Além disso, passavam a poder melhorar a si próprios...³⁶

³⁶ EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa. Os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática. 1998, p. 89.

“Nóbrega e seus Companheiros” (1843)



Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em sua coleção permanente, tem um óleo sobre tela de 222,5 x 323,2cm de dimensão, de autoria do professor de desenho figurado da Academia Imperial de Belas Artes Manoel Joaquim de Melo Corte Real (?-1848), datado de 1843, intitulado *Nóbrega e seus Companheiros* (fig.10). Na pintura, o padre Manoel da Nóbrega e alguns missionários resgatam o cadáver de um índio que estava prestes a ser devorado em um ritual pelos Tupinambá. Ante a ação dos jesuítas, os índios estão estupefatos, as mulheres furiosas e desesperadas em grande algazarra e os guerreiros olham o que os atrevidos missionários fazem.

Nesta obra são representados um grupo de jesuítas, entre eles o Padre Nóbrega (de barba), levando o corpo de um homem recém-sacrificado e que ia ser devorado em um ritual de antropofagia pelos Tupinambá. Um catálogo da IV Exposição Geral de Belas Artes de 1843 comenta sobre esta pintura

... Nóbrega e seus companheiros. O historiador dos jesuítas no Brasil relata que querendo estes missionários destruir o nefando costume da antropofagia entre os gentios, atreveram-se a arrancar das mãos das mulheres, e do fogão já aceso, o cadáver de um índio que preparavam para ser devorado; hesitam por um momento os selvagens de estupefatos por tal ousadia; mas logo depois deitam-se a perseguir os padres, obrigando-os a se retirarem para a vila nascente de São Salvador da Bahia; e esta por pouco escapou de ser saqueada naquele ensejo por alguns milhares desses canibais enfurecidos; do que se pode coligir a grandeza do perigo em que se metiam cinco homens inermes, contrastando, no meio dos matos, uma antiquíssima usança, tida pelos naturais como cerimônia religiosa, e último remate dos seus triunfos...1843 ³⁷

A concentração de figuras na tela pode ser organizada em três grupos (fig.11). À esquerda apresenta-se um primeiro, formado por quatro mulheres índias, nuas, com rostos de gestos exagerados e com os braços levantados em grande alvoroço. Estão sentadas ao redor de uma pequena fogueira e atrás delas pode-se enxergar um moquém esfumaçando (fig 12).

Na parte central, aparece um grupo de cinco jesuítas com as roupas negras, distintivo da ordem; dois deles com chapéus que, junto a outros dois padres de cabeças descobertas, levam o corpo sem vida de um homem que aparece com os braços abertos e com uma ferida na testa, ocasionada pelo tacape dos Tupinambá, a *ibirapema*. O quinto jesuíta aparece à direita, com as mãos em oração e olhando em direção ao céu (fig. 13).

³⁷ Catálogo das obras Expostas na “Academia de Bellas Artes”. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga. 1879, p. 31. Também em LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840-1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990, p. 48-49.

11. Detalhes das três concentrações das personagens na tela: Índias (esquerda), jesuítas (centro) e índios (direita). Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.

12. Detalhe do grupo de índias (esquerda). Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.

13. Detalhe dos jesuítas. Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.

Serafim Leite, na *História da Companhia de Jesus*, identifica os companheiros do padre Manuel da Nóbrega:

...Frustrada a ida de Simão Rodrigues, escolheu-se, decerto com o aprazimento de El-Rei e de Tomé de Sousa, que ia por Governador Geral, o P. Manuel da Nóbrega, homem nobre, culto e decidido. Levou consigo mais cinco da Companhia, dignos todos de serem os primeiros obreiros de tão gloriosa tarefa. Encontraremos muitas vezes os seus nomes: padre Leonardo Nunes, António Pires, João de Azpilcueta Navarro, e os irmãos, que depois se ordenaram, Vicente Rodrigues e Diogo Jácome, ou de Santiago, como lhe chamou Bartolomeu Guerreiro...³⁸

Leite³⁹ descreve cinco companheiros: os Padres Leonardo Nunes, António Pires, João de Azpilcueta Navarro, e os Irmãos Vicente Rodrigues e

³⁸ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, Tômoo 1: *Século XVI O Estabelecimento*; Livro I: *A Empresa do Brasil*; Cap. II *Os Jesuítas na Baía de Todos os Santos*, p. 18

³⁹ Também em Antônio FRANCO. *Vida de Nóbrega*. IN: NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 33.

Diogo Jácome. Na pintura, entretanto, só aparecem quatro companheiros. Na primeira carta ao padre Mestre Simão Rodrigues de Azevedo de 1549 não se fala do Padre Antônio Pires, Nóbrega comenta sobre seus quatro companheiros,

...Eu prégo ao Governador e á sua gente na nova cidade que se começa, e **o padre Navarro** á gente da terra... **O irmão Vicente Rijo**⁴⁰ ensina a doutrina aos meninos cada dia e também tem eschola de ler e escrever... Trabalhamos de saber a lingua delles e nisto o **padre Navarro** nos leva vantagem a todos...

...**O padre Leonardo Nunes** mando aos Ilheos e Oporto Seguro a confessar aquella gente que tem nome de Christãos, porque me disseram de lá muitas miserias...Leva por companheiro a **Diogo Jacome**, para ensinar a doutrina aos meninos, o que elle sabe bem fazer; eu o fiz já ensaiar na nau, é um bom filho. Nós todos tres confessaremos esta gente...⁴¹

Já na Carta ao Padre Mestre de 9 de Agosto de 1549, Nóbrega fala dos cinco companheiros e suas funções no Brasil

...**Leonardo Nunes** mandei aos Ilhéos, uma povoação daqui perto, onde dá muito exemplo de si e faz muito fructo, e todos se espantam de sua vida e doutrina; foi com elle **Diogo Jacome**, que fez muito fructo em ensinar os moços e escravos...**O padre Navarro** fez muito fructo entre estes Gentios, lá está toda semana. Vicente Rodrigues tem cuidado de todos baptisados. **Antonio Pires** e eu estamos o mais tempo na cidade para os Christãos, e não para mais que até chegar o Vigario. Todos são bons e proveitosos, sinão eu que nunca faço nada; e assás devoção ha, pois meu mau exemplo os não scandalisa...**Antonio Pires** pede a vossa Reverendissima alguma ferramenta de carpinteiro, porque elle é nosso official de tudo; **Vicente Rodrigues**, porque é ermitão, pede muitas sementes; **o padre Navarro** e eu, os livros, que já lá pedi, porque nos fazem muita mingua para duvidas que cá ha, que todas se perguntam a mim...⁴²

Na pintura é difícil definir a identidade dos jesuítas. Identificado plenamente está Nóbrega, que aparece no centro da pintura, e é o único de barba. Identificar os outros quatro personagens é mais difícil; dois deles

⁴⁰ Vicente Rijo ou Vicente Rodrigues é a mesma pessoa. NOBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil*, p. 72

⁴¹ NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil 1549-1560*, p. 72-74

⁴² NOBREGA, Op. Cit., pp. 86-87.

aparecem de chapéu e aparentam ser mais novos, enquanto os outros dois estão com a cabeça descoberta e parecem mais velhos, muitos similares à representação do padre Nóbrega na Tela.

Corte Real precisava estabelecer distinções entre os padres e irmãos na pintura. O pintor resolve o dilema a partir das diferenças no uso do chapéu e na idade. Os mais jovens e de chapéu, ele os convencionou como irmãos, enquanto os padres seriam apresentados mais velhos e com a cabeça descoberta. Assim, se forem seguidas as informações da primeira carta ao padre Mestre Simão Rodrigues de Azevedo (1549) e mais os indícios, na pintura estariam retratados Nóbrega, os irmãos Vicente Rodrigues, Diogo Jácome e os padres Leonardo Nunes e Navarro. Vale destacar uma questão: o pintor Corte Real não está interessado em fazer um retrato fiel dos padres. Na realidade, o que importa para ele é o episódio que Nóbrega protagoniza de evangelização e luta contra a antropofagia dos índios. Sobre os outros quatro jesuítas, para o pintor, basta informar que eram seus companheiros.

Ao lado direito da tela de Corte Real aparece um terceiro grupo de nove índios (fig. 14). Nos primeiros planos aparecem quatro índios, alguns usando cocares e saias de penas. Dos três índios com saias de penas, dois possuem cocar, um aparece com a *ibirapema* e o outro com um arco. O índio mais próximo do espectador está nu e oculto entre as árvores. Nos planos de fundo aparecem outros cinco índios despidos. Semelhante ao grupo das índias, estes também aparecem com gestos exagerados e claramente agressivos.

Chama a atenção a ferocidade e a raiva nos rostos particularmente dos dois índios tupinambá da direita, que Joaquim Corte Real pode ter se inspirado na arte oriental, pois os gestos faciais são muito próximos dos *divinos generais* japoneses como *Meikira Daisho*. Guardando as devidas proporções, levanto esta afirmação como uma hipótese a ser corroborada, a partir de uma aproximação iconográfica (fig. 15).

15. Detalhes dos gestos exagerados e agressivos tanto nas índias (esquerda) quanto nos índios (direita). Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus Companheiros*. 1843. B. Meikira Daisho, um dos divinos generais, estuque. Shynyakushi-ji, Nara, Japão. Século VIII. C. *Kongo Rikishi* 'Titã controlador de raios'. Escultura em madeira. Japão. Século XII.

À primeira vista, as figuras da arte japonesa podem parecer ferozes e maléficas, com olhos que parecem sair das orbitas, cabelos flamejantes, bocas com dentes ameaçadoras e rostos de fúria; estereótipos que são mais próximos da representação do mal no Ocidente. Mas, no Japão, estas entidades são positivas; a tensão e a raiva presentes nos rostos dos *divinos generais* são explicadas como a fúria divina contra o mal⁴³.

Apartir o século XVIII, não se pode negar a influência crescente da arte oriental na Europa. Estes contatos já aconteciam desde a Idade Média através dos comerciantes e mercadores que traziam peças exóticas do Oriente⁴⁴. As aristocracias européias vão demonstrar interesse, fascinação e gosto pela coleção de objetos exóticos de culturas e sociedades distintas das européias.

Nóbrega e seus Companheiros é uma pintura resolvida à maneira neoclássica, cujo tratamento das figuras é de tipo escultórico, típico da pintura acadêmica do século XIX⁴⁵. É deveras curioso que uma pintura feita em 1843 apresente um episódio da primeira metade do século XVI, retratando o padre Manoel da Nóbrega e os outros jesuítas no seu trabalho evangelizador. Esta obra reforça o sentido da catequese dos índios, insistindo para que eles abandonassem suas práticas canibais consideradas pelos europeus como “selvagens” e “abomináveis”.

Os intelectuais do século XIX, preocupados em forjar uma identidade para o Brasil, buscaram imagens originais do próprio país, procurando em um passado heróico as raízes da nação⁴⁶ e encontrando no índio os alicerces para a fundação de um mito nacional através da historiografia, da literatura,

⁴³ LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 79-80.

⁴⁴ LE GOFF, Jacques. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980. p. 266; MOLLAT, Michel. *Los exploradores del siglo XII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 15-28 e LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 70-86.

⁴⁵ A primeira metade do século XIX vai ser de transição, do Barroco ao Neoclássico, sendo que nas décadas seguintes misturariam elementos clássicos e românticos. Na necessidade da construção de uma Nação Brasileira, o índio vai destacar-se como elemento e símbolo dessa nova nação imperial, como o protótipo do herói nacional. O índio se impunha como assunto, vindo a ser nas letras a modalidade típica de romantismo brasileiro: o indianismo.

⁴⁶ Sobre a busca de um passado heróico e a construção de um mito nacional, consultar o excelente trabalho de Johnni LANGER. *Ruínas e mitos: A arqueologia no Brasil Império*. Paraná: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal do Paraná. 2001.

da música e das artes⁴⁷, como bem comenta Lilia Moritz Schwarcz: “...Representando a imagem ideal, o indígena encarnava não só o mais autêntico como o mais “nobre”, no sentido de se construir um passado honroso. Por oposição ao negro, que lembrava a escravidão, o indígena permitia indicar uma origem mítica e unificadora...”⁴⁸.

Por isso a pintura de Corte Real se destaca, pois é justamente uma pintura que vai na contramão dessa necessidade de procurar pelas raízes nacionais no passado indígena, como alternativa à tradição européia, que na década de 40 começa a ser urgente. Cabe também destacar que *Nóbrega e seus Companheiros*, será uma das últimas obras pictóricas que representará negativamente o índio como antropófago, já que nas décadas seguintes os tupis serão cada vez mais idealizados pelo romantismo⁴⁹ como exemplos de bravura e nobreza, enquanto que a antropofagia acaba sendo transferida aos seus inimigos⁵⁰.

Na pintura de Joaquim Corte Real o índio tem uma conotação negativa. Também é importante ressaltar a presença dos Tupinambá e a importância que vai ter esse grupo nas representações do século XIX, isso se levamos em conta que já tinham sido extintos há vários séculos. Desde a chegada dos

⁴⁷ Um trabalho que pesquisa o índio, no caso concreto da pintura, é o da professora Yolanda Lhullier dos Santos. *O Índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. São Paulo: Tese de livre-docência apresentada na Escola de Comunicação e Artes da USP, 1977.

⁴⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 140.

⁴⁹ As origens do Romantismo encontram-se entre as últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX, quando verificou-se a grande ruptura com os padrões clássicos, prolongados através do neoclassicismo iluminista, onde fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos. O Romantismo foi uma confluência de vertentes, até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais. Tais elementos devem ser tomados em conta ao penetrar nos artistas românticos brasileiros do século XIX. Na Europa, o Romantismo não é igual de país para país, muito menos no momento de compará-lo com as manifestações românticas no Brasil. É muito importante respeitar os contextos e evidenciar as particularidades para cada caso. Para aprofundar no tema consultar a obra organizada por GUINSSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. 3ª ed.

⁵⁰ No caso da literatura, a antropofagia vai ser citada em escritos franceses de Edouard Corbière, *Élégies brésiliennes, suives de Poésies diverses et d’une notice sur la traite des noirs*, Paris 1823, e também com o *Jakaré-Ouassou ou les Toupinambas, Chronique brésilienne*, Paris, 1830, obra de Daniel Gavet e Philippe Boucher, que vão exercer influência na futura literatura romântica do Brasil. Corbière e Gavet acentuam a antropofagia dos Tupis, ao contrário do que ocorreu depois com o indianismo, idealizando os tupis como heróis, e transferem a outros grupos como os “tapuias” seu caráter antropofágico, hábito que não combinava com a associação, feita do guerreiro americano com paladino medieval. No caso de Gonçalves Dias e Alencar, os antropófagos são “os vis Aimóres” ou na *Confederação dos tamoios* (1864) de Gonçalves de Magalhães são “os tapuias que comem carne humana”. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda., 1997, 8ª edição. Vol I. (1750-1836) pp. 260-289 e Vol. II (1836-1880) pp. 11 - 96 e 191-212.

europeus em 1500, não passaram nem dois séculos e as diversas etnias Tupi foram varridas da costa brasileira, sendo que os poucos a sobreviverem fugiram para interior.⁵¹

Nóbrega e seus companheiros também discute a civilização e a barbárie: a civilização do europeu, da religião cristã frente à barbárie dos índios Tupinambá, suas práticas canibais e sua nudez que os mostrava como primitivos. Por isso o pintor apresenta a cena acontecendo no meio da floresta, onde os personagens se encontram. O episódio acontece em uma clareira, rodeada pela mata e pela escuridão (fig. 16, 17, 18). O tratamento da vegetação é próximo ao das imagens do romantismo da primeira metade do século XIX, que os pintores acadêmicos vão herdar: a impenhência de uma natureza densa e impenetrável, selvagem e primitiva frente a um homem insignificante, o que aumenta a sensação de perigo e ameaça que se discerne sobre os jesuítas.

Não deixa de causar certa estranheza o fato dos pintores acadêmicos do século XIX ignorarem os desenhos etnográficos e os biotipos dos índios⁵² executados pelos viajantes que percorreram o Brasil nessa mesma época.

A tela apresenta uma série de contrastes inerentes, que podem ajudar a compreender melhor esta pintura, como o fato dos índios, tanto as mulheres como os homens, serem apresentados nus ou seminus, contrastando com os padres vestidos com as famosas batinas pretas da ordem jesuítica.

Outro contraste bem marcado pelo pintor Manoel Joaquim Corte Real são os rostos furisos e agressivos dos índios, representados com feições exageradas e quase demoníacas, frente aos rostos dos padres mais serenos e reflexivos, embora angustiados. Entre os gestos dos índios é possível notar algumas diferenças como a do grupo das índias à esquerda, cujos

⁵¹ FAUSTO, Carlos. *Fragmentos de História e Cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico*. IN: CUNHA, Manuela Carneiro da (organização). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 393.

⁵² Uma hipótese levantada por Pedro Caldas Xexéo, estudioso e conhecedor da pintura acadêmica do século XIX, responderia a esta questão. A partir do estudo das correspondências dos artistas enviados à Europa e patrocinados pelo Império, percebe-se que estes viviam inconformados com as exigências e pressões para pintar à maneira Neoclássica.

movimentos corporais, acenos e atitudes estão mais marcados que os dos índios da direita.

16. No alto, detalhe da área clara onde acontece o episódio, onde as personagens estão rodeadas pela vegetação escura e profunda. Abaixo, detalhe dos Jesuitas na posição central da composição, estariam rodeados pela vegetação e ao mesmo tempo pelos índios. **Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.**

17. Dois eixos podem ser trazados a partir do grupo de padres jesuítas no centro da composição. As diagonais foram projetadas partindo das margens extremas do quadro convergem no corpo do índio morto. A diagonal que segue o sentido esquerda superior até a direita inferior forma também o eixo do corpo do índio morto. **Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.**

18. Corte Real como pintor acadêmico segue as normas da perspectiva. Na figura, alguns esquemas a partir de pontos de fuga diferentes, destacando a mudança no tamanho das personagens. Pode se perceber a mudança do tamanho das figuras na medida que estas ocupam planos mais no fundo vão ficando menores se comparadas com as figuras dos primeiros planos. **Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.**

As índias ganham protagonismo, aparecendo em um grande alvoroço e erguendo os braços por terem perdido o prato principal do seu festim canibal, por causa dos jesuítas. Os índios da direita parecem mais calmos, ficando atentos aos padres, apesar de seus traços serem também agressivos. Atenção para o destaque da índia sentada de costas nos primeiros planos, à esquerda da composição, tentando pegar a batina de um dos padres (o calvo), que olha para ela em forma de reprovação, enquanto a mão segura a batina e impede que seja tocada pela nativa (ver figura 12).

Os jesuítas da pintura ganham um *status* heróico nos pincéis de Corte Real, ao ressaltar a coragem e a ousadia que leva estes missionários a pregar o evangelho. Esta determinação pode ser percebida nas cartas dos Jesuítas, Azpilcueta Navarro descreve um episódio acontecido com Nóbrega numa aldeia:

...Em amanhecendo, vendo que aquella gente não tinha discreção para vir tão asinha ao conhecimento da fê, nem estava disposta para isso, partimos para outra, onde estava um Principal della determinado, com toda a gente, a comer quantos Brancos ali viessem. Com tudo, pola misericordia de Deus, nos recebeu bem e nos ouvia pola lingua a doutrina christã e mostravam elle e todos os mais folgar muito de a ouvir...⁵³

Em sua pintura Corte Real quer destacar a determinação do padre Nóbrega e de seus companheiros jesuítas, isto é, impedir que os índios continuem com o “vício da antropofagia” e cometam mais pecados. O labor evangélico dos padres e seu dever de cristãos é mais importante que pensar na sua própria segurança ao entrarem no meio da floresta desarmados e em menor número, desafiando uma aldeia com dezenas de índios antropófagos e hostis. Serafim Leite destaca a teimosia e coragem do trabalho evangelizador dos padres:

...Tão firme atitude manifestou-se desde a primeira hora. Logo pregaram contra o bárbaro costume; e induziram os índios a prometer que não tornariam a comer carne humana. No principio, chegaram a arrebatá-lha das mãos. Junto à cidade da Baía, no

⁵³ CARTAS AVULSAS, 1550-1568. Azpilcueta Navarro e Outros. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pp. 96.

Monte Calvário, no próprio ano da chegada erigiram os Padres uma Igreja. Os índios trouxeram de certa guerra um contrário já morto. Dispunham-se a comê-lo, diante da Igreja e da cruz, ali erguida. Não o consentiram os Padres, sepultando o cadáver. Descoberto pelos índios, foi preciso levar o cadáver para dentro da cidade. Alvorçou-se a Aldeia, e na cidade houve rebate, murmurando os colonos do zelo dos Padres. A intervenção de Tomé de Sousa pôs termo ao Conflito...⁵⁴

São famosas as intervenções dos padres contra os rituais antropofágicos dos Tupinambá. Sempre que podiam Nóbrega e seus companheiros procuravam dar uma sepultura digna aos cadáveres e as partes moqueadas das vítimas. Quando tinham a oportunidade resgatavam também os cativos e vítimas que iam ser sacrificadas⁵⁵.

Os cinco jesuítas apresentados na tela adotam atitudes diferentes. Os dois padres que ajudam a levar as pernas da vítima são os únicos que parecem prestar atenção aos índios: o jesuíta careca com olhar reprovador às mulheres índias da esquerda e o inaciano com chapéu, que tem um olhar fixo no grupo de guerreiros índios à direita da composição.

Os jesuítas da frente, que levam o tronco da vítima, adotam uma postura diferente: o da direita, de chapéu, olha para o espectador, enquanto o padre da esquerda, o único de barba (Nóbrega), com os olhos fechados e a cabeça um pouco inclinada, parece orar ou meditar. O quinto padre que está à direita, não ajuda a levar o corpo junto com os outros quatro jesuítas, estando mais perto do grupo de índios da direita da composição. Junta as mãos e olha para o céu, em oração, seja pedindo para serem salvos dos índios, ou pedindo pelas almas desses índios “pecadores”.

O corpo levado pelos jesuítas (fig. 19) sobressai pela sua palidez cadavérica, seus traços clássicos e pela posição que se assemelha ao Jesus crucificado numa forma invertida: pernas juntas e braços abertos quase formando um “Y” invertido. Na sua cabeça aparece uma ferida mortal

⁵⁴ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938, Tômoo II: Século XVI a Obra; Livro I: *Catequese e Aldeamentos*; Cap. II *Luta contra a antropofagia*, p. 38

⁵⁵ LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa, Tômoo 1: Século XVI *O Estabelecimento*; Livro I: *A Empresa do Brasil*; Cap. II *Os Jesuítas na Baía de Todos os Santos*, p. 24 e Tômoo II: Século XVI *A Obra*; Livro I: *Catequese e Aldeamentos*; Cap. II *Luta contra a Antropofagia*, pp. 37-41.

provocada pela *ibirapema*. O drama é reforçado pelo artifício do pintor ter deixado os olhos do morto entreabertos e brancos, sem pupila, como se estivessem virados. Apesar disso, o corpo do índio morto apresenta problemas de construção anatômica, como o fato da cabeça ser muito pequena para o tamanho do corpo.

Na pintura, os índios aparecem com as peles levemente mais avermelhadas que as peles dos padres e que do próprio morto, apesar de não existir diferenças de biotipo entre os clérigos e os nativos. Elas são mais estabelecidas pelo uso das roupas ou não, pelas cores das peles e pelos traços grotescos exagerados dos Tupinambá em contraste com os rostos calmos e serenos dos jesuítas. Esta dificuldade do biotipo chega a ser palpável quando comparamos a cor da pele do índio morto com a dos padres jesuítas; a cor da pele não difere neles, parecem iguais⁵⁶.

Manoel Joaquim Corte Real não só se baseou em um episódio de acontecimentos do século XVI, como também se inspirou em fontes iconográficas que pertenceram à mesma época. É evidente a influência da gravura do século XVI, especialmente as de Theodoro de Bry da *Americæ Tertia Pars*, que ilustram o relato de viagem do alemão Hans Staden, imagens nas quais Corte Real se baseou pictoricamente para compor seu óleo *Nóbrega e seus Companheiros*.

A influência das gravuras do século XVI pode ser notada a partir do tratamento dado aos índios pelo pintor oitocentista. No caso das índias, repetem-se as mesmas características formais das índias de Theodoro de Bry: voluptuosas, de cabelos compridos e presos numa trança, com colares, nuas e com corpos com um tratamento clássico. Até as deformações grosseiras dos rostos são encontradas nas gravuras do flamengo.

É certo que o próprio Theodoro De Bry baseou suas gravuras em outras anônimas anteriores, das primeiras publicações do relato de Staden e

⁵⁶ Esta observação referente ao biotipo feita à pintura de Joaquim Corte Real pode-se estender não só a outros pintores acadêmicos, mas também aos registros pictóricos dos viajantes da primeira metade do século XIX, como bem o destaca Tekla Hartmann, no seu livro *A contribuição da Iconografia para o conhecimento de Índios Brasileiros do século XIX*. Coleção Museu Paulista, Série de Etnologia. São Paulo: Museu Paulista, 1975, vol. 1. Tese de doutoramento em Ciências Sociais (Antropologia) da USP em 1970. A autora recompila e resgata representações de índios do século XIX, a partir das Pranchas das Viagens de Alexandre Rodrigues Ferreira, Debret, Rugendas, Wied, Spix e Martius e a expedição de Langsdorff.

também de artistas da época. Os cabelos das índias longos e presos numa trança e os seus corpos voluptuosos à maneira da Renascença não são exclusivas do próprio De Bry. Como já se viam em gravuras de 1557, as formas clássicas estão presentes na maioria dos gravuristas; entretanto a forma de certos detalhes e acabamentos, como a presença dos colares, os gestos grotescos nas índias são próprios do protestante de Liège, elementos que o pintor do século XIX aproveita para seu quadro.

A aproximação formal das índias nas gravuras que descrevem o ritual canibal Tupinambá de Theodoro de Bry são muito similares às índias da pintura de Manoel Joaquim Corte Real (fig. 20, 21, 22).

19. Detalhe dos Jesuítas com o corpo do índio morto. Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.

21. Detalhes de índias Tupinambá de costas: A. Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843. B. Theodoro de Bry. Esquerda: Hans Staden Assiste à preparação do Corpo para o repasto canibal (detalhe) Direita: Mulheres e crianças tupinambá tomam o mingau feito com as tripas do prisioneiro sacrificado. Gravuras em cobre, 1592

A.**B.**

22. Detalhe da índias com os braços levantados. Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843. B. Detalhe de índias Tupinambá. Theodoro de Bry. Gravura em cobre, 1592

No tratamento dos índios, a pintura de 1843 também toma como referência o gravurista flamengo. A imagem do índio com cocar, armado com a *ibirapema*, de *Nóbrega e seus Companheiros* repete até na postura um índio de Theodoro de Bry, muito similar na gravura em que Hans Staden assiste à preparação do corpo. Até as figuras geométricas que decoram a *ibirapema* na gravura de De Bry (fig. 23) estão presentes na arma do índio de Corte Real (figuras 24).

O tupinambá com o arco, pintado por Corte Real, também é similar ao da gravura de Theodoro de Bry (figuras 25), como acontece com o tratamento dado ao corpo do sacrificado, que os jesuítas levam, muito próximo ao das gravuras (figuras 26).

A estrutura clássica dos corpos do pintor do século XIX chega a ser muito próxima daquelas das gravuras do século XVI, mas também própria do academicismo neoclássico, em voga no século XIX.

23. Detalhes da *ibirapema* em Theodoro De Bry. Gravuras em cobre, 1592

A.

B.

24. A. Detalhe do índio com a *ibirapema* na direita. Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843. B. Detalhe do índio com a *ibirapema*. Theodoro De Bry. Gravura em cobre, 1592

C.**A.****B.**

25. A. Detalhe do índio com arco na direita. Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843. B e C Detalhes de índios Tupinambá com arco. Theodoro De Bry. Gravuras em cobre, 1592.

C.

A.

B.

26. Detalhes do corpo do índio sacrificado em Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843 (A,B), e Theodoro De Bry. Gravuras em cobre, 1592 (C). A figura B teve um movimento de 180°, nela podem-se perceber os problemas de construção anatômica do pintor, a cabeça do índio morto claramente é muito menor à proporção do corpo.

Uma diferença entre os índios tupinambá nus das gravuras de Theodoro de Bry e os do pintor Corte Real, é que este cobre as genitálias dos índios com saias de penas, com sombras, ou com o mato; e as das índias, com a própria postura e a fumaça da fogueira e do moquém. Este último é descrito por Claude d'Abbeville da seguinte maneira

...Para isso usam uma espécie de grelha de madeira a que dão o nome de *bucam*, moquém. Essa grelha é formada de quatro

forquilhas de madeira, de grossura de uma perna, fincadas no chão em forma de quadrado ou retângulo e sôbre as quais se colocam duas varas com outras menores atravessadas e próximas umas das outras. O moquém ergue-se cêrca de tres pés acima do chão e tem comprimento e largura proporcionais ao número de homens que devem ser moqueados, não raro incrivelmente grande...⁵⁷

O tratamento com que Manoel Joaquim Corte Real resolve estes elementos também parece inspirado nas gravuras de Theodoro de Bry. Entretanto, nota-se que a imagem do moquém aparece bem cedo, ainda no século XVI e é reproduzida em gravuras, mapas e pinturas. Não era esta uma imagem característica apenas de De Bry, mas sim da identificação do canibalismo no novo mundo (fig. 27, 28).

27. Detalhe do moquém e fogueira Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843.

⁵⁷ D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, p. 233.

A.

B.

C.

28. Detalhes de alguns moquéns e fogueiras A. Manoel Joaquim Corte Real. Nóbrega e seus Companheiros. 1843; B. Theodoro de Bry. Gravuras em cobre, 1592; C. Hans Staden. Frontispício da edição de 1557. Xilogravura.

Nas imagens de Theodoro De Bry a nudez do índio, especificamente os Tupinambá, não é disfarçada ou escondida. Essa nudez não tinha pudor, enquanto a do europeu sim e isso pode ser comprovado nas gravuras quando o próprio Hans Staden aparece representado nu, enquanto o europeu tenta esconder sua nudez diferentemente dos tupinambá.

A vergonha não aparece na nudez dos índios, esta aparece como um estado natural, não muito diferente das imagens de Adão e Eva. O estado natural do índio é tido como verdade essencial nas gravuras de De Bry, mas também é uma crítica ao artificialismo da sociedade européia.

No caso da pintura de Joaquim Corte Real a nudez não aparece completamente, esta é em parte oculta pelo pudor, seja por saias ou tangas de penas, pela postura dos corpos sempre em posições que ocultam as genitálias, pela distância e pelo mato. Mas, da mesma forma, a nudez está vinculada ao selvagem e primitivo. O pudor da época só a aceitava nas pinturas de temáticas mitológicas da tradição clássica⁵⁸.

A pintura “Nóbrega e seus companheiros” pertence a uma temática histórica, um episódio de uma figura importante na evangelização dos primeiros anos, que realmente existiu, o jesuíta Manoel da Nóbrega. Portanto, uma tela com conteúdo histórico e religioso que exalta um passado, uma tradição cristã fundamental na construção do Brasil. Isto ajudaria a explicar porque a ausência de uma nudez completa, já que a própria temática fazia inconveniente mostrar índios completamente nus, embora fosse possível insinuar, mas nunca mostrar.

A nudez na pintura de Nóbrega é contraditória: por um lado o nu é censurado conforme a teologia moral⁵⁹, mas por outro predomina a convenção de corpo com padrões clássicos, como ideal de beleza na

⁵⁸ O pintor francês Édouard Manet (1832-1883) causou alvoroço ao pintar mulheres nuas fora dos ambientes mitológicos e ideais e as colocou em ambientes e situações quotidianas causando grande choque e sendo consideradas vulgares pelos seus contemporâneos. Em uma destas obras *Déjeuner sur l'herbe* (1862-3), Manet mostra uma mulher nua sentada numa clareira, fazendo um piquenique com dois rapazes vestidos com trajes da época. Uma tela ousada que quebra com doutrinas e convenções acadêmicas.

⁵⁹ Com o cristianismo a leitura é oposta, a nudez era evitada e o corpo rejeitado. Na Idade Média a nudez estava relacionada ao pecado por isso os anjos caídos, os demônios e os condenados ao inferno aparecem desta forma. A nudez no cristianismo tornou-se desnudamento, como degradação e humilhação um sinal de profanação, de algo fora da ordem. As conotações sexuais da nudez levam a evitá-la na iconografia cristã, só sendo positivas e aceitas nas representações de Adão e Eva.

representação da nudez. A pintura de Corte Real proporciona três leituras diferentes sobre a nudez a partir do clássico, do cristianismo e da civilização.

A idéia de nudez da Renascença bebe na tradição antiga. Na Antigüidade Clássica a nudez atlética era marca de *status*, fazia parte da vida social. Com o movimento renascentista a nudez e o corpo são idealizados e as figuras clássicas se convertem no padrão de beleza.

Os corpos dos índios são representados a partir dos cânones clássicos resgatados pela Renascença e idealizados pelo Neoclassicismo⁶⁰ como padrões de beleza aceitos na pintura acadêmica do século XIX. No Neoclássico a obra de arte é uma intuição da natureza, não uma cópia dela, que passa pela mente e espírito do artista. O naturalismo é combatido por não formar nenhuma idéia, mas obedecer ao modelo sem submetê-lo à crítica.⁶¹ Nesse sentido, pode-se entender a negação da pintura acadêmica à representação naturalista de traços indígenas. Joaquim Corte Real mantém a idéia renascentista de diferenciar as figuras humanas não pelo biotipo, mas pela ornamentação, pelos gestos e pelas práticas.

O código de expressão do rosto e posturas na pintura de Corte Real segue as sugestões das imagens de Theodoro de Bry entre os Tupinambá e Hans Staden da *Americæ Tertia Pars*, onde as figuras indígenas aparecem em movimento e violência, em contraste com às posturas dos missionários europeus, em repouso e calma.

Mas também a nudez ganha destaque na representação do primitivo e selvagem oposto ao civilizado, como encontrado nos livros de hábitos, já que a civilização estava ligada à complexidade das roupas: quanto mais despido, mais primitivo. Os índios de Corte Real não aparecem completamente nus, aparecem com saias de penas, característica na imagética dos habitantes do novo mundo desde o século XVI, sinal do exótico, do primitivo, do que não é civilizado, mas selvagem e inferior. A partir da visão ocidental, seria um sinal de desordem.

⁶⁰ “...a arte neoclássica se define como uma arte clássica que tomou consciência de seu ser próprio, a partir de um passado e no seio de um presente que já não são clássicos ...” PANOFISKY, Erwin. *Idea: A Evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 105.

⁶¹ PANOFISKY, Erwin. *Idea: A Evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. pp. 99-109.

A relação entre a pintura de Corte Real e as imagens do relato de Hans Staden não são gratuitas; acontecem numa época de “boom editorial”, já que estavam surgindo as primeiras publicações feitas no Brasil dos relatos e crônicas do século XVI, permanecendo em voga durante todo o século XIX.⁶²

A pintura *Nóbrega e seus Companheiros* evidencia que o pintor conhecia tanto os relatos de viagens como as gravuras no momento de compor sua tela de 1843. Provavelmente Manoel Joaquim Corte Real teve acesso à edição francesa das viagens de Ternaux Compans, publicada em Paris, em 1839, vol. III,⁶³ ou alguma edição anterior acompanhada das pranchas de De Bry.

A versão brasileira do Hans Staden só deveria ser feita tardiamente pela revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 55, apenas em 1892, publicada por Tristão de Alencar Araripe⁶⁴, baseado na edição francesa de 1839.

As imagens dos jesuítas foram inspiradas nas inúmeras gravuras dos séculos anteriores, produzidas sobre a evangelização e o trabalho de catequese dos padres e inseridas em manuais e tratados que abordavam esses temas.

A pintura *Nóbrega e seus Companheiros* de Manoel Joaquim Corte Real discute civilização e barbárie a partir do contraste entre os personagens do episódio registrado na tela. A representação do índio no óleo de Corte Real remete a elementos constituídos nos primeiros contatos dos europeus com as terras recém-descobertas no século XVI e apresentados à maneira neoclássica.

Corte Real estabelece uma relação maniqueísta entre bem e mal, tal como acontece com os jesuítas apresentados como bons e os índios como maus, reforçado pelos traços demonizados, criando assim uma relação entre o civilizado e o selvagem.

⁶² SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 192.

⁶³ HANS STADEN. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1930, pp. 9-12.

⁶⁴ HANS STADEN. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, 1988. pp 5-7.

Por ser uma pintura de temática religiosa não é de estranhar que a imagem feminina adquira uma conotação judaico-cristã, ao reafirmar nelas os traços mais grosseiros de todos os personagens. Isto sem contar o grande destaque e protagonismo dado à presença feminina no ritual canibal, um protagonismo que não aparece nos textos, mas sim na iconografia. Este destaque não é original de Corte Real, é herdado do próprio De Bry e dos gravuristas que copiaram incessantemente suas imagens do repasto antropofágico dos Tupinambá.

A conotação misógina judaico-cristã está representada no destaque negativo dado às mulheres índias na pintura, elas são as mais afetadas com a perda do corpo do repasto, se comparadas aos guerreiros as índias são as únicas que reagem, com ansiedade e movimentos desesperados enquanto os índios ficam imóbeis, sem saber o que fazer.

O detalhe da índia nua tentando pegar a batina do padre faz uma referência direta à mulher como tentadora, como agente do mal, uma crença que vem da Idade Média. A relação com a tentação está reforçada pelo tratamento dos corpos das índias com padrões de beleza clássica⁶⁵, mas existe certa dualidade em elas, onde a beleza dos corpos contrasta com o rosto grotesco, que só um dos padres encara ao confrontar a uma das mulheres, aquela que tenta pegar a batina; os outros quatro missionários desviam o olhar evitando às índias, evitando a tentação.

As imagens feitas por Theodoro de Bry tiveram uma ampla difusão e impacto na imagética do Tupinambá e seus costumes, especialmente os rituais antropofágicos nos séculos seguintes, sendo copiadas e duplicadas por toda série de artistas: gravuristas, desenhistas, pintores. Tal foi seu alcance que até hoje em dia despertam interesse e impressionam não só pela crueza e detalhe da representação antropofágica, mas também pela beleza e idealização clássica dos corpos renascentistas dos Tupinambá.

Esta coleção detalhada das gravuras da saga de Hans Staden entre os Tupinambá chegou até o cinema brasileiro inspirando a imagética de dois filmes: *Como era gostoso meu francês* (1970) de Néelson Pereira dos Santos, e

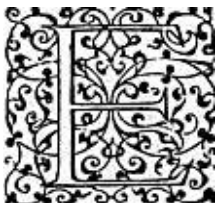
⁶⁵ O cânone clássico como ideal de corpo e de beleza vai estar presente na maioria dos corpos de índios feitos por artistas acadêmicos no século XIX; esta tradição vem desde o século XVI.

Hans Staden (2000) de Luiz Alberto Pereira. Este último, mais fiel, porém mais preso ao relato de Staden e nas gravuras de Theodoro de Bry em que os índios têm corpos escultóricos clássicos. O filme de Luiz Pereira nos mostra alguns tupinambá interpretados por figurantes com corpos saídos das academias de musculação, não remetendo a um padrão de beleza renascentista, mas a um padrão de beleza da sociedade de consumo atual.

Uma anedota, relacionada com o problema da valoração do pudor e da nudez, anteriormente discutido, *Como era gostoso meu francês* teve problemas com a censura da época, por ter atores interpretando personagens nus; depois foi liberado para maiores de 18 anos, com a justificativa que nudez de índio não seria pornográfica. O filme *Hans Staden* foi proibido no Japão por “excesso” de pessoas despidas em tela.

Conclusão

O declínio da imagem renascentista do índio: Eckhout



m sua estadia no Brasil na primeira metade do século XVII o artista holandês Albert Eckhout¹ da corte de Maurício de Nassau pintou, entre outras obras, um grupo de oito grandes telas de casais, homens e mulheres, isto é, uma tipologia sobre os habitantes do Brasil: *Homem Negro, Mulher Negra, Homem Mulato, Mulher Mameluca, Homem Tupi, Mulher Tupi, Homem Tapuia e Mulher Tapuia*. Aqui interessam apenas os dois últimos casais de *Tupis* e *Tapuias*.

¹ Sobre Eckhout se sabe muito pouco; as informações biográficas conhecidas, bem como suas obras estão vinculadas à expedição holandesa do Conde Johan Maurits van Nassau-Siegen às terras brasílicas. As pinturas de Eckhout foram feitas para decorar a casa do Conde de Nassau, mas não puderam ser acomodadas por causa de seu tamanho e depois foram presenteadas em 1673-1674 ao rei da Dinamarca Frederic III, que tinha interesse pela etnografia. Atualmente estas pinturas estão no *National Museum of Denmark*. MASON, Peter. *Infelicitities. Representation of the Exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 42-45.

Sobre Albert Eckhout ressalta Clarival do Prado Valladares

...Pintor e desenhista de gênero (tipos e costumes), animalista, naturalista, documentador e paisagista de excepcional domínio do desenho do modelo vivo e de inquestionável linguagem estilística individual ainda mesmo em face da limitação, da dificuldade de sua pintura de caráter realista, excessivamente verista, totalmente implicada na descrição da natureza exótica, que era o novo mundo...²

Os óleos da *Mulher Tupi*, *Homem Tapuia* e *Mulher Tapuia* foram executados em 1641 e o *Homem Tupi* em 1643. Nestas obras são representados os índios que estavam em contato com a ocupação Holandesa do Nordeste.

Na Tela da *Mulher Tupi* (fig.1), somos apresentados a uma mulher índia de tranças, saia branca, seios descobertos, conduzindo no colo seu filho nu, com uma fita na cabeça. Na mão direita leva um recipiente para água, feito com o fruto do cabaceiro. Já sobre sua cabeça e apoiado com a mão esquerda, leva um cesto de palha cheio de produtos manufaturados.

O fundo em que a tupi está inserida constitui-se de uma paisagem colonial. Ao lado da mulher aparece uma bananeira, planta introduzida pelos portugueses. Aos seus pés um sapo, nativo do nordeste do Brasil e nos planos de fundo uma fazenda com animais e pessoas trabalhando. A paisagem em torno da fazenda foi modificada pela mão do homem, como se comprova com as árvores em linha reta. Zacharias Wagener, um contemporâneo de Eckhout, na sua obra *O "Thierbuch" (1634-1641)*³ descreve a *Molher Brasiliana* da seguinte forma:

² VALLADARES, Clarival do Prado. *Albert Eckhout. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644*. Rio de Janeiro/ Recife: Livroarte, 1981, P. 21

³ O *Thierbuch* de Zacharias Wagener é muito importante, já que apesar de contar com o conjunto das telas de Eckhout não temos testemunhos do pintor sobre sua obra. Então a obra de Wagener se converte em uma descrição precisa do representado nas telas e do sentido que passava para seus contemporâneos. Wagener copiaria posteriormente os tipos humanos das telas de Eckhout para seu tratado de animais. Aqui levanto uma hipótese que no momento não estou em condições de responder. Nas descrições dos tupis e tapuias que Wagener faz, tenho a impressão que foram feitas a partir das pinturas de Eckhout e não de uma observação do natural, sobretudo porque são descrições muito detalhadas das telas do holandês. Essas coincidências entre as imagens e a descrição do texto demonstram que as imagens dos casais para o *Thierbuch* foram feitas antes das descrições textuais. Assim Wagener copia as imagens de casais de Eckhout e depois escreve as descrições destes.

...As mulheres são de baixa estatura e atarracadas, de belo talhe e andam muito eretas; habitualmente, seus longos cabelos negros vêm-se, na maioria do tempo, trancados e pendentes sobre as costas nuas. Deixam-se desposar aos 12, 13 ou 14 anos, geram muitos filhos e alcançam idade avançada. São muito fiéis aos seus maridos, os quais acompanham nas guerras carregando os filhos, os cachorros e também cestos e sacos como mulas, não se aborrecendo com o calor e chuva, nem com todas as desventuras...⁴

Na tela do *Homem Tupi* (fig. 2), aparece apenas um homem vestido com um calção de pano europeu, peito descoberto, portando uma faca européia no cinto. Enquanto sua mão esquerda segura arcos e flechas, símbolos do guerreiro, na mão direita empunha uma flecha longa com a ponta virada em direção do chão. Aos seus pés, no canto direito, aparece uma mandioca cortada ao meio, provavelmente com a faca que o *Tupi* tem no cinto. Sobre o *homem Tupi* ou *Omeme Brasileiro*⁵ Wagener comenta que

...Os brasileiros são de estatura mediana, bastante atarracados, de tez amarelada, cabelos negros e pouca barba. Não têm em grande conta belos trajes ou mobília doméstica e tiram seu maior prazer em boas flechas e arcos...⁶

O fundo da tela também é revelador: atrás dele aparecem raízes cortadas, provavelmente com a mesma faca, evidenciando diferentes estágios do cultivo da mandioca⁷. Aparecem também outras plantas nativas do Novo Mundo e, entre elas, um delicado beija-flor. Na base do canto esquerdo da tela um *guaiamu*. No fundo aparece o mato dividido por um rio onde os índios tomam banho e lavam suas roupas. Mais além pode-se ver alguns pequenos barcos.

⁴ WAGENER, Zacharias. “*Thierbuch*”. *Brasil Holandês*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997, p. 164.

⁵ *Brasilião* indicaria índios aldeados. TEIXEIRA, Dante Martins O “*Thierbuch*” se Zacharias Wagener de Dresden (1614-1668) e os óleos de Albert Eckhout, IN: *Albert Eckhout 1644-2002*. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 172.

⁶ WAGENER, “*Thierbuch*”, p. 162.

⁷ WAGNER, Peter. *O Mundo das plantas nos quadros de Eckhout* IN: *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002. Simpósio internacional de especialistas*, pp. 105-113.

1. Albert Eckhout. *Mulher Tupi*. 274 x 163 cm, óleo sobre tela, Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark, Copenhagen, 1641.

Na tela do *Homem Tapuia* (fig.3) aparece um homem nu com um amarrilho peniano, o rosto perfurado e com uma coifa de plumas. Em suas costas leva amarrado um adorno circular de penas de ema e suas mãos leva diversos tipos de armas. Na mão direita leva um propulsor e dardos e na mão esquerda uma borduna. Da mesma forma que na pintura do Tupi, só que enfatizando mais a referência ao guerreiro.

Sobre o *Omeme Tapuïa* Wagener ressalta seu caráter selvagem, primitivo e sua submissão ao demônio ao afirmar que:

...São extraordinariamente altos, fortes e corpulentos estes homens selvagens, morenos de pele áspera e de longos cabelos negros; andam completamente nus e sabem recolher para dentro do corpo o membro viril, prendendo a parte saliente com uma pequena ligadura; adornam, em primeiro lugar, a cabeça e as armas com lindas plumas multicolores. Trata-se de gente pobre, de todo cega e ignorante, nada sabendo de Deus nem de sua Divina Palavra. Honram, servem e adoram o demônio, com quem têm grande afinidade, ao qual recorrem e interrogam sobre tudo o que se passa...⁸

Gaspar Barléu comenta sobre os *Tapuias*

...É célebre no Brasil holandês o nome dos tapuias, por causa do seu ódio aos portugueses, das guerras com os seus vizinhos e dos auxílios mais de uma vez prestados a nós. Habitam o sertão brasileiro, bastante longe do litoral...Vagueiam à maneira de nômades e não se detêm sempre em aldeamentos ou territórios fixos, mas, mudam de morada, conforme a quadra do ano e a facilidade da alimentação. Teem compleição assaz robusta em tão grande número deles quasi a mesma para todos...⁹

A paisagem comparada à dos tupis perdeu qualquer vestígio de colonização. É agreste e selvagem como o guerreiro indígena que retrata. Os animais que aparecem acompanhando o Tapuia são peçonhentos: uma aranha caranguejeira, uma taturana e uma jibóia com a cabeça ensangüentada, provavelmente morta com a borduna ou tacape do guerreiro.

⁸ WAGENER, "Thierbuch", p. 168.

⁹ BARLÉU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada., 1974. São Paulo : Ed. da Universidade de São Paulo, 1974, p. 260.

As plantas que acompanham o “retrato” são, na sua maioria, silvestres e típicas do Brasil. No plano de fundo aparecem grupos de índios em círculos, similares à outra pintura feita por Eckhout, a *dança dos tapuias*.

Na tela da *Mulher Tapuia*, somos apresentados a uma índia nua, coberta por um tufo de folhas, segurando com uma faixa na sua cabeça um cesto de fibras vegetais. No interior do cesto aparece uma cuia feita com o fruto do cabaceiro e uma perna humana decepada, que, pelo tamanho, parece ser de um adulto. No seu braço esquerdo leva alguns ramos de folhas, e ainda se pode apreciar uma pulseira de sementes. Da mesma forma que o *homem Tapuia*, calça sandálias de fibras vegetais. Na mão direita empunha uma mão cortada. A *tapuia* está acompanhada por um cachorro doméstico, introduzido pelos portugueses. Sobre a *Molher Tapuÿa* Zacharias Wagener escreve que

...As mulheres tapuias são gordas, atarracadas e de cabelos curtos; como os homens, andam completamente desnudas, sendo porém, mais pudicas e recatadas ao considerarem o belo avental verde rejeitado por Eva e por elas novamente utilizado, com o qual se cobrem de uma maneira especial na frente e atrás, estimulando mais essas cintas de verdura pelo ornamento e pelo sentir-se bem [com elas] do que pelo receio de que os cegos possam ser estimulados a desagradáveis aborrecimentos...¹⁰

A paisagem, do mesmo modo que com o *homem tapuia*, faz referência a lugares além das fronteiras controladas pelos holandeses. As plantas que acompanham a *Mulher Tapuia* são todas nativas: canafístula, maracujazeiro, taboa e anhinga. Nos planos de fundo, emergem grupos de índios armados, movimentando os braços, provavelmente uma referência à guerra¹¹.

De acordo com Peter Mason, este tipo de imagens feitas por Eckhout teriam um referente nos conjuntos da iconografia Bataviana, combinando primitivismo e exotismo nos índios.

¹⁰ WAGENER, “*Thierbuch*”, p. 169.

¹¹ RAMINELLI, *Habitus Canibal. Os Índios de Albert Eckhout*, p 113.

As telas dos casais, do homem e da mulher complementam informações que o pintor queria passar. Por sua vez, ao comparar os casais de índios *tupi* e *tapuia*, nota-se claramente o contraste entre eles. Contraste inerente tanto nas figuras representadas, como na paisagem em que estes são inseridos. Nos fundos do casal *Tapuia* a paisagem é mais primitiva, rústica e agreste, sendo acompanhados de animais peçonhentos, enquanto que o casal *Tupi* está inserido em uma paisagem doméstica, modificada pelo homem europeu: plantação ordenada e prosperidade agrícola.

As paisagens e os tipos humanos representados devem ser pensados como um ambiente ecológico, ou seja, como um todo. A História Natural incluía o estudo dos seres humanos como parte de seu ambiente natural, fauna, flora e nativos, reconhecendo espécies, habitat e populações.

Portanto, se fossem representados gentios “incivilizados” ou “primitivos”, o ambiente teria que ser adequado. As pinturas deveriam permitir ler o nível de desenvolvimento da sociedade através de seus artefatos culturais e pelo ambiente natural que os condicionava.

As pinturas de Eckhout estabelecem várias novidades que mudaram os esquemas de representação até esse momento. O gosto pelo descritivo, já formava parte da tradição artística da Europa Setentrional¹². À primeira vista, as suas enormes telas se distanciam do ideal de beleza clássico, isto é, os corpos dos seus índios deixam de ser escultóricos e elegantes.

O interesse pela exatidão descritiva levou os artistas da Renascença à preocupação de trabalhar objetos, plantas, animais e pessoas do natural. A maioria dos manuais de arte aconselhavam esta prática. O Carducho em seus *Diálogos de la Pintura* assinala que

...Por eso yo dixera, que se ha de estudiar del natural , y no copiar; y asi el usar dél, será despues de aver raciocinado, especulando lo bueno y lo malo de su propia esencia, y de sus accidentes y hecho arte y ciencia dello, que solo le sirva de uma reminiscencia y despertador de lo olvidado; porque lo que se ha ido de la memoria, apela sobre el saber, y será acertado tenerle tal vez delante, no para copiar solo, sino para atender cuidadoso,

¹² Sobre a pintura descritiva consultar o livro de ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever. A arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.

y que sirva de avivar los espíritus de la fantasía, despertando y trayendo a la memoria las ideas dormidas, y amortiguadas, por la fragilidad de la potencia memorativa...¹³

A pura descrição era considerada vulgar. Um trecho do tratado de Bellori do século XVII é bastante revelador com relação à condena feita as pinturas descritivas

...Ao contrário, a natureza é tão inferior à arte que os Artistas imitadores cegos dos corpos, desdenhosos da Idéia, foram reprovados: censurou-se Demetrius por ser demasiado natural, censurou-se Dionísio por ter pintado os homens à nossa semelhança, e por isso ele foi cognominado *ανθρωπογρα* o , ou seja, o pintor de homens. Páusias e Pirrêico foram condenados por terem imitado os mais vis e horríveis homens naturais, assim como em nossos dias reprova-se Caravaggio por ter sido demasiado natural e Bamboccio por ter reproduzido as mais horríveis criaturas...¹⁴

Os tipos físicos nas pinturas de Eckhout não estão idealizados, podendo se comprovar nos desenhos preliminares e nas pinturas. Frequentemente a passagem de um desenho para uma pintura gera mudanças, no caso, o biótipo presente nos desenhos, feitos do natural, permanecem nas pinturas. Assim, nas pinturas Eckhout se mantém fiel ao seu registro nos desenhos, sem mudar poses, proporções ou fisionomia. (fig. 5-6).

O fato de Albert Eckhout ter habitado e pintado suas grandes telas de casais no Brasil¹⁵ construiu um mito de que suas obras representavam uma imagem fidedigna do que ele estava olhando, ou seja, uma imagem feita *in loco*, além de legitimar suas pinturas como “registros” fiéis do natural.

¹³ CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. Madrid: Ediciones Turner, 1977. *Diálogo Quarto*, p. 195

¹⁴ BELLORI, Gio Pietro. *A Idéia do pintor, do escultor e do arquiteto, obtida das belezas naturais e superior à natureza. Apêndice II*. IN: PANOFISKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 145-146.

¹⁵ Barbara Berlowicz levanta a hipótese de Eckhout não ter pintado os quadros no Brasil, mas após seu retorno à Holanda. BERLOWICZ, Barbara. *Conservação das pinturas de Eckhout: Visão histórica e abordagem atual. Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002, Simpósio Internacional de especialistas*. Recife 13 e 14 de setembro de 2002, p. 61-62.

5. Meninos Índios representados a partir dos cânones clássicos da Renascença e do Barroco. Uma visão do índio oposta à seguida pela pintura descritiva de Eckhout. Superior esquerda : François-Thomas Germain. *Especieiro*. Prata, 24,5 x 30,6 x 18,5 cm. Lisboa: Museu Nacional de Arte. 1757-1760. Superior direita: François-Thomas Germain. *Par de saleiros*. Prata e prata dourada 19,2 x 14,4 x 9,7 cm. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda. 1756-1761. Inferior: Rubens, *Sagrada Família com Santa Isabel e São João Batista*. Óleo, 1614-1615.

Algo que raramente acontecia com as imagens de índios do século XVI, em que, na maioria das vezes, seu autor nunca tinha visto um índio ou colocado um pé no continente. Em outras poucas obras o cronista tinha estado no Novo Mundo, só voltando à Europa e muitos anos após “guiaria” a feitura das estampas, como aconteceu efetivamente com as ilustrações das obras de Staden, Thevet e Léry.

Os especialistas que trabalham com Eckhout, vêem seu trabalho não como obra de arte, mas como registros etnográficos autênticos¹⁶. Valladares resume no seguinte trecho o mito construído em torno da pintura de Eckhout

...Não é por acaso que os mais rigorosos antropólogos consideram essa pintura como a primeira de caráter realista a mostrar o “homem americano” em sua verdade étnica e cultural. Todos os princípios da *section d’or* aqui estão atendidos, mas é acima destes que Eckhout chega até nossos dias, à nossa atualidade, através de sua composição e construção hiper-realista...¹⁷

Eckhout foi um caso importante por ter feito suas pinturas no Brasil, se antecipando aos viajantes dos séculos XVIII e XIX, que tinham como prática natural desenhar ou pintar com aquarela *in loco*, tanto animais como gentios.

Ao questionar quem está retratado nas telas é discutível a exatidão etno-histórica alegada nos quadros de Eckhout. É o caso do homem e da mulher “*Tapuia*”, onde não existe uma “*etnia Tapuia*”; é uma expressão vaga, já que nasce como uma denominação pejorativa usada pelos *Tupis*, seus inimigos tradicionais. Sobre o modo de vida dos Tapuias, o Diálogo Sexto dos *Diálogos das Grandezas do Brasil* de 1618 comenta que

...Êstes tapuias vivem no sertão, e não têm aldeias nem casas ordenadas para viverem nelas, nem menos plantam mantenimentos para sua sustentação; porque todos vivem pelos

¹⁶ MASON. *Infelicitities. Representation of the Exotic*, p. 49.

¹⁷ VALLADARES, Albert Eckhout. *Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637-1644*, p. 109.

campos...e assim da caça, que tomam em grande abundância pela frecha, se sustentan...¹⁸

Os *Tapuias* de Eckhout foram identificados com os *Tarairiu*, sobre eles Inge Schjekkerup comenta que

...O povo Tarairiu era considerado a tribo mais feroz em comparação com os Tupinambás, pois não queriam se integrar à forma de vida européia. Durante a época colonial holandesa, vários Tarairius foram levados para a Holanda para obter informações militares úteis, como por exemplo, onde as várias comunidades no interior de índios Tupis e de outros Tapuias estavam localizadas...¹⁹

A imagem fidedigna dos índios nas telas de Eckhout é relativa, ainda permanecem convenções e formulas do século XVI. Em seus óleos o holandês mostra as diferenciações entre funções sociais; na tela da *Mulher Tupi* destaca a maternidade da índia, enquanto que nas telas do *Homem Tupi* e do *Homem Tapuia* prioriza a função do índio como guerreiro.

Acertadamente, Raminelli²⁰ evidencia a permanência da lógica das composições do gênero de gravura do século XVI, os “livros de hábitos” nas pinturas do século XVII de Eckhout. Aliás, esta convenção seria estabelecida desde muito cedo, com as primeiras imagens sobre o Novo Mundo. Na xilogravuras que ilustram as cartas de Vespúcio de 1505 de Johan Fronshauer e a anônima de Estrasburgo de 1509, já aparecem os três elementos apropriados por Eckhout em suas grandes telas: os membros decepados, uma alusão ao canibalismo, no caso presentes na *mulher tapuia*; a maternidade, representada por uma mulher com criança no colo, presentes na *Mulher Tupi* e na *Mulher Negra*, e, finalmente, os homens armados com arcos e flechas, como o *homem Tupi* e *Tapuia*..

Chama a atenção o fato da *Mulher Tapuia* ter que levar restos de corpos decepados, fazendo uma clara alusão ao canibalismo. Na realidade, os

¹⁸ BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956, p. 346.

¹⁹ SCHJELLERUP, Inge. *Quem eram eles? Povos nativos nas pinturas: Tupinambás e Tarairius*. IN: Albert Eckhout 1644-2002. Copenhagen: Nationalmuseet, 2002, p. 141.

²⁰ RAMINELLI, *Habitus Canibal*, pp. 104-105.

Tapuia praticavam a antropofagia dos entes queridos reduzindo seu corpo a pó e misturando com farinha, ao contrário dos *Tupis*, famosos por praticar a antropofagia por vingança no moquém, fato que Eckhout ignorou e transladou aos *Tapuias*. Sobre o canibalismo entre os *Tapuias* Barléu assinala que

...Os cadáveres dos magnatas são devorados pelos magnatas, isto é, a cabeça, as mãos e os pés. Guardam cuidadosamente os ossos até a celebração do seguinte festim solene. Então os engolem reduzidos a pó e dissolvidos em água. O mesmo se faz com os cabelos do defunto que os parentes bebem, e não voltam às suas danças e cantos senão depois de consumirem todos os restos do cadáver...²¹

A descrição de Wagener é ainda mais detalhista e próxima da tela da *mulher tapuia*

...Quando acontece de morrer alguém entre eles, seja homem ou mulher, não sepultam o cadáver, mas o cortam e dividem-no em muitos pedacinhos, parte dos quais devoram crua e parte assada, alegando que o seu amigo fica mais bem guardado dentro dos seus corpos do que no seio da terra negra. Os ossos restantes são amolecidos ao fogo e em seguida reduzidos a pó, misturados com outros alimentos e desta forma ingeridos em tempo...O que, todavia, é de verdade horripilante e para muitos ouvidos abominável é que, ao nascer uma criança morta, a mãe, por sua vez, logo a despedaça e, tanto quanto lhe é possível, a come, sob o pretexto de que era seu filho, saído do seu ventre, e que por tanto, em lugar algum ficaria mais bem guardado do que voltando para o mesmo...²²

Outras convenções da “etnografia” do século XVI estão presentes em contrastes nos casais dos índios do Brasil. Neste caso, se faz referência aos rostos do índio *Tupi* e *Tapuia*. Sem dúvida, é nas feições onde mais se percebem as mudanças opostas ao ideais renascentistas e os maiores aportes da pintura descritiva de Eckhout²³.

Sem muita dificuldade, se percebem as fortes diferenças entre a imagem do *Tupi*, que aparece com um rosto sereno, calmo, contrastando com o rosto perfurado por duas hastes e uma pedra verde do *Tapuia*, que lhe dá um caráter agressivo, feroz e selvagem. O fato das hastes saírem

²¹ BARLÉU, *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, p. 267.

²² WAGENER, “*Thierbuch*”, p. 169.

²³ RAMINELLI, p. 110.

ameaçadoramente retas do rosto, é similar aos espinhos ou insetos com sistemas de defesa desenvolvidos, como os escaravelhos, por exemplo.

Sobre a compleição e a fisionomia do *tapuia* Barléu anota que

...São minazes no semblante, ferozes no olhar e de cabelos pretos. Na velocidade da carreira dificilmente cedem às feras. São todos antropófagos e aterrorizam aos outros bárbaros e aos portugueses pela sua fama de crueldade...Pelejam com arcos e flechas, dardos de pedra e clavas de pau...²⁴

Sobre as ações e as armas dos *Tapuias* Wagener anota que

...Contra o inimigo em fuga não usam mais os agudos dardos, mas valem-se de pesados espadões de madeira preta; correm com velocidade incrível, saltam inteiramente nus por entre espinhos e cardos, lançando horrendos brados e acometem os opositores em tal alvoroço, derrubando-os entre cantares e danças, correndo novamente, como acima mencionado, com grandes berros para o meio dos seus, invocando *incontinenti* o demônio a quem, sem demora, tudo anunciam em relação à batalha travada...²⁵

Eckhout estava interessado em passar para o observador das telas a sensação de ferocidade do temível aliado dos holandeses no Brasil²⁶, a partir da mutilação e perfuração no rosto, desagradável e chocante aos olhos europeus. Nada muito diferente das imagens da *Cosmographie Universelle* (1575) de André Thevet, ao retratar dois chefes, um aliado, de rosto sereno, e outro hostil, com o rosto perfurado com hastes saindo do rosto ameaçadoramente e empunhando armas em sua mão esquerda, da mesma forma que o *tapuia* de Ekchout (fig. 7).

Eckhout trabalha nas suas telas com categorias de civilizado, relativamente civilizado e completamente incivilizado²⁷. Categorias estas que respondiam à relação estabelecida com o próprio europeu, mais que as próprias características lingüísticas, étnicas ou culturais.

²⁴ BARLÉU, *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, pp. 260-261.

²⁵ WAGENER, “*Thierbuch*”, p. 168.

²⁶ BARLÉU, *Op. Cit.*, pp. 76, 189.

²⁷ MASON. *Infelicitities. Representation of the Exotic*, p. 52.

7. André Thevet. *La Cosmographie Universelle*. Esquerda chefe Aliado “retrato do rei Quoniambec”. Direita: Inimigo hostil. “retrato de um rei dos canibais”. Xilogravuras, Biblioteca Nacional, Paris. 1575.

Assim, os grupos mais dóceis e amigáveis com o europeu seriam mais civilizados que aqueles que ofereceram uma resistência mais forte à colonização, considerados não civilizados, selvagens e primitivos. Esta tipologia, obviamente, parte do ponto do europeu estar acima da civilização e os outros povos estarem em diferentes níveis de inferioridade.

Portanto, as obras de Eckhout estariam mostrando diferentes graus de civilidade entre negros, mamelucos e índios. Nessa perspectiva, têm sentido as diferenças de habitat entre o *Tupi* e o *Tapuia*, em que o primeiro aparece num ambiente cultivado de um engenho, enquanto o tapuia aparece numa

paisagem silvestre, agreste e selvagem, acompanhado por animais peçonhentos.

Os Tupis são apresentados como promissores à civilização, porque estão integrados às atividades coloniais, enquanto os Tapuias são mostrados como relutantes à civilização, ou seja, “um mal necessário” para os holandeses por ser aliados na guerra contra os Ibéricos. Nesses graus de civilização das telas de Eckhout os índios ocupam o nível mais baixo, sobretudo os *Tapuias* primitivos e selvagens.

Estes graus de civilização são apresentados a partir da indumentária: quanto menos roupas mais primitivo. Perceba-se que tanto o homem como a mulher tapuia estão nus. Já no caso do casal Tupi, a mulher aparece só com uma saia e o homem com uma calça curta; o resto do corpo permanece seminudo. Quando comparados ao *homem mulato* e à *mulher mameluca*, pode-se perceber que estes encontram-se completamente vestidos, usando roupas e artefatos mais próximos dos europeus.

As pinturas introduzem outras gradações entre os dois casais de índios. Tapuias mais selvagens que os Tupis, embora os Tupis sejam menos civilizados que os mulatos. Critérios para medir os graus de civilização dependem da distância com relação ao “olho europeu” que os vê²⁸.

Mostrar o grau de civilização por meio do contraste, ou seja, desde a nudez até o uso de roupas sofisticadas, também era freqüentemente utilizado antes de Eckhout, como acontece nas gravuras de autoria de Leonard Gaultier, onde ele “retrata” seis índios levados para França por Claude D’Abbeville em princípios do século XVII²⁹ (fig.8). Estas seis gravuras pertencem à *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l’Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines*.

²⁸ MASON. *Infelicitities. Representation of the Exotic*, p. 60.

²⁹ Sobre os seis índios levados a França ver D’ ABBEVILLE, *História da Missão dos padres Capuchinos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*, Cap. LVII. *Da morte em França de três índios Tupinambás*; Cap. LVIII. *Dos três índios tupinambá que ainda vive*; Cap. LIX. *Do batismo dos três índios*; Cap. LX. *De como, após o batismo, foram êsses três índios conduzidos em procissão e da confirmação que lhes foi dada*, Cap. LXI. *Como Deus visitou os três índios depois de batizados*, pp. 267- 284.

8. Detalhes índios levados para França. Leonard Gaultier, François Carypyra. Claude D'Abbeville. *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines*, xilogravuras 14,5 x 8,5 cm. Paris: François Hubi, 1614.

Os três índios superiores aparecem com as genitálias cobertas e armados de arcos, flechas ou tacape, em estado “selvagem”, enquanto que os três inferiores aparecem com roupas européias e com expressões mais gentis. Os três índios altivos e seminus teriam morrido logo ao chegarem à França, ao passo que os outros três foram convertidos, conviveram com os padres e foram casados com mulheres européias, isto é, foram “domesticados”. Para marcar esse contraste Gaulthier recorre à representação de alguns nus e outros vestidos. A noção de etnografia do século XVI estava baseada na indumentária que os indivíduos usavam.

Um caso similar acontece com a *Mulher Tapuia*, que achando-se nua, cobre sua genitália com um tufo de folhas. Gaspar Barléu na sua *História* registra a nudez e o uso de folhas por parte das índias

...Andam nus e imundos, e logram aquele desenvolvimento dos corpos e dos membros que os holandeses admiram. As mulheres, por um sentimento de pudor, cobrem as partes com um cinto de fôlhas, conservando descoberto o resto do corpo. Cada dia põem êste cinto novo e fresco...³⁰

Curiosamente, um trecho do tratado de Alberti é bastante oportuno para entender a sobreposição das fórmulas esquemáticas aprendidas em detrimento de uma imagem “fiel” do natural, ou seja, as “limitações descritivas” da pintura de Eckhout:

...E se a situação o permitir, alguns estarão nus, alguns em parte nus, em parte vestidos, mantendo-se sempre o pudor e o recato. As partes do corpo feias à vista, e igualmente as outras que oferecem pouco atrativo, devem estar cobertas com panos, folhas ou com as mãos...³¹

O holandês mantém o pudor na mulher *Tapuia* ao cobrir sua genitália com folhas. O mais interessante deste detalhe na tela é a forma do tufo, similar às representadas na iconografia de Adão e Eva (fig.9).

³⁰ BARLÉU, *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, p. 268.

³¹ ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Livro Segundo, 40. p. 113.

9. Esquerda, Anônimo. *Adão e Eva expulsos do Paraíso*. Miniatura iluminada. Século XV. Direita, Casal de índios do Brasil. *La Lettera*. Edição de Magdeburg, xilogravura, 1506.

O caso de Zacharias Wagener³² é bem revelador, já que ajuda a entender a importância reduzida que se lhe dava ao copiar diretamente do natural. Wagener, um alemão de Dresden, contemporâneo de Eckhout, esteve no Brasil coletando informações (1634-1641), e para as ilustrar sua obra optou por copiar as imagens das telas de Eckhout a fim de ilustrar seu próprio caderno de viagens (fig.10-11), não preferindo fazê-lo diretamente do natural. Se ele esteve quase dez anos no Brasil, por que não aproveitou para fazer seus próprios registros?

Simplesmente porque ele não considerava importante para “legitimar” sua obra. Na verdade, era mais prático “copiar” algo já pronto. O contato com o mundo natural é relativo. Copiar do “natural” exige maiores dificuldades para o artista que copiar de uma imagem já pronta.

Imnegavelmente, Eckhout quebrou os cânones matemáticos de beleza renascentista, tanto nos corpos como nos rostos dos ameríndios que representa nos seus óleos, mostrando corpos e rostos imperfeitos, feios, sem a beleza clássica que os europeus estavam acostumados.

Do conjunto das obras de Eckhout, a que mais chocou foi a *Dança dos Tapuias*³³, uma pintura de corpo inteiro com vários índios dançando, observados por dois mulheres índias (fig.12). As grandes dimensões da obra não eram comuns para este tipo de temática. A dança era reprovada pelo calvinismo e a quebra dos padrões renascentistas fazia com que a pintura não fosse aceita. Peter Mason afirma sobre a cognotação negativa desta tela:

...There was much in this painting for European observers to disapprove of. Dancing was frowned upon by Calvinists and others in the Netherlands in the seventeenth century, despite the precedents provided by the Greeks and the Biblical examples of Miriam and David. The nudity of the two women on the edge of the painting carried a similar negative connotation, recalling the nudity of the familiar representations of witches by artists like Hans Baldung Grier and Dürer...³⁴

³² Sobre Zacharias Wagener consultar o capítulo de TEIXEIRA, Dante Martins. *O “Thierbuch” de Zacharias Wagener de Dresden (1614-1668) e os óleos de Albert Eckhout*, pp. 167-185.

³³ Conferir a interessante análise de Ernt van den Boogaart A “*Dança dos Tapuias*” de Eckhout: a humanidade de aliados infernais IN: Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002. *Simpósio internacional de especialistas*, pp. 33-39.

³⁴ MASON. *Infelicitities. Representation of the Exotic*, p. 60.

10. Esquerda, Albert Eckhout. Superior: *Homem Tupi*, 1643. Inferior: *Mulher Tupi*, 1641. Direita, Zacharias Wagener. Superior: *Um homem brasileiro*. Inferior: *Mulher Brasileira*. *O Thierbuch* (1634-1641). Kupferstich-Kabinett, Dresden.

11. Esquerda, Albert Eckhout. Superior: *Homem Tapuia*, 1641. Inferior: *Mulher Tapuia*, 1641. Direita, Zacharias Wagener. Superior: *Homem Tapuia*. Inferior: *Mulher Tapuia*. *O Thierbuch* (1634-1641). Kupferstich-Kabinett, Dresden.

Com toda certeza, estas grandes telas chocaram a público, pois romperam alguns dos esquemas de beleza convencionalizados, tal como Raminelli indica “...Caso o artista retratasse sob as normas do belo, sua figura despertaria menos atenção...”³⁵ Se estas pinturas não tivessem chocado o público, não teriam chamado a atenção de outros artistas. As imagens de Eckhout quebraram convenções e fórmulas esquemáticas, substituindo-as por novas convenções, sendo copiadas, transformadas e adaptadas por outros artistas que viriam retratar *Tupis* e *Tapuias* (fig.13-16).

Tanto os *Tupis* e os *Tapuias* de Eckhout, como as imagens dos índios Tupinambás de Theodoro De Bry não representam apenas imagens da alteridade; são também alegorias para que o próprio europeu reflita e medite sobre sua própria sociedade.

Eckhout vai inaugurar uma época em que a imagem mais descritiva e naturalista vai se impor nos registros dos viajantes. Entretanto, não é possível separar o que se “ve” do que se “sabe” (experiência). A pintura holandesa de Eckhout é prova disso; ainda que o artista possua técnicas sofisticadas, como o uso da perspectiva, o domínio das cores, a habilidade nos detalhes, ferramentas para representar o mundo natural, está evidente que “redutos de convenções” – parafraseando Gombrich – faziam com que os artistas aplicassem fórmulas aprendidas ao invés de se apoiarem completamente no natural.

³⁵ RAMINELLI, *Habitus Canibal*, pp. 110.

13. Esquerda. Caspar Schmalkalden's. *Reise von Amsterdam nach Pharnambuco*. Superior: *homem Tapuia*; Inferior: *Mulher Tapuia*. Forschungsbibliothek, Gotha. (1642-1645). Direita, Albert Eckhout. Superior: *Homem Tapuia*, 1641. Inferior: *Mulher Tapuia*, 1641.

14. Esquerda, Albert Eckhout. Superior: *Homem Tupi*, 1643. Inferior: *Mulher Tupi*, 1641. Direita. Caspar Schmalkalden's. *Reise von Amsterdam nach Pharnambuco*. Superior: *Um Brasileiro*; Inferior: *uma brasileira*. Forschungsbibliothek, Gotha. (1642-1645).

15. Acima: *Casal Tupi*. Johan Nieuhof. *Voyages and travels into Brazil, and East Indies*. Londres, Aconsham and John Churchill, 1703. Biblioteca nacional do Rio de Janeiro. Abaixo: *Índios Tupis*. W. Piso, G. Marcgraf e I. de Laet. *História Naturalis Brasiliae*. Leiden. Franciscus Hack, Amsterdam, Ludovicus Elzevier, 1648. Coleção Ruy Souza e Silva.

16. Acima: *Casal Tapuias*. Johan Nieuwhof. *Voyages and travels into Brazil, and East Indies*. Londres, Aconsham and John Churchill, 1703. Biblioteca nacional do Rio de Janeiro. Abaixo: *Índios Tapuias*. W. Piso, G. Marcgraf e I. de Laet. *História Naturalis Brasiliae*. Leiden. Franciscus Hack, Amsterdam, Ludovicus Elzevier, 1648. Coleção Ruy Souza e Silva.

* * * * *



pesquisa das representações visuais sobre os aborígenes que habitavam o Novo Mundo, especificamente o indígena das terras do Brasil no século XVI, é um campo de estudo fascinante porque o explorador europeu confronta uma realidade da qual não se tinha nenhuma notícia, nenhum referente.

A existência de um Novo Continente e de outros povos até esse momento era desconhecida; eles não eram citados nem na Bíblia nem nas fontes clássicas. A sua emergência gerou um processo de reordenamento e adaptação na visão de mundo européia. O estudo das primeiras imagens do índio mostra esse processo de adaptação, de reformulação de conceitos para se entender uma nova realidade.

No intuito de estabelecer uma representação pictórica destes índios, só poderia se partir do conhecido, do familiar, que, aos poucos, começa a ser enquadrado. Partindo desse pressuposto, o século XVI é um momento especial, pois mostra esse processo de construção da imagem do índio. Contudo, tais imagens não correspondem “fielmente” a nenhuma *nação*, grupo, ou etnia em especial, é uma imagem de índio homogeneizada que mostra como estes povos eram assimilados e vistos pela ótica européia, bem como pelos padrões e convenções vigentes da arte. Ou melhor, o índio que o europeu representava nas suas imagens não correspondia com a “realidade”.

Este processo de conquista e colonização do Novo Mundo vai se dar em plena Renascença; por isso, nada mais óbvio que as imagens dos índios

fossem mediatizadas pelos cânones de representação clássica resgatados desde o século XIV.

O Cristianismo será um desses referenciais “familiares” para integrar a imagem do índio na cultura européia. Estas primeiras imagens vão integrar este “novo habitante” em episódios conhecidos do europeu, como a “Adoração dos magos” e o “Inferno”, proporcionando uma leitura da realidade que passava pelos esquemas bíblicos, sobretudo pela visão teleológica da história da Salvação.

A partir do estudo da pintura religiosa portuguesa da Renascença fomos apresentados a duas visões com relação ao índio: inicialmente, uma visão que tinha expectativas de novos horizontes para a Cristandade nas terras recém-descobertas; depois, a presença de uma imagem demonizada do índio, que ameaçava os europeus no Novo Mundo, quando os exploradores entram em contato com os rituais antropofágicos e com índios mais hostis.

Nesse mesmo nível também encontram-se as imagens dos selvagens das florestas, a Idade Dourada e as imagens de Adão e Eva no Paraíso; isto por serem imagens que mais se assemelhavam e aproximavam das primeiras descrições sobre os ameríndios: habitantes nus, que moravam no mato. Índios que aos olhos dos europeus não tinham governo, religião ou leis e viviam num estado primitivo ideal contrario ao artificialismo da sociedade européia. Assim, nada mais óbvio que as imagens mais próximas, aquelas que mostravam a nudez, a vida natural nas florestas na arte européia, fossem os pontos de partida para conformar os ameríndios, entre eles, os Tupinambás do Brasil.

Na medida em que a exploração das terras brasileiras se aprofundava e se aumentava mais o contato com os aborígenes, muitos deles hostis, as nobres criaturas deram lugar ao índio selvagem, canibal e agressivo. Deve se levar em conta que estes juízos de valor do europeu e os graus de civilização dependiam do seu contato com determinadas tribos e da relação destas para com eles. Se fossem inimigos, os índios seriam mais denegridos, considerados inferiores, primitivos. Enquanto que, se fossem aliados, seriam considerados menos incivilizados que os hostis, chegando a justificar seus comportamentos como aconteceu, por exemplo, entre os franceses e os

tupinambás e entre os holandeses e os “tapuias” aliados nas guerras coloniais.

Não deixa de ser instigante que, mesmo Portugal tendo possessões no Brasil, são muito escassas as obras portuguesas sobre o índio nos séculos XVI-XVII. A falta de imagens portuguesas sobre índios é sintomático, já que demonstra que o interesse principal lusitano estava no Oriente, nas possessões da Índia, que eram mais valiosas comercialmente que os territórios do Brasil.

Um caso oposto acontece com a imagética alemã, onde as representações dos índios das terras do Brasil, especialmente praticando canibalismo, são abundantes. Não deixa de ter uma certa ironia, porque o Sacro Império com seus múltiplos reinos e principados não estava unificado e não tinha colônias no Novo Mundo ou no Brasil. Tinha sim investimentos de capital, fato que não deixa de ser interessante ao se comparar com os portugueses.

A imagética Alemã dos relatos de Vespúcio, Waldseemüller, Fries, Holbein e Münster difundiram uma imagem negativa: a do índio canibal nas terras do Brasil. O repasto ganha destaques, como mórbidos açougues, abatedouros e espetos, mostrando um espectáculo macabro e detalhado desde a captura da vítima, sua morte e, finalmente, seu consumo. São imagens que se distanciam da realidade etnográfica dos grupos indígenas que ocuparam a costa do Brasil.

Essas representações de canibalismo não se originaram do contato com a realidade americana, mas dos relatos sobre o Novo Mundo, Oriente e da iconografia medieval. O interesse etnográfico nestas imagens de canibalismo é mínimo ou inexistente por parte destes artistas.

É importante levar em conta que o sul da Alemanha foi um dos centros mais importantes da imprensa e dos gravuristas; portanto, um centro cultural da mesma forma que as cidades estado italianas ou Flandres. Todas as famosas obras de relatos de viagem terão suas primeiras edições publicadas em alguma cidade alemã como Marburgo, Frankfurt, Augsburg ou Estrasburgo. Com a Reforma, a Alemanha será em grande parte protestante, representando um refúgio dos exilados protestantes das guerras

que assolaram os Países Baixos e a França, além de um centro de oposição aos Católicos e aos Habsburgos. Um desses exiliados seria Theodoro De Bry.

No momento em que a pintura religiosa Portuguesa marca o início das representações do aborígene do Brasil nas obras da Renascença, um processo de construção vai se estendendo por todo o século XVI. As imagens do Renascimento devem ser entendidas como categorias “universais” denotando conceitos, classes e não exemplos individuais. Por isso, o uso dos cânones nos corpos não só de índios, mas também de guerreiros, deuses, santos, reis e príncipes.

Quando surgem as imagens de Theodoro de Bry e dos Tupinambás da *Americae Tertia Pars*, a representação do índio³⁶ e da antropofagia alcança um apogeu devido à sofisticação técnica e artística. De Bry teve a capacidade de ser original, devido ao seu esforço de dar unidade e estabelecer uma padronização visual das gravuras de diferentes relatos e de variados artistas, que serviram de modelo e base para a coleção *Grandes Viagens*.

No caso da *Americae Tertia Pars*, os elementos originais de De Bry se estendem à presença e o destaque das mulheres nos diferentes episódios das gravuras e os detalhes cruéis da preparação e consumo de carne humana que impressionaram sua sociedade.

De Bry, ao combinar o exótico, o erótico e o macabro das cenas aos cânones renascentistas, converteu sua obra em um referencial para artistas que deveriam representar índios e cenas antropofágicas.

Entretanto essa apoteose marca também o declínio da imagem renascentista, pois De Bry está mais perto do *maneirismo*. Tal crise se faz evidente na separação de dois princípios que deviam estar equilibrados na obra renascentista: um seria a criação, ou seja a fantasia e o instinto, e outro se apoiaria a partir do natural, isto é, o descritivo. Muitos artistas seguirão por essas trilhas agora opostas.

³⁶ De Bry faz as imagens dos índios mais suaves e europeizadas, mais atraentes a os olhos, mais familiares, como Karen Kupperman assinala “...We can conclude, then, that de Bry and his workshop followed familiar models in rendering native faces and bodies –rather than White’s versions- because they considered variations in those features unimportant...” KUPPERMAN, Karen Ordahl. *Indians and English. Facing off in Early America*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2000, p. 42.

O declínio do ideal renascentista nas imagens do índio dará espaço a uma imagem mais descritiva e menos idealizada, como a dos holandeses. Estas pinturas modificaram os esquemas de representação, promovendo as bases dos registros dos viajantes depois do século XVII e dos retratos etnográficos.

Nas obras do século XVI não são registrados biótipos ou traços étnicos. As diferenças entre europeus e os habitantes dos outros continentes são mais esquemáticas e convencionalizadas em vestimentas, artefactos, armas, cor da pele e nos comportamentos que mostrariam um determinado nível de civilização.

A convenção da cor da pele para identificar habitantes de diversas partes do mundo foi herdada desde a época de Aristóteles e na Europa manterá a vigência na Renascença. No século XV havia uma crença de que a cor da pele dependia do habitante morar em regiões mais tórridas, temperadas ou frígidas, sendo que destas regiões e climas dependiam os humores do corpo que regiam os comportamentos dos indivíduos.

Se bem que na Renascença os estudos de fisionomia tinham ganhado destaque, esta não pretendia registrar diferenças étnicas ou de biótipo. Existia um interesse nas paixões internas do indivíduo e como estas logicamente deveriam se refletir no corpo.

O contato com o mundo natural no século XVI era tênue, ou seja copiar do natural, como hoje entendemos, não era comum nesta época. Autores como Smith³⁷ e Mason³⁸ discutem que a etnografia nas obras de viajantes e artistas do século XVI é limitada, porque, apesar de registrar detalhes precisos de artefactos e enfeites, que davam autenticidade às suas obras ante o espectador; demonstravam não conhecer seu uso e funcionalidade ao interior de uma determinada comunidade aborígine e, em outros casos, misturavam artefatos de *nações* e culturas diferentes. Esta

³⁷ SMITH, Bernard. *European Vision and the South Pacific*. New Haven and London: Yale University Press, 1988. Second Edition e *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*. Yale University Press, New Haven and London, 1992.

³⁸ MASON, Peter. *Infelicities. Representation of the Exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998

etnografia seria insípida, pois os artistas não tinham contato e informação com o índio representado, que também não era seu interesse.

Logo, para pintar, desenhar ou gravar um índio, o artista não precisava conhecer, ter tido contato ou saber informações confiáveis a respeito dele. Teria que dominar as convenções da arte que permitiriam a aceitação de suas obras pelo público que as consumia. Porém, estas mesmas convenções fizeram, às vezes, o papel de filtro. Desse modo, a pintura ou gravura sobre índio acabou distante do índio de “carne e osso”.

É importante fazer algumas ressalvas: pelo fato desses artistas não terem visto um índio ou ignorarem suas particularidades, estas pinturas, desenhos e gravuras não perdem sua validade. Deve-se ter presente que “copiar do natural” não pode ser compreendido como hoje o seria. Ou pensar que os artistas que viram pessoalmente e registraram índios o fizeram mais objetivamente que os que copiaram de imagens já prontas. O fato de estar presente frente a um episódio não quer dizer que o resultado final seja objetivo, como erradamente se acredita; “assim eles viram”, mas isto não significa que assim tenha sido.

Atualmente, um registro etnográfico deve ser o mais detalhado, preciso e objetivo possíveis, evitando distorções ou “falsas” informações. Mas no século XVI esta idéia de uma imagem “descritiva” era considerada vulgar tanto pelos artistas, quanto pelos tratados e manuais de arte. Exigir uma etnografia nestas condições acabaria sendo anacrônico.

A nossa referência quando pensamos em “objetividade” é o registro fotográfico; a foto não é objetiva, ela depende de um sem número de fatores, luz, hora do dia em que a foto foi tirada, do próprio fotógrafo, diafragma, velocidade e tipo de filme; qualquer nuance desses fatores geraria uma imagem completamente diferente³⁹.

Com os artistas e a obra pictórica isto ainda fica mais evidente. Muitos deles que vieram ao Novo Mundo terminaram fazendo suas imagens muitos anos depois ou indicavam a outros artistas como eles queriam as imagens. Ora, a validade destas imagens feitas anos depois de ter acontecido já leva a duvidar da veracidade e da fidelidade do que está sendo apresentado. Pode-

³⁹ GOMBRICH, *Arte e Ilusão*, p. 35-40.

se pensar em dois casos: as ilustrações de Léry e de Wagener. O primeiro esteve no Brasil entre 1556-1558 e tardaria vinte anos para publicar sua obra (1578); muitas das xilogravuras que acompanhavam a *Histoire d'une Voyage Fait en la Terre du Bresil*, foram copiadas das estampas da obra de Thevet. Já o caso do alemão Wagener é bastante similar, pois apesar de ter passado vários anos no Brasil (1634-1641), não teve impedimentos para copiar, em seu *Thierbuch*, os casais de homens e mulheres índios, mulatos e negros das pinturas de Eckhout.

A pintura não é um registro fiel da realidade; a aproximação do mundo visível e a construção de uma imagem fiel do natural é uma conquista, um processo de aprender a olhar, a selecionar e enquadrar, à medida que os esquemas sejam mais elaborados e sofisticados. Para descrever o mundo visível em imagens, é necessário um sistema de *schemata* bem desenvolvido.

É importante esclarecer que copiar do natural já era um costume difundido entre os artistas da Renascença e até recomendado nos manuais e tratados de arte, mas este estudo do natural deveria passar por uma seleção, pela sensibilidade do artista para superar as imperfeições da Natureza.

A Renascença estimulou a pintar o que se via, criando as “ferramentas” para que o artista pudesse representar o mundo natural, tais como a perspectiva baseada na matemática ou a teoria da cor. No entanto, as imagens revelavam que as convenções ainda se impunham a essa tentativa de observação do natural. Os artistas, ainda que sofisticassem suas imagens, como no caso dos holandeses, acabaram por aplicar fórmulas aprendidas em detrimento de se ater ao natural. Com as imagens dos ameríndios isto se torna evidente.

Não é possível separar o que se vê do que se sabe. Na iconografia sobre o Tupinambá do século XVI, as convenções aprendidas triunfaram sobre as descrições etnográficas; mesmo que as pinturas ou gravuras não tenham tido contato com o mundo natural, o ato de ver está presente ainda que para copiar ou selecionar outras imagens.

Assim, cocar e saias de penas se converteram nos atributos distintivos do índio a partir da perspectiva do europeu, e serão repetidos constantemente desde as xilogravuras de Froschauer em inícios do século XVI até o óleo de

Joaquim Corte Real no século XIX.. As representações não escapam às limitações de sua época; isso explica a presença de elementos tão alheios ao próprio índio.

Uma das grandes conclusões é a evidente influência da imagética medieval como um ponto de partida por parte dos editores e artistas para poder representar o desconhecido que os relatos descreviam.

Não era só pelo fato da maioria dos artistas não ter acompanhado os exploradores e não ter tido uma observação direta, que levou a recorrer e a reempregar matrizes já existentes para representar índio. O fato de acreditar que se tinha chegado ao Oriente fez com que os artistas procurassem por fontes medievais que se remetessem a ele.

Os artistas, na sua grande maioria, não conheciam pessoalmente o que estava representado. O normal era “copiar” e adaptar coisas já existentes.

A pressa para publicar e a falta de tempo entre as edições não permitia aos artistas e editores, que desempenhavam várias funções, que tivessem a opção para “criar” imagens novas. Assim, o tempo que se teria permitia apenas “adaptar” as imagens já existentes.

Uma imagem nunca parte da nada e sempre terá um referencial em que se apoiar, como foi demonstrado nesta tese. O desconhecido exige estabelecer coordenadas que permitam sua assimilação. O artista encontra nas convenções da arte e na tradição as ferramentas para estabelecer essas coordenadas, por meio dos esquemas. Sem eles, não poderia pintar, desenhar ou gravar; sem códigos ganhos com sua experiência, não poderia representar o que está diante de seus olhos. Sucumbiria às formas e às cores.

Os artistas do século XVI se inspiraram no seu próprio cotidiano para compor por analogia as cenas do Novo Mundo, sendo que os elementos destas cenas já existiam antes da chegada de Colombo. A partir do contacto com os povos ameríndios estes esquemas pré-concebidos foram projetados, adaptados e repetidos. Estas imagens encontraram suas raízes e componentes no interior da própria cultura européia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. FONTES

A) FONTES ICONOGRÁFICAS

BIBLIOTECA NACIONAL

Americae Pars VII. Verissima et iucundissima descriptio praecipuarum quarundam Indice regionum et insularum, quae quidem nullis ante haec tempora visae cognitae que, iam primum ab Ulrico Fabro Straubingensi, multo cum periculo inuentae [et] ab eodem summa diligentia consignatae suerunt, ex germanico in latinum sermonem conversa / autore M. Gotardo Artus Dantiscano. Francofurti ad Moenum: Venales Reperiuntur in officina Theodori de Bry, 1599.

980

49,4,24

Das VII. Theil America. Warhafftige unnd liebriche Beschreibung etlicher furnemmen indianischen Landschaften und Insulen die ... erstlich in der Schiffart Ulrici Schmidts ... ekiündigt, und von ihm selber ... beschrieben ... An tag gebracht durch Dieterich von Bry. Frankfurt, 1597.

B.N.

918

DÜRER, Albrecht. Alberti Dureri Clarissimi Pictoris et Geometrae de Symmetria partium humanorum corporum : Libri quatuor e Germanica lingua, in Latinam versi. Parisiis: In officina Caroli Perier, 1557.

B.N,

743.4

42, 5, 6.

LERY, 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 [Franca]: Antoine Chuppin, 1578.

918

Microfilme OR 00266 (3)

_____. *Histoire d'un voyage faict en la Terre du Bresil : autrement dite Amerique ... / par Jean de Lery ...* -[Genève, Suiça] : Antoine Chuppin, 1580.

B.N.

918

Cofre, 1, 12

_____. *HISTORIA NAVIGATIONIS IN BRASILIAM, QUAE ET AMERICA DICITUR : QUA DESCRIBITUR AUCTORIS NAVIGATIO QUAEQUE IN MARI VIDIT MEMORIAE PRODENDA: VILLAGAGNONIS IN AMERICA GESTA: BRASILIENSIVM VICTUS & MARES, A NOSTRIS ADMODUM ALIENI, CUM EORUM LINGVAE DIALOGO ANIMALIA ETIAM, ARBORES, ATQUE HERBAE, RELIQUAQUE SINGULARIA, & NOBIS PENITUS INCOGNITA / AUCTORE I. LERIUS. GENEVAE : Excudebat Eustathius. VIGNON, 1586.*

B.N.

981.03

Cofre, 01, 14

049, 02, 34

Cofre II, 02, 12

050,04,21

Nova alphati effietio historiis ad singulas literas correspondentibus, et toreumate Bryanaeo artificiose in aes incisus illustrata versibus insiper latinis et rithmis germanicis non omnino inconditis : Neiw Kunstliches alphabet, gezirt mit schonen figurn, deren iede sich ausf seinen Buchstaben accomodirt, artlich in kupsfergestochen, duch die Brye, Auch mit lateineschen versen und teutschen Reimen lustig beschrieben. –

Francofurti ad Moenum, 1595.

745.61

Cofre, 2 bis, 16.

215, 1, 6

STADEN, Hans. *Warhafftig Historia vnd beschreibung einer Landtschafft der Wilden Nacketen Grimmigen Menschenfresser Leuthen in der Newen welt America gelegen vor vnd nach Christi geburt im Land zu Hessen vnckast biss auff dise ij, nechst vergangenejar, Da sie Hans Staden . Gedruckt zu Franckfurdt, 1557.*

B.N.

981

111, 2, 5.

_____. *Warachtige historie ende beschrijvinge eens lants in America ghelegen, vviens invuonders vvilt, naeckt, feer godloos ende vvreede menschen eters sijn / Beschereuen door Hans Staden van Homborchwt lant van Hessen, diewelcke selver in perfoome het landt Americo besocht heest.* - Tantvverpen (Antuerpia) : Christoffel Plantijn, 1558.

B.N.

981

49, 1, 9.

AA, Vander. *La galerie agreable du monde, où l'on voit en un grand nombre de cartes tres-exactes et de belles tailles-douces, les principaux empires, roïaumes, republiques, provinces, villes, bourgs et forteresses... : les estampes aiant été dessinées sur les lieux, & gravées exactement par... Luyken, Mulder, Goeree, Baptist, Stopendaal, & par d'autres maîtres renomez, avec unecourte description qui precede chaque empire...* Vander Aa editor. Leide, 1729. 66 vol.

B.N.

910

19

Iconografia

ICON

VESPUCCI, Amerigo. *Quattuor Americi Vesputij Navigationes Philesius Vogesigena..* Joannes Gruninger editor. Strasbourg, 1509.

B.N

cofre,2bis,05,

WALDSEEMÜLLER, Martin. *Cosmographiae introductio cum quibvsdam geometriae ac astronomiae principiis ad ean rem necessariis, Insuper quatuor Americi Vespucii nauigationes. Vniuersalis Cboscographiae descriptiotam ... eis etiam insertis que Ptolomeo ignota a nuperis reperta sunt.* Saint Die: Imprinta Gautier Lud, 1507

B.N.

910.9

Obras Raras

ACERVO DE MUSEUS

MUSEU DE BELAS ARTES

Manoel Joaquim Corte Real. *Nóbrega e seus Companheiros.* Óleo sobre tela. 222,5 x 323,2 cm, 1843.

Ethnographic Collection. The National Museum of Denmark.

Albert Eckhout. *Mulher Tupi*. 274 x 163 cm, óleo sobre tela, 1641.

Albert Eckhout. *Homem Tupi*. 272 x 163 cm, óleo sobre tela, 1643.

Albert Eckhout. *Homem Tapuia*. 272 x 161 cm, óleo sobre tela, 1641.

Albert Eckhout. *Mulher Tapuia*. 272 x 165 cm, óleo sobre tela, 1641.

Albert Eckhout. *Dança dos Tapuias*. 172 x 295 cm, óleo sobre tela,

PUBLICAÇÕES

Albert Eckhout volta ao Brasil. 644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife: 2002.

Albrecht Dürer. O Apogeu do Renascimento Alemão. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999.

ALEXANDER, Michael (ed.) *Discovering the New World. Based on the works of Theodore de Bry*. London: Harper & Row, s/d.

ANDERSON, Janice. *La Vida y Obras de Rubens*. Madrid: El Sello editorial Ltda., 1998.

AUGÉ, Jean-Louis (dir.) *Image du Nouveau Monde en France*. Paris: Éditions de la Martinière. 1995.

BAILEY, Martin. *Dürer*. London: Phaidon Press Limited, 1995.

BANGO TORVISO, Isidro e MARIAS, Fernando. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Madrid: Silex Ediciones, 1982.

BARTRA, Roger. *El Salvaje en el espejo*. México: Ediciones Era - Coordinación de difusión cultural Universidad Nacional Autónoma de México. 1992.

BAUMANN, Thereza, *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI*. Niterói: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal Fluminense, 2001. 2 vol.

LOS BEATOS. Madrid: Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. 1986.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva / Metalivros, 2000. 3ª Edição.

BEUNINGEN, Charles van. *The complete Drawings of Hieronymus Bosch*. London-New York: Academy Editions-St. Martin's Press, 1973.

BERGER, John. *Alberto Durero. Acuarelas y dibujos*. Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokio: Taschen, 2003.

BERLOWICZ, Barbara; DUE, Berete; PENTZ, Peter e outros. *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002.

Brasil Holandês. O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener II. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

DELUMEAU, Jean. *Une Histoire du Paradis*. Paris: Fayard, 1992.

DRÈGE, Jean- Pierre. *Marco Pólo e a Rota da Seda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

DUBY, Georges. *Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

DUCHET, Michèle (dir.) *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987.

DUE, Andrea e LABOA, Juan María. *Atlas Histórico del Cristianismo*. Madrid: San Pablo, 1998.

Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002. Copenhagen: 2002.

FARIA, Francisco Leite de, *O primeiro Livro em português impresso na França: As Horas de Nossa Senhora por Frei João Claro*, IN: *V Centenário do Livro Impresso em Portugal 1487-1987. Colóquio sobre o Livro Antigo, Lisboa, 23-25 de Maio de 1988*. Atas. Biblioteca Nacional. Lisboa, 1992 pp. 91-99.

FRANCO Jr., Hilário. *Cocanha. A história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

GAMBINI, *Espelho índio. A formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

Gênios da Pintura n° 12: Van Eyck. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968

Gênios da Pintura n° 14: Fra Angelico. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968

Gênios da Pintura. n° 39: Hieronymus Bosch. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968

Gênios da Pintura n° 42: Dürer. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968

HERKENHOFF, Paulo. *O Brasil e os holandeses 1630-1654.* Rio de Janeiro: Editorial Sextante Artes, 1999.

KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média.* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude.(coordenadores) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval II.* São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

LEHNER, Ernst and Johana. *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft.* New York :Dover Publications, 1971.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil.* Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo / Editora Itatiaia. 1980.

LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto.* São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

O Livro da Arte, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval.* Madrid: Ediciones Siruela, 2000. 2ª Ed.

MANNERING, Douglas. *A Arte de Leonardo Da Vinci.* Rio de Janeiro: Editora Ao livro Técnico S. A., 1994.

Mestres da Pintura. Dürer. São Paulo: Abrir Cultural, 1978.

MONTAIGNE, Michel De. *Ensaaios.* Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Editora Globo, 1961.

MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art,*1991. pp. 1-38.

PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura.* 1644. Madrid: Editorial Cátedra, 1990.

PANOFSKY, E. *Estudios sobre Iconología.* Madrid: Alianza Universidad, 1998. 11ª reimpresión.

Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 3ª edição.

_____. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, 1995. Segunda reimpressão.

PAULINO, Francisco Faria. (Coordenação) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

A Presença Holandesa no Brasil. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes, 2003.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da Colonização*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1996.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo*. Tomo I . *Los Grandes Temas del Arte Cristiano en España*. Série I *Cristológica*. Madrid: BAC, 1948.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, Da Academia Brasileira de Letras, 1988.

_____. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marburgo, de 1557. Publicações da Academia Brasileira. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930.

_____. *Duas Viagens ao Brasil. Arrojadadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*. São Paulo: Publicações da Sociedade Hans Staden, 1942.

STRAUSS, Walter L (Edited). *The Human Figure by Albrecht Dürer. The complete Dresden Sketchbook*. New York: Dover Publications Inc., 1972.

O Tesouro dos Mapas. A cartografia na Formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry. Paris: Gallimard, 1992.

THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/ Editora Itatiaia, 1978.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Albert Eckhout. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644*. Rio de Janeiro/Recife: Livroarte Editora, 1981.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

VESPUCIO, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma. 1987. 2 vol.

ZIKA, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of witches. Assemblies in the Sixteenth Century*. Article for volume of conference proceedings, “*Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe –XVIIIe Siecles)*”. École Normale Superieure de Fontenay-ST. Cloud. 4-7 November 1992. Exemplar mimeografado.

B) FONTES IMPRESSAS

AGOSTINHO DE HIPONA. *A Cidade de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. 3 vol.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*, Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

ALEXANDER, Michael (ed.) *Discovering the New World. Based on the works of Theodore de Bry*. London: Harper & Row, s/d.

ANCHIETA, José de. *Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ARMENINI, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Introducción, traducción y notas de M^a Carmen Bernádez Sanchís. Madrid: Visor Libros, 2000.

BARÊU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1974.

LOS BEATOS. Madrid: Ministerio de Cultura. Biblioteca Nacional. 1986.

BEUNINGEN, Charles van. *The complete Drawings of Hieronymus Bosch*. London-New York: Academy Editions-St. Martin's Press, 1973.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo : Edições Paulinas, 1981.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes (1560-1630). *Diálogos das Grandezas do Brasil 1627*. Introdução de Capistrano de Abreu e Notas de Rodolfo Garcia. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1956

_____. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco Editora Massangana, 1997. 3^a Ed.

_____. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Coleção dirigida por Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos Editora Ltda. 1943.

Brasil Holandês. O “Thierbuch” e a “Autobiografia” de Zacharias Wagener II. Rio de Janeiro: Editora Index, 1997.

CARDIM, *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro-São Paulo-Recife-Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1939.

CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de Francisco calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner, 1977.

Carta de Pêro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manoel sobre o achamento do Brasil. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

A Carta de Pêro Vaz de Caminha. Coleção Clássicos e Contemporâneos. Edição crítica de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

_____. *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2000.

_____. Edição crítica de Jaime Cortesão. Coleção Clássicos e Contemporâneos. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

CARTAS AVULSAS, 1550-1568. *Azpilcueta Navarro e Outros*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Catálogo das obras Expostas na “Academia de Bellas Artes”. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga. 1879

COLOMBO, Cristovão. *Diários da Descoberta da América: As quatro viagens e o testamento*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2001

D'ABBEVILLE, Claude. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil I e II*. Belo Horizonte: Itatiaia Editora/ Editora da Universidade de São Paulo. 1978.

Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

EYMERICH, Nicolau. *Directorium Inquisitorum. Manual dos Inquisidores 1376*. Tradução de Maria José Lopes da Silva. Rio Janeiro: Rosa dos Tempos; Brasília: Universidade de Brasília, 1993.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. *A primeira história do Brasil: história da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil (1576)*. Modernização do texto e notas: Sheila Moura Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *Tratado da Terra do Brasil. História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

GIL VICENTE. *Três Autos: Da Alma, Da Barca do Inferno, Da Mofina Mendes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

ISIDORO DE SEVILLA. *Etymologiarum. I-XX*. Ed. Bilingue (Latim-Español). Madrid: BAC, 1982.

JUSTINO DE ROMA. *Obras Completas*. Coleção Patrística, vol. 3. São Paulo: Paulus, 1996.

KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *Malleus Maleficarum*. O Martelo das Feiticeiras. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1993. 10ª Ed.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo / Editora Itatiaia. 1980.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840-1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1990.

O Livro da Arte, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario Medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 2000. 2ª Ed.

MALDONADO, Juan de. *Comentarios a los Cuatro Evangelios: I Evangelio de São Mateo*. Madrid: BAC, 1956.

MARTIUS, C. F. Von. *Flora Brasiliensis*, 1829-1833.

MAWE, John. *Travels in the interior of Brazil particularly in the gold and diamond districts of the country by authority of the Prince Regent of Portugal*, Londres: Logman, Hurs, Rees, Orme and Brown 1812.

MICELI, Paulo (Texto e Curadoria). *O Tesouro dos Mapas a Cartografia na Formação do Brasil*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

MONTAIGNE, Michel De. *Ensaaios*. Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Editora Globo, 1961.

MONTANO, Arias, *Humanae Salutis Monumentae*, Amberes, 1571. Edição Facsimilar, San Lorenzo de El Escorial, 1984.

NÓBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil 1549-1560*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil. Carta de Pereo vaz de Caminha; Carta de Mestre João Faras; Relação do Piloto Anônimo. Organização de Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

PACHECO, Francisco. *El Arte de la Pintura*. 1644. Madrid: Editorial Cátedra, 1990.

PEREIRA, Paulo Roberto (Organização, introdução, notas). *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

A Presença Holandesa no Brasil. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu nacional de Belas Artes, 2003.

PIGAFETTA, Antonio. *La primera vuelta al mundo. Las mejores crónicas marinas I*. Buenos Aires: Editora Ameghino, 1998.

PLINE, *NATURALIS HISTORIÆ. Histoire Naturelle*. Traduction en Français par M. É. Littré. Paris: Chez Firmin Didot Frères, fils et che, Libraires. 1860.

POLO, Marco. *As Viagens "Il Milione"*. São Paulo: Editora Martin Claret: 1999.

_____. *O Livro das Maravilhas. A descrição do Mundo*. Porto Alegre: L & PM, 1994. 4ª ed.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Brasil Romântico*. Tradução e adaptação Sérgio Milliet, São Paulo: Difusão Nacional do Livro s.a, 1966.

_____. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora/ Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil 1500-1627. (1627)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965, 5ª Ed.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Comentários de Francisco Adolfo de Varnhagem. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2001.

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: Coleção Afrânio Peixoto, Da Academia Brasileira de Letras, 1988.

_____. *Viagem ao Brasil*. Versão do texto de Marburgo, de 1557. Publicações da Academia Brasileira. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930.

_____. *Duas Viagens ao Brasil. Arroçadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*. São Paulo: Publicações da Sociedade Hans Staden, 1942.

O Tesouro dos Mapas. A cartografia na Formação do Brasil. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

Le Théâtre du Nouveau Monde. Les Grands Voyages de Théodore De Bry. Paris: Gallimard, 1992.

THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/ Editora Itatiaia, 1978.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea. Vidas de Santos*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tempos*. Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Presentación de Giovanni Previtali. Madrid:Ed. Cátedra, 2002.

VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1864.

VESPUCIO, Américo. *Novo Mundo. As cartas que batizaram a América*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

VESPUCCI, Amerigo. *Novo Mundo: Cartas de Viagens e descobertas*. Porto Alegre: L&PM, 1987. Tradução de Luiz Renato Martins.

VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma. 1987. 2 vol.

WIED-NEUWIED, Maximiliano Prinz. *Viagem ao Brasil 1815-1817: Excertos e Ilustrações*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1969.

II. OBRAS DE REFERÊNCIA

Albert Eckhout volta ao Brasil. 644-2002. Simpósio Internacional de Especialistas. Recife: 2002.

Catálogo das obras Expostas na “Academia de Bellas Artes”. Rio de Janeiro: Typ. de Pereira Braga. 1879.

Concordância Bíblica. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil. 1975.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs. Petrópolis: Vozes, 2002.

Diccionario Salamanca de Lengua Española. Madrid: Santillana - Universidad de Salamanca. 1996.

DUE, Andrea e LABOA, Juan María. *Atlas Histórico del Cristianismo*. Madrid: San Pablo, 1998.

Eckhout volta ao Brasil. 1644-2002. Copenhagen: 2002.

Gênios da Pintura n° 12: Van Eyck. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968

Gênios da Pintura n° 14: Fra Angelico. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968.

Gênios da Pintura. n° 39: Hieronymus Bosch. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968.

Gênios da Pintura n° 42: Dürer. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1968

Mestres da Pintura. Dürer. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude.(coordenadores) *Dicionário Temático do Ocidente Medieval II*. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Le Micro- Robert Langue Française. Paris: Dictionnaires le Robert. 1988.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840-1884*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1990.

LONGMAN Dictionary of Contemporary English. Third Edition, Edimburg: Ed. Longman, 1995.

LOYN, Henry R. (Organizador). *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

MACHADO LOPES, J. *Atlas Bíblico. Geográfico-Histórico*. Lisboa: Difusora Bíblica, 1981.

Novo Dicionário Aurélio. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1975.

Novo Aurélio. O Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira - Século XXI, 1999.

O Livro da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

O Mundo da Arte. Antigüidade Clássica. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA., 1978.

O Mundo da Arte. Cristandade Clássica e Bizantina. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA., 1978.

O Mundo da Arte. Mundo Medieval. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA., 1978.

O Mundo da Arte. O Renascimento. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA., 1978.

The Oxford Dictionary. New York: Oxford University Press, 1993.

REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. *História da Filosofia. Antigüidade e Idade Média.* São Paulo: Editora Paulus, 1990, Vol. I. e Vol II.

REIS, Pedro Batalha. *Precário das moedas portuguesas de 1140 a 1960.* Porto: Livraria Fernando Machado, 1960. 2ª Edição.

VAINFAS, Ronaldo (direção). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808).* Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. (Direção). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889).* Editorial Objetiva, Rio de Janeiro, 2002.

VAZ, J. Ferraro. *Livro das Moedas de Portugal.* Braga: Ed. Preçário-Price List., 1973.

VILLA DE FAVAIOS, F. F. P. Da. *Dicionário Numismográfico Lusitano,* Porto: Publicações da Sociedade Portuguesa de Numismática CXVI, 1963.

III. OBRAS CITADAS E CONSULTADAS

Albrecht Dürer. O Apogeu do Renascimento Alemão. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever.* São Paulo: Edusp, 1999.

ANDERSON, Janice. *La Vida y Obras de Rubens*. Madrid: El Sello editorial Ltda., 1998.

ANDRADE FILHO, Ruy de Oliveira. *A respeito dos homens e dos seres prodigiosos. Uma utopia do homem e de sua existência na obra de Santo Isidoro de Sevilha*. Revista da USP 23, 1994, pp. 77-83.

ARENS, William. *The Man-Eating Myth. Anthropology & Anthropophagy*. Oxford/New York/ Toronto/Melbourne: Oxford University Press, 1980.

ARIÈS, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *O Homem Perante a Morte*. Mem Martins: Publicações Europa-America, 1988.

ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUGÉ, Jean-Louis (dir.) *Image du Nouveau Monde en France*. Paris: Éditions de la Martinière. 1995.

BAILEY, Martin. *Dürer*. London: Phaidon Press Limited, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad., São Paulo: Hucitec, 1987.

BANGO TORVISO, Isidro e MARIAS, Fernando. *Bosch. Realidad, símbolo y fantasía*. Madrid: Silex Ediciones, 1982.

BARASCH, Moshe. *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

BARROS RIBEIRO, Maria Eurydice de. *Os Símbolos do Poder: Cerimônias e imagem do Estado Monárquico no Brasil*. Brasília: Editora da UNB, 1995.

BARSTOW, Anne Llewellyn, *Chacina das Feiticeiras. Uma revisão histórica da caça às bruxas na Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

BARTRA, Roger. *El Salvaje en el espejo*. México: Ediciones Era - Coordinación de difusión cultural Universidad Nacional Autónoma de México. 1992.

BAUMANN, Thereza. *Imagem do "Outro Mundo": O problema da alteridade na iconografia Cristã Ocidental* IN: VAINFAS, Ronaldo (org.). *América em Tempo de Conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, pp. 58-76.

BAUMANN, Thereza, *Thesaurus de Viagens. Theodoro de Bry: identidade e alteridade na iconografia do século XVI*. Niterói: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal Fluminense, 2001. 2 vol.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1991.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo* IN: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 47-58.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva / Metalivros, 2000. 3ª Edição.

BERNHEIM, Pierre- Antoine. *Tiago, irmão de Jesus*. Rio de Janeiro - São Paulo: Editora Record, 2003.

BERGER, John. *Alberto Durero. Acuarelas y dibujos*. Köln/London/Los Angeles/Madrid/Paris/Tokio: Taschen, 2003.

BERLOWICZ, Barbara; DUE, Berete; PENTZ, Peter e outros. *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002.

BERNHEIM, Pierre-Antoine. *Tiago, irmão de Jesus*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2003.

BERNOS, Marcel; LÉCRIVAIN, Philippe; RONCIÈRE, Charles De La; GUYNON, Jean. *O Fruto Proibido*, Lisboa: Edições 70. 1991.

BLÁZQUEZ, José María. *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

BODMER, Beatriz Pastor. *The Armature of Conquest. Spanish accounts of the discovery of America 1492-1589*. Stanford: Stanford University, 1992.

BORJA, Jaime Humberto. *Rostros y Rastros del Demonio en el Nuevo Reino de Granada. Indios, Negros, judíos, mujeres y otras huestes de Satanás*. Santafé de Bogotá: Editorial Ariel, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*, São Paulo: Editora Schwarcz, 1992.

_____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch. Entre o Céu e o Inferno*. Köln/London/Madrid/ New York /Paris/ Tokio: Taschen, 2001.

BOSISIO JUNIOR, Arthur (coordenação). *Comercio tema na arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 1985.

BOSSY, A *cristandade no Ocidente: 1400-1700*. trad. Maria Amélia Silva Melo. Lisboa: Edições 70, 1990.

BOUCHER, Philip P. *Cannibal Encounters. Europeans and Island Caribs, 1492-1763*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

BOXER, C. R. *A Igreja e a expansão ibérica (1440- 1770)*. Lisboa: Edições 70, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

BRASIL Memória e futuro. Brasília: Senado Federal/Museu Histórico Nacional/ Museu Imperial, 2000.

Brasil-brasis: cousas notaveis e espantosas. A Construção do Brasil 1500-1825. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

BROWN, Peter. *Corpo e Sociedade. O homem, a mulher a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

BUENO, Eduardo. *Brasil: Uma história. A incrível saga de um país*. São Paulo: Editora Atica, 2002.

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.

BURKE, Peter (org). *A escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *El Renacimiento Italiano: Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza, 1993.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de Arte*. Lisboa: Ediciones 70, 1993.

_____. *El Lenguaje del Arte*. Barcelona/Buenos Aires/México. Editora Paidós, 1997. 2ª reimpresión.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. Rio de Janeiro- Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1997 8ª edição.

CARDOSO, C. F. & VAINFAS, R. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Fapesp/SMC, 1992.

CARRENHO, Elza Aparecida de Andrade. *O Juízo Final no Espaço Sagrado da Capela Scrovegni e Capela Sistina*. Bauru: EDUSC, 1998.

CARVALHO SOUZA, Iara Lis franco Sciavinatto. *Pátria Coroada. O Brasil como Corpo Político autônomo (1780-1831)*, Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 1997. 2 vol.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTELLO BRANCO, Carlos Heitor. *Gloriosa e Trágica Viagem de Cabral ao Brasil e à Índia*. São Paulo: Editora do Escritor, 1974.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio. *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel S. A., 1998.

CÉARD, Jean. *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e siècle en Genève*, Paris: Livraria Droz. 1977.

V Centenário do Livro Impresso em Portugal 1487-1987. Colóquio sobre o Livro Antigo, Lisboa, 23-25 de Maio de 1988. Atas. Biblioteca Nacional. Lisboa, 1992.

CHIESA, Angela Ottino Della. *L'opera completa di Dürer. Classici dell'Arte*. Milano: Rizzoli Editore, 1968.

CHINARD, GILBERT. *L'Amérique et le Rêve exotique. Dans la littérature Française au XVII^e et au XVIII^e*. Paris: Librairie Droz, 1934.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *O Reino de Deus na América Hispânica: Gregorio Vásquez e a pintura religiosa na Nova Granada do século XVII*, Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 1999.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência: um ensaio de antropologia política*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COHN, Norman. *Los demonios familiares de Europa*. Trad., Madrid: Alianza Editorial, 1975

III Colóquio Luso-Brasileiro. Vol 1. Niterói: Scriptorium Laboratório de Estudos Medievais e Ibéricos/UFF/IHGB/UNIOESTE/ANPUH/ FAPERJ, 1998.

COMBÈS, Isabelle. *La tragédie Cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

CORTEZ, Fernando Russell. *Pedro Álvares Cabral e Viseu, Panorama*, nº27, IV Série, Setembro 1968.

_____. *Viseu*. Porto: Edição Marques Abreu. 1959.

_____. *A Arte em Portugal. Viseu*, Nº 19, Porto 1959.

_____. *A pintura Renacentista de Viseu, A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica. Atas do Simpósio Internacional*, Coimbra, 1980.

COSTA, Maria de Fátima e outros. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX. Artistas alemães e Brasileiros refazem a Expedição de Langsdorff*. Editorial estação Liberdade, São Paulo, 1995.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos Índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / FAPESP, 1992.

DAHER, Andrea. *Do selvagem convertível*. IN: *TOPOI. Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social / 7Letras, 2002, pp. 71-107.

DEL PRIORE, Mary. (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Unesp, 2001.

_____. (org.) *História da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991

_____. *Esquecidos por Deus: Monstros no mundo Europeu e Ibero-Americano. (Séculos XVI-XVIII)* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O que sobrou do paraíso?*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

_____. *Mil Anos de Felicidade. Uma história do Paraíso*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1997.

_____. *Une Histoire du Paradis*. Paris: Fayard, 1992.

_____. *O Pecado e o Medo. A culpabilização no Ocidente (Séculos XIII-XVII)*. Bauru: EDUSC, 2003. 2 Vol.

DIAS, Pedro. *Apresentação*. IN: *Grão Vasco e a Pintura europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp. 25-26.

DICKASON, Olive Patricia. *The Myth of the savage and the beginning of french colonialism in the Americas*. Edmonton: The University of Alberta Press, 1984.

DRÈGE, Jean- Pierre. *Marco Pólo e a Rota da Seda*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

DUBY, Georges. *Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

DUCHET, Michèle (dir.) *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages Protestante du XVIe siècle*. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1987.

DUVIOLS, Jean-Paul. *Théodore de Bry et ses modèles français*, IN: CARAVELLE, *Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*, pp. 7-17.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Lisboa: Edições 70, 1995.

EISENSTEIN, Elizabeth. *A Revolução da Cultura Impressa*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones, 1983. 1. Reimpresión.

ELTON, G. R. *A Europa durante a Reforma (1517-1559)*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

FARIA, Francisco Leite de, *O primeiro Livro em português impresso na França: As Horas de Nossa Senhora por Frei João Claro*, IN: *V Centenário do Livro Impresso em Portugal 1487-1987. Colóquio sobre o Livro Antigo, Lisboa, 23-25 de Maio de 1988*. Atas. Biblioteca Nacional. Lisboa, 1992 pp. 91-99.

FAUSTO, Carlos. *Fragmentos de história e cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico*, p. 383 IN: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). *História dos Índios do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras / Secretaria Municipal de Cultura / FAPESP, 1992, pp. 381-396.

FEBVRE, Lucien. *Erasmus, la contrarreforma y el espíritu moderno*. trad. Carlos Piera. Barcelona: Martínez Roca, 1970.

FAYET SALLAS, Ana Luísa. *Ciência do Homem e sentimento da Natureza. Viajantes Alemães no Brasil do Século XIX*, Tese de doutorado. Curitiba, 1997.

FEHER, Michel. *Fragmentos para una Historia del cuerpo Humano*. Madrid: Taurus Ediciones, 1990. 3 vols.

FERNANDES, Florestan. *A organização social dos Tupinambá*. São Paulo: Editora Hucitec, 1989.

_____. *A função social da Guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1970.

FERNANDES, João Azevedo. *De Cunhã a Mameluca: A mulher tupinambá e o nascimento do Brasil*. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 2003.

FLEMING, Fergus (Editor). *Conquistas Mongólicas 1200-1300*. Rio de Janeiro: Editores de Time-Life Livros e Editora Cidade Cultural, 1991.

FONTANA, Ricardo. *O Brasil de Américo Vespúcio*. Brasília: UNB, 1995.

FRANCASTELL, M. *Olhar Renascente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FRANCO Jr., Hilário. *Cocanha. A história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

_____. *A Eva Barbada. Ensaaios de mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *As Utopias Medievais*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

FREITAS, Marcos. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001. 4ª ed.

FREMANTLE, Anne. *Idade da Fé*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

GAMBINI, Roberto. *Espelho índio. A formação da alma brasileira*. São Paulo: Axis Mundi/Terceiro Nome, 2000.

GUINSSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 3ª ed.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Trad. António Narino Lisboa: Difel, 1991.

_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Federico CAROTTI. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Os Andarilhos do bem. Feitiçaria e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *História Noturna: Decifrando o Sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *O Queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Pesquisa sobre Piero*. Barcelona: Editorial Crítica, 1994.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso. O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la sicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1982.

_____. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1995, 3ª ed.

_____. *Meditações sobre um cavaleiro de pau. e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

_____. *Norma e Forma. Estudos sobre Arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMES, Francisco José Silva. *A Cristandade medieval entre o mito e a utopia*. IN: *TOPOI. Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social / 7 Letras, 2002, pp. 221- 231.

GOMES, Plínio Freire. *Um herege vai ao Paraíso. Cosmologia de um ex-colono condenado pela Inquisição (1680-1744)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOMES PEREIRA, Sonia. *180 anos de Escola de Belas Artes*. Anais do seminário EBA 180, 20 a 22 de Novembro de 1996. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes Pós-graduação da Escola de Belas Artes. UFRJ, 1997.

GONZALÈZ, Yoloti. *El sacrificio humano entre los Mexicas*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995, 2ª ed.

GRABAR, André. *Las Vías de la creación Iconografica cristiana*. Madrid: Alianza, 1985.

GRUPIONI, Luis Donisete Benzi. (org) *Índios no Brasil: A descoberta da América e o Encontro com o Outro*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

_____. *Índios no Brasil*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario*. Século XVI-XVIII. México: F.C.E., 1991.

_____. *La guerra de las Imagenes. De Cristobal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: F.C.E., 1994.

GUILHOTI, Ana Cristina. *A Imagem visual. Descoberta, conquista e museificação da América (séculos XVI e XVII)*. Revista da USP, N° 12, p. 28-35.

GUINSSBURG, J. (organizador). *O Romantismo*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, 3ª edição.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso. O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.

HAMBIS, L. *Attila et les Huns*. Paris: PUF, 1972.

HANKE, Lewis. *Aristóteles e os índios americanos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

HARTMANN, Thekla. *A contribuição da Iconografia para o conhecimento de Índios Brasileiros do século XIX*. São Paulo: Coleção Museu Paulista, Serie de Etnologia , 1975, vol. 1.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo, a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

HELD, Robert. *Inquisition. A bilingual guide to the exhibition of torture instruments from the Middle Ages to the industrial era presented in various European cities*. Florence: Qua D' Arno Publisher, 1984.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. trad. Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HERKENHOFF, Paulo. *O Brasil e os holandeses 1630-1654*. Rio de Janeiro: Editorial Sextante Artes, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque, (Dir.) *Imagens do Brasil no Velho Mundo Em História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____. *Visão do Paraíso. Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. 4ª edição São Paulo: Companhia Editora Nacional/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1985.

_____. *Visão do paraíso: Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 6ª reimpressão.

HULME, Peter. *Colonial Encounters. Europe and the native Caribbean, 1492-1797*. London and New York: Routledge, 1992.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Matrins Fontes, 1992.

IÁÑEZ, E. *História da Literatura vol. II: A Idade Média*. Lisboa: Planeta Editora, 1989.

JONES, W. R. *The image of the Barbariam in Medieval Europe* IN: *Comparative Studies in society and history* 13, 1971. pp.376-407.

KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no fim da Idade Média*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

KELLY, Celso e outros. *Século XIX: O Romantismo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

KÖHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KUPPERMAN, Karen Ordahl. *Indians and English. Facing off in Early America*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2000.

LANGER, Johnni. *Ruínas e mitos: A arqueologia no Brasil Império*. Paraná: Tese de Doutorado em História da Universidade Federal do Paraná. 2001.

LATOUR, Bruno. *Ciência em Ação. Como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

LEHNER, Ernst and Johana. *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*. New York :Dover Publications, 1971.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil I e II*. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

_____. *Para um Novo Conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

_____. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Estampa. 1983.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Viajantes do Imaginário*. Revista da USP. Dossiê Brasil dos Viajantes, Nº 30, 1995.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugália; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938 Vol I-III.

LESTRINGANT, Frank. *O Canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

_____. *Mitológicas: a invenção do Brasil*. Revista da USP N° 12. p. 202-217.

_____. *Le huguenot et le sauvage*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990.

LEVENSON, Jay (Editor). *Art in the Age of Exploration*. Washington: National Gallery of Art, New Haven e Londres: Yale University Press, 1991.

LISBOA, Karen Macknow. *A Nova Atlântida de Spix e Martius: Natureza e Civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Editora Hucitec/FAPESP, 1997.

LIMA MARTINS, Luciana de. *O Rio de Janeiro dos Viajantes. O olhar Britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LINK, Luther. *O Diabo. A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Viagem e Viajantes: O remoto, o desconhecido e o maravilhoso*. IN: *viagens e Viajantes, Almocreves, Bandeirantes, Tropeiros e Navegantes. III Colóquio Luso-Brasileiro*. Vol 1. Niterói: Scriptorium - Laboratório de Estudos Medievais e Ibérico/UFF/IHGB/UNIOESTE/ANPUH/FAPERJ, 1998, pp. 191-195.

LUINS, William M. Jr. *Prints and visual communication*. Cambridge: The Mit Press, 1982.

MACKAY, David. *In the Wake of Cook: Exploration, Science and Empire 1780-1801*. New York: St. Martin's Press, 1985.

MANNERING, Douglas. *A Arte de Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Editora Ao livro Técnico S. A., 1994.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.

MARAVALL, José António. *A Cultura do Barroco*. Lisboa: Coleção Estudo Geral Instituto Superior de novas Profissões, 1997.

MARKL, Dagoberto, *Descobrimento ou arte de fixação* IN: *Vértice* N°3. Lisboa. 1988.

MARKL, Dagoberto L. *Mestre Desconhecido*. IN: *Grão Vasco e a Pintura Européia do Renascimento*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp.394-395.

MARKL, Dagoberto L. “*Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo*” In: PAULINO, Francisco Faria. (Coordenação) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992. pp. 261-278.

MASSING, Jean Michel. *Early European Images of América*. IN: LEVENSON, Jay (Editor). *Art in the Age of Exploration*. Washington: National Gallery of Art, New Haven e Londres: Yale University Press, 1991, pp. 115-119 e 515-520.

MASON, Peter. *Infelicities. Representation of the exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

_____. *Reconstructing America. Representations of the Other*. London and New York: Routledge, 1990.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *O índio Brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2000, 3ª ed.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. In *Revista Brasileira de História*, nº 45 –vol. 23. pp. 11-36.

METRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás*. Brasiliana vol. 267. São Paulo: Ed. Nacional-Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

MILBRATH, Susan. *Representations of caribbean and Latin American Indians in sixteenth-century European Art*, 1991. pp. 1-38.

MITCHELL, W. J. T. (Edited by). *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press. 1994.

MINOIS, Georges. *História dos Infernos*. Lisboa: Editorial Teorema, 1997.

MOLLAT, Michel. *Los exploradores del siglo XIII al XVI. Primeras miradas sobre nuevos mundos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. *A Europa e o Mar*. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da Terra: Índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORALES PADRÓN, Francisco. *Teoría y Leyes de la Conquista*, Ediciones Cultura Hispánica. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación. 1974.

MOREL, M: *Cinco imagens e múltiplos olhares: “descobertas” sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX*. História, Ciências, Saúde –Manguinhos Vol VIII (suplemento), 1039-1058, 2001.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais. Investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2003.

MUKERJI, Chandra. *From Graven Images. Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia University Press, 1983.

O MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. São Paulo: Banco Safra, 1989.

MUSSET, Lucien. *Las oleadas germánicas*. Barcelona: Editorial Labor, 1977.

NAEF, Werner. *La idea del Estado en la Edad Moderna*. trad. Felipe Gonzalez Vicen. Madrid: Aguilar, 1973.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1997.

NEIVA, Eduardo, “*Imagem, história e semiótica*” IN: Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material. São Paulo: Nova Série, Número 1. 1993, pp.11-29/59-92.

PANOFSKY, E. *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 1998. 11ª reimpresión.

_____. *Arquitetura Gótica e Escolastica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 3ª edição.

_____. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, 1995. Segunda reimpresión.

_____. *Idea: A evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAULINO, Francisco Faria. (Coordenação) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992.

PETERS, Edward. *História da Tortura*. Lisboa: Teorema, 1994.

PILOSU, Mario. *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

PRADO BELLEI, Sérgio Luiz. *Monstros, Índios e Canibais. Ensaio de crítica literária e cultural*. Santa Catarina: Editora Insular, 2000.

RAMINELLI, Ronald. *Imagens da Colonização*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. “Ciência e Colonização. Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira” na Revista Tempo 6. Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói: Editorial Sette Letras, Dezembro 1998. p. 157-182.

_____. *Do Conhecimento físico e moral dos Povos. Iconografia e taxonomia na Viagem Filosófica*. Mimeo., s/d.

_____. *Eva Tupinambá*. IN: DEL PRIORE, Mary. (org.) *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto/Unesp, 2001, pp. 11-44.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo Desvio e Danação. As minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

RICOEUR, Paul. *Interpretações e ideologias*. trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

RIO 500. *O Rio de Janeiro no século XVI*. CD-ROM. Rio de Janeiro: Prefeitura de Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura e Arquivo Geral de Rio de Janeiro, 2000.

RODRIGUES, Ana Maria (coordenação). *A construção do Brasil 1500-1825*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000.

RODRIGUES, Dalila. *Vasco Fernandes e a Oficina de Viseu*. In PAULINO, Francisco Faria. (Coordenação) *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa, 1992. pp. 77-216.

ROMANO, Ruggiero e TENENTI, Alberto. *Los fundamentos del mundo moderno*. trad. Marcial Suárez. Madrid: Siglo XXI, 1981.

RONECKER, Jean-Paul. *O Simbolismo Animal. Mitos, crenças, lendas, arquetipos, floclore, imaginário...* São Paulo: Editora Paulus, 1997.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido. A fundação de uma literatura Nacional*. São Paulo: Edições Siciliano, 1991.

RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer. O Diabo na Idade Média*. São Paulo: Editora Madras, 2003.

SALLAS, Ana Luisa. *Ciência do Homem e sentimento da Natureza. Viajantes Alemães no Brasil do Século XIX*, Curitiba, tese, 1997.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SAMPAIO, Patrícia Maria Melo. *Espelhos Partidos: etnia, legislação e desigualdade na Colônia. Sertões do Grão-Pará, c.1755 – c. 1823*. Tese de Doutorado – UFF. Niterói, 2001.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo*. Tomo I . *Los Grandes Temas del Arte Cristiano en España*. Série I *Cristológica*. Madrid: BAC, 1948.

SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *O Índio na pintura acadêmica brasileira do século XIX*. São Paulo: Tese de livre-docência apresentada na Escola de Comunicação e Artes da USP, 1977.

SCHEFLEN, Albert. *EL lenguaje del Cuerpo y el orden social*. México: Diana, 1977.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

SEBASTIAN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1985. 2ª edición.

_____. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1996. 1ª reimpresión.

SILVA GALDAMES, Osvaldo. *El mito de los comedores de carne humana en América*. Revista Chilena de Humanidades, Nº 11,. Santiago: Facultad de Filosofía y humanidades, 1990, p. 59-81.

SHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SMITH, Bernard. *European Vision and the South Pacific*. New Haven and London: Yale University Press, 1988. Second Edition.

_____. *Imagining the Pacific: In the Wake of the Cook Voyages*. Yale University Press, New Haven and London, 1992.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Inferno Atlântico. Demonologia e colonização séculos XVI-XVIII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

SPENCER, Jonathan D. *O palácio da memória de Matteo Ricci (a história de uma viagem: da Europa da Contra-Reforma à China da dinastia Ming)*. trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

STRAUSS, Walter L (Edited). *The Human Figure by Albrecht Dürer. The complete Dresden Sketchbook*. New York: Dover Publications Inc., 1972.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador a Viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THOMAS, Keith. *O Homem e o mundo natural. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TOBIAS, José Antônio. *História das Idéias estéticas no Brasil*, São Paulo: Editorial Grijalbo, 1967.

UGARTE, Auxiliomar Silva. *O Mundo Natural e as Sociedades Indígenas da Amazônia na Visão dos Cronistas Ibéricos (Séculos XVI – XII)*. Tese de Doutorado – USP. São Paulo: 2004.

VAINFAS, Ronaldo. *A heresia do trópico, santidades ameríndias no Brasil Colonial*. Tese de professor titular da área de História Moderna e Contemporânea do Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 1993.

_____ (Organizador). *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Albert Eckhout. Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644*. Rio de Janeiro/Recife: Livroarte Editora, 1981.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte*. São Paulo: Edusp. 2001.

ZANINI, Walter (coordenador). *História Geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983. 2 Vol.

ZENHA, Celeste. *O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas. IV: TOPOI. Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social / 7Letras, 2002, pp. 134-160.

ZIKA, Charles. *Body Parts, Saturn and Cannibalism: Visual Representations of witches. Assemblies in the Sixteenth Century*. Article for volume of conference proceedings, “*Le Sabbat des Sorciers em Europe (XVe –XVIIIe Siecles)*”. École Normale Supérieure de Fontenay-ST. Cloud. 4-7 November 1992. Exemplar mimeografado.