

O BRASIL DOS VIAJANTES | VOLUME I

Imaginário do Novo Mundo

ANA MARIA DE MORAES BELLUZZO



ODEBRECHT

P E S Q U I S A

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — CNPq
Coordenação de Pesquisa: Ana Maria de Moraes Belluzzo

Pesquisadores: Ana Cecília Mattei de Arruda Campos, Patrícia Andrea Paladino, Zilah Crisóstomo de Jesus, Douglas Canjani de Araújo, Francis Melvin Lee, Valéria Piccoli Gabriel da Silva, Thelma Lúcia Guedes Camelo, Carlos Alberto Nakamura, Cristiani dos Santos Miguel e Paula Helena da Costa Garcia
Colaboradores: Amandio Miguel dos Santos e Ariane Daniela Cole

L I V R O

Organização, Pesquisa e Texto: Ana Maria de Moraes Belluzzo
Legendas e Verbetes: Thelma Lúcia Guedes Camelo
Assistente de Pesquisa, Legendas e Verbetes: Cristiani dos Santos Miguel
Assistente de Pesquisa: Valéria Piccoli Gabriel da Silva
Assistente de Produção de Pesquisa: Leila da Silva Pinheiro

Coordenação Editorial: Ronaldo Graça Couto
Projeto Gráfico e Direção de Arte: Victor Burton
Diagramação: Cristina Fino

Produção Editorial: Fabio Montenegro e Ronaldo Graça Couto
Verbetes e Assessoria Editorial : Thelma Lúcia Guedes Camelo e Cristiani dos Santos Miguel
Revisão de Texto: Pedro Adão Ruiz
Assistente de Produção: Lenita Dinato
Produção Gráfica: Jairo da Rocha e Ronaldo Graça Couto

Fotolitos, Impressão e Acabamento: Pancrom Indústria Gráfica
Caixa: Encadernações Capato

Editores Responsáveis: Ronaldo Graça Couto e Roberto Feith

© 1994 Fundação Odebrecht

Foto capa: Detalhe ilustração 139

Foto pág. 2: Detalhe ilustração 65

Foto pág. 4: Detalhe ilustração 98

Este livro faz parte do Programa de Patrocínio a Edições Culturais da Organização Odebrecht, coordenado por Márcio Polidoro.

Patrocínio: Construtora Norberto Odebrecht

O Brasil dos Viajantes

Volume I

Imaginário do

Novo Mundo

Í N D I C E

Apresentação, 9

Nota dos Editores, 11

Introdução, 13

O Imaginário e o Desconhecido, 16

A Inscrição do Índio na Pintura Religiosa, 22

O Índio Brasileiro na França, 26

O País Exótico de Thevet e o Nobre Selvagem de Jean de Léry, 36

O Relato Maravilhoso de Staden, 44

A Lógica das Imagens e os Habitantes do Novo Mundo, 53

A Ordem Combinatória de De Bry, 54

A Imagem dos Canibais, 58

A Representação do Universo, 64

Cartografia e Alegoria, 66

Os Quatro Continentes, 73

Alegorias da América, 76

A Construção dos Sentidos, 86

As Janelas Abertas e o Olhar que Se Estende ao Longe — Figuras de Albert Eckhout, 88

Tapeçaria das Índias, 100

Simulacros e a Origem dos Sentidos, 113

As Coisas da Natureza, 114

A Paisagem Holandesa e o Brasil, 120

O Imaginário de Van Kessel, 136

O Colecionismo e a Individualidade Européia, 143

Apêndice, 145

Notas Biográficas, 146

Bibliografia, 150

Índice Remissivo, 154

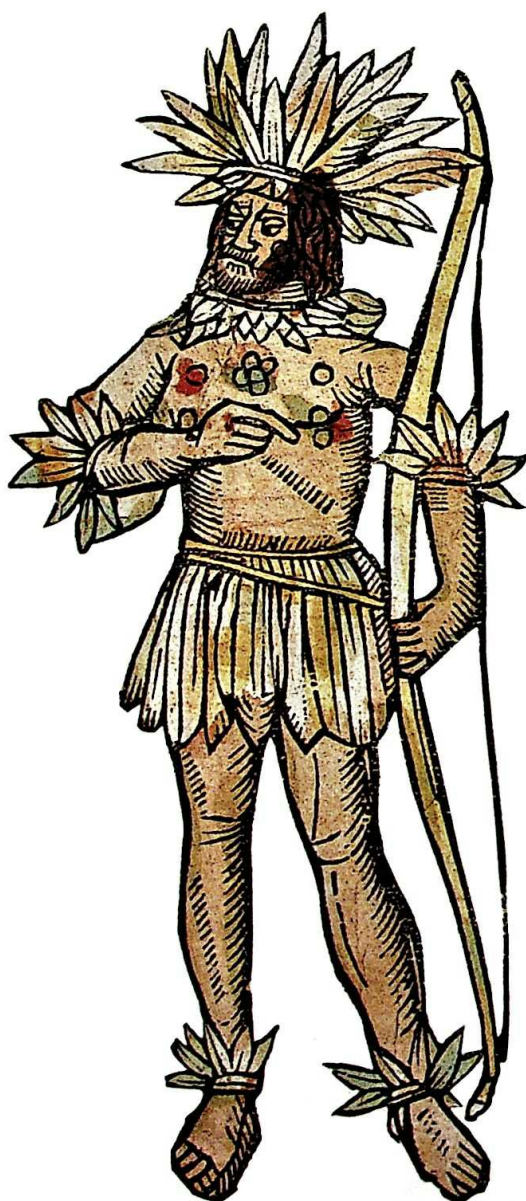
Índice Onomástico, 155

Índice de Ilustrações, 156



O Imaginário e o Desconhecido





DETALHE DA IL. 1

As primeiras imagens sobre a terra americana circulam no início do século XVI, através das gravuras que acompanham as cartas de Amerigo Vespucci, difundidas na forma de folhetim.

Na carta atribuída a Vespucci conhecida como *Mundus Novus* (IL. 4) é relatada a experiência direta do navegador, que se aventura no espaço aberto e contempla maravilhado “coisas jamais pensadas”. Nem Vespucci tinha idéias muito claras a respeito das terras a que teria chegado, nem os geógrafos punham-se de acordo sobre a realidade geográfica dos lugares. O que poderia então ensejar um mapa, ou mesmo uma palavra! O nome América é adotado pelo cartógrafo alemão Martin Waldseemüller, ao construir um novo planisfério, no qual é incluída, pela primeira vez, a terra recentemente encontrada, com base nas viagens do cosmógrafo florentino. Propõe chamá-la América, em 1507. O nome do lugar nasce do desejo de superar o âmbito lendário, instaurado pela suposição da existência utópica de ilhas e passagens, pela descoberta da terra firme e pelo encontro de um continente habitado. Enfim, pela compreensão de um fato novo. Além do Atlântico tudo era lenda, e, por isso, os testemunhos dos viajantes passam a adquirir foro de verdade e as imagens que suscitam são tidas como evidências.

A idéia de um mundo novo, até então desconhecido, formulada pelo erudito do círculo de humanistas de Florença, é construída diferentemente da que predominava no mundo europeu da época. Desdiz certa mitologia antiga, mas funda seus parâmetros em textos da Antiguidade e outros mais recentes de seus intérpretes. Chama, portanto, a atenção que a noção de Antiguidade e mundo novo se toquem, passando a engendrar jogos de sentido a partir de analogias, semelhanças e diferenças.

O grande interesse despertado pelas notícias de viagem é reconfirmado pelo aparecimento de

várias edições das cartas em cidades européias. Cada nova versão é enriquecida por ilustrações encomendadas pelos editores. Sem dúvida, as imagens brotam do texto, e mesmo aqueles que admitem a irredutibilidade do visível à palavra não ignoram as infinitas relações possíveis entre ambos. Sabe-se também que a percepção do século XVI desliza diretamente de um a outro.

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.

Para que se esclareçam melhor aspectos da construção heteronômica da imagem do índio americano, é preciso considerar a inscrição do fato novo nos contextos culturais europeus. Com a descoberta do novo continente, os europeus vêem-se obrigados a repensar a própria cultura e rever as bases sobre as quais ergueram sua visão de mundo. A mentalidade portuguesa, por exemplo, imagina o índio inscrito emblematicamente nos quadros da arte religiosa, imagem do bem ou do mal. A imaginação francesa elabora o índio como tema pagão, por meio dos artifícios da arte cortesã, aristocrática. A versão germânica e, em certa medida a dos Países Baixos, privilegia a empatia, o fenômeno psicológico, com a introdução do sentimento em relação ao que se observa, de modo a não permitir a serena contemplação, colocando em cena dimensões da própria interioridade do observador.

Sérgio Buarque de Hollanda chama a atenção em *A Visão do Paraíso* para o fato de os portugueses pouco terem contribuído para a formação da geografia fantástica do Renascimento e dos mitos de conquista, que proliferam na cultura quatrocentista e quinhentista sob o impulso das



portugueses desenvolveram um precioso desenho instrumental do território brasileiro. Além dos interesses puramente mercantis, que dão o caráter predominante à iconografia, os portugueses missionários também cristianizaram a imagem do Brasil.

1. Johann Froschauer (ed. atribuída)

New World Scene (Imagem do Novo Mundo)

XILOGRAVURA AQUARELADA, 22 X 33,3 CM.

ILUSTRAÇÃO PUBLICADA COM UM TRECHO DA CARTA *MUNDUS NOVUS*, DE AMERIGO VESPUCCI, AUGSBURG, 1505 C.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY, NOVA YORK, EUA

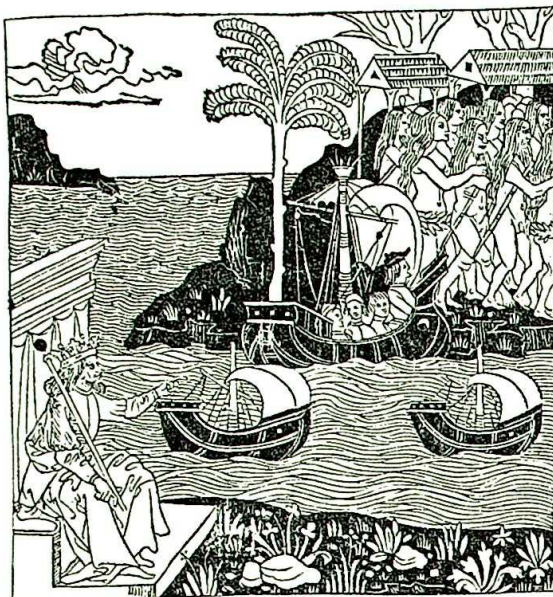
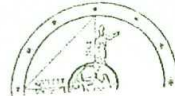
navegações. Grandes navegadores, donos de uma visão predominantemente pragmática do mundo, deixam transparecer em seus desenhos o teor mais descritivo e a observação voltada para os fins práticos das rotas marítimas. Mestres das cartas náuticas, buscam a realidade geográfica e as medidas de precisão que lhes permitam navegar, mostrando-se menos propensos à elaboração simbólica.

Para que se tenha uma idéia do rápido desenvolvimento alcançado pelos portugueses na representação cartográfica, basta comparar as diferenças entre a conhecida *Carta del Cantino*, de 1502, e a carta do Brasil atribuída a Lopo Homem, Pedro e Jorge Reinel, de 1515-1519 (ou de 1525 c.). Nesta carta, a *terra brasilis* aparece pela primeira vez com certa unidade, representada pela floresta povoada por habitantes de pele escura, pássaros de penas coloridas e outros animais, tendo por tema central o abate da madeira nativa. Afinal, o olhar focalizado sobre a atividade econômica coincide com o ponto de vista dos franceses, quando estes passam a freqüentar a costa brasileira. É, no entanto,

totalmente diferente da visão idealizada e alegórica da mulher índia sentada sobre o tatu, que figura na *Carta do Atlântico*, de 1681, de autoria de outro português, José da Costa Miranda, ainda que marcada pela influência da cartografia holandesa. A mentalidade técnica e mercantil dos portugueses deverá explicitar-se cada vez mais e deixará uma marca indelével na iconografia sobre o Brasil, produzida durante todo o período colonial.

Portugal parece ter sonhado grande. Aperfeiçoando a caravela, desejando medir a posição dos astros para as rotas de navegação e dedicando-se intensamente a conhecer o lugar das terras, para estabelecer o domínio dos mares, lançou-se à conquista do espaço territorial, redefinindo a escala do globo.

Realizou a rota marítima às Índias e reconheceu o litoral brasileiro. Não se deteve, porém, no pequeno gesto imaginativo. Ao que tudo indica, os escritos do período participaram, de maneira mais pródiga do que as belas-artistas, do estabelecimento das relações entre o Velho e o Novo Mundo. Hábeis navegadores, os



2. Anônimo (escola italiana)

Ilustração da primeira edição da *Lettera di Amerigo Vesputi delle Isole Nuouamente Trouate in Quattro Suoi Viaggi*

XILOGRAVURA, 13,7 X 13 CM.

THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

É uma variação da ilustração do poema de Giuliano Dati, publicado em Florença, em 1493

Lettera di Amerigo vespucci deile isole nuouamente trouate in quattro suoi viaggi.



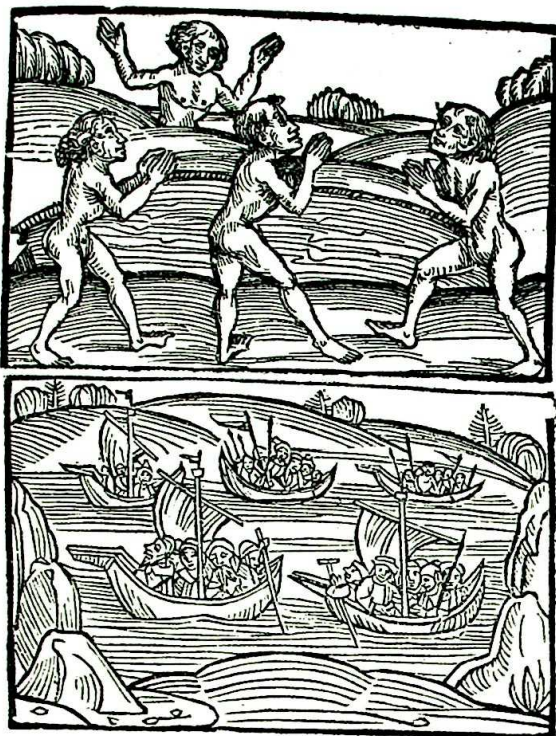
3. Anônimo (escola italiana)

Página de rosto de *La Lettera dell Isole che Ha Trovato Nuovamente il Re di Spagna*, brochura de quatro folhas que traz a tradução italiana da primeira carta de Cristóvão Colombo por Giuliano Dati, Florença, 1493

XILOGRAVURA, 11,7 X 11,3 CM. (DESENHO)

THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

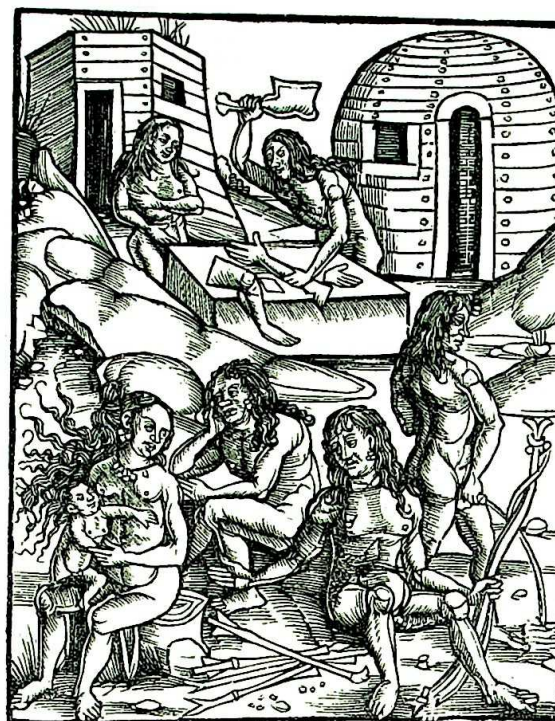
Apresenta o tema do desembarque de Cristóvão Colombo em terras americanas



4. Anônimo (escola alemã)

XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM.

PÁGINA DE ROSTO DA 6ª EDIÇÃO DE *BE ORA ANTARCTICA PER REGEM PORTUGALLIE PRIDEM INVENTA*, DE AMERIGO VESPUCCI, ESTRASBURGO, MATTHIAS HUPFUFF, 1505
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

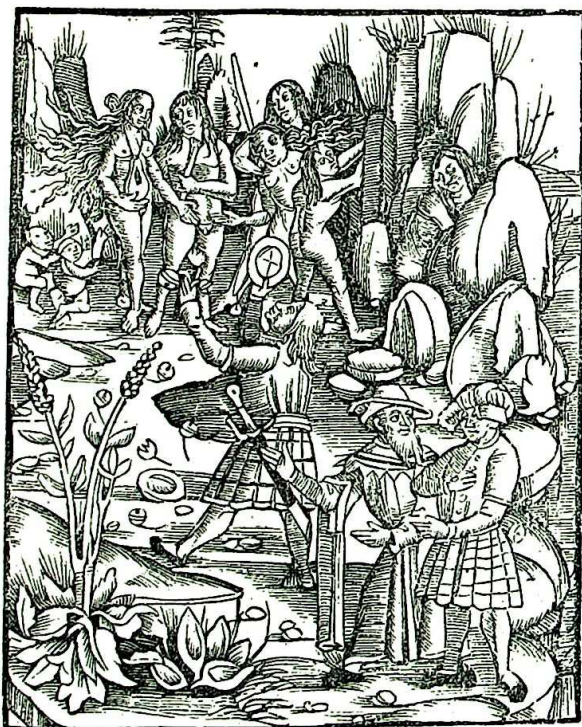


5. Anônimo (escola alemã)

Von Ire Leben und Fitten

XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM.

ILUSTRAÇÃO DA CARTA DE AMERIGO VESPUCCI LETTERA, NA EDIÇÃO ALEMÃ *DISS BÜCHLIN SAGET...*, ESTRASBURGO, J. GRUNINGER, 1509
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

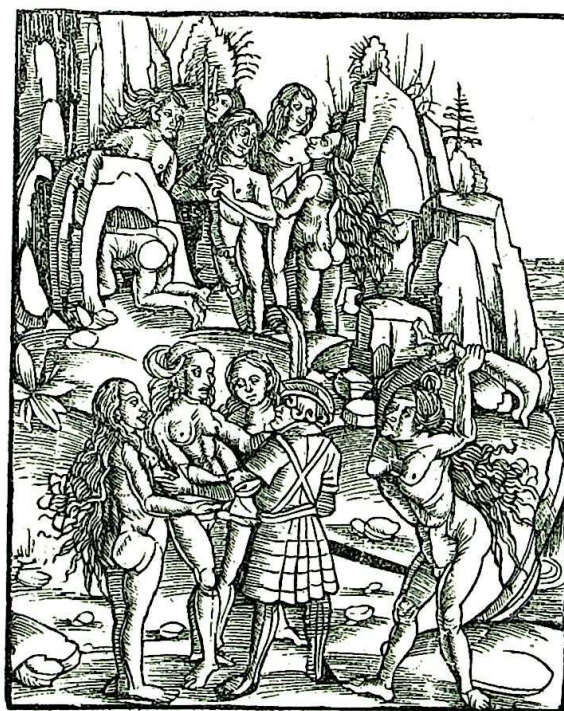


6. Anônimo (escola alemã)

Und Fremdem Infulen

XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM.

ILUSTRAÇÃO DA CARTA DE AMERIGO VESPUCCI LETTERA, NA EDIÇÃO ALEMÃ *DISS BÜCHLIN SAGET...*, ESTRASBURGO, J. GRUNINGER, 1509
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

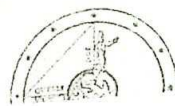


7. Anônimo (escola alemã)

XILOGRAVURA, 19,5 X 13,5 CM.

ILUSTRAÇÃO DA CARTA DE AMERIGO VESPUCCI LETTERA, NA EDIÇÃO ALEMÃ *DISS BÜCHLIN SAGET...*, ESTRASBURGO, J. GRUNINGER, 1509
THE BRITISH LIBRARY, LONDRES, INGLATERRA

A Inscrição do Índio na Pintura Religiosa



Dois quadros da escola portuguesa evidenciam alguns dos propósitos básicos do presente trabalho.

A *Adoração dos Magos* (IL.8) é uma das peças que restam da série pintada para o altar da Capela-mor da Sé de Viseu, por volta de 1505. O conjunto, formado originalmente por dezoito painéis, criados por diversos autores da Escola de Viseu, apresenta um colorido que sugere contato com a arte flamenga. A *Adoração* tem sido atribuída a Vasco Fernandes, o Grão Vasco, e encontra-se no museu que tem seu nome.

É curioso que o índio americano ingresse no cenário europeu como um representante dos povos de além-mar, que vem presentear e adorar o filho de Deus. A figura é retratada com cocar e flecha tupinambá e está vestida de modo a respeitar a convenção da pintura e a se comportar de acordo com o decoro religioso. Essa alteração na iconografia religiosa de fatura portuguesa tem sido datada em torno de 1505, 1506, poucos anos após o descobrimento do Brasil. A figura do índio destaca-se no quadro, ao se situar praticamente no seu centro, estando mais completamente exposta que as outras personagens.

A posição das seis figuras na pintura induz a algumas possíveis hipóteses de agrupamento. Na primeira, as figuras em pé são os três Reis Magos, tendo as cabeças quase alinhadas numa horizontal e “trazendo nas mãos o ouro, o incenso e a mirra”. O índio é mostrado entre dois Reis Magos de túnica avermelhada. O outro grupo de figuras reunidas no triângulo à direita, pelo efeito visual da mancha escura resultante das vestes, poderia fazer supor à primeira vista que se tratasse de Maria, do menino Jesus e de São José. Mas logo se percebe que a figura ajoelhada de perfil, em posição de adoração ao menino, 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 estaria disposta em curva, embaixo da manjedoura. Mas e se “os três Reis Magos vindos do Oriente para Belém” tivessem-se tornado quatro, após o reconhecimento dos quatro continentes pela Europa?

Entre tantas imagens possíveis, há evidências que permitem supor que a figura ajoelhada, em primeiro plano, seja Pedro Álvares Cabral. A semelhança deste personagem com um retrato conhecido de Cabral, que se encontra em um medalhão esculpido em pedra, na ala sul do Mosteiro dos Jerônimos, foi mencionada por Massing (1992, p. 152 e 153) e dá fundamento a essa hipótese. Comenta o autor que, embora Cabral tivesse cerca de 35 anos à época de execução do painel, o pintor pode ter desejado frisar a aparência envelhecida, para enfatizar sua experiência de navegador. Mesmo não havendo provas, Massing admite que Cabral possa ter patrocinado a execução do retábulo, nele merecendo registro, como se usava na época.

Há, no mínimo, duas hipóteses para a figuração do índio. 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. A utilização do índio americano como personagem do texto religioso ou segundo a iconografia da pintura religiosa era por si só capaz de expressar uma situação problemática, uma contradição insolúvel. O autor encontrava na crença religiosa o elo que congregava o habitante das terras distantes e os valores da cultura européia. Se o recurso utilizado podia parecer-lhe um procedimento *humanizante*, era efetivamente a completa negação da cultura indígena e a afirmação da necessidade de catequizar os selvagens, introduzindo-os no universo de valores do cristianismo.

A acolhida e a assimilação do novo personagem internacional, nos termos de uma relação de identidade pela qual o índio é considerado igual, teriam sempre o efeito de descaracterizá-lo.



8. Anônimo (Escola de Viseu)

Adoração dos Magos

ÓLEO SOBRE MADEIRA, 131 X 82 CM

UMA DAS DEZESSEIS PINTURAS RELIGIOSAS REMANESCENTES QUE COMPOEM O RETÁBULO DA CAPELA-MOR DA SÉ DE VISEU, 1505C.
MUSEU DE GRÃO VASCO, VISEU, PORTUGAL

A figura de um índio brasileiro se inscreve no interior do episódio da Adoração. Os painéis, de autoria diversa, são também atribuídos a Vasco Fernandes, o Grão Vasco, e a Jorge Afonso

A presença de Cabral na cena seria capaz de produzir uma transformação no enredo bíblico. Não se trataria mais da chegada dos três reis vindos de um Oriente distante para trazer as 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.

De autoria ignorada, datada provavelmente da primeira metade do século XVI, a obra intitulada *O Inferno* (IL.9) expõe de maneira escancarada os conflitos latentes no Quinhentos. Sendo desconhecida a procedência do quadro, também 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 originariamente mais extensa. Com a indefinição do *quadro* de referência estabelecido pela moldura, a composição desliza e a pintura escapa. Caso a liberação do motivo para além das margens do quadro fosse desejada, poderia compreender outras intenções, como, por exemplo, a de nos envolver nesse espaço contínuo.

O jogo estabelecido pela representação tira proveito da correlação direta entre o pecado carnal e o castigo corporal. A pena infligida aos corpos deixa adivinhar que as pessoas em pecado estão sendo condenadas pela ética cristã. Dos corpos amarrados e atormentados pelas práticas diabólicas, os cabelos queimados são de mulheres vaidosas, a língua arrancada é de maledicentes, a pena de engolir os excrementos de animais lançados goela abaixo é infligida ao guloso, o açoitamento ao belo corpo feminino é uma possível punição à luxúria. Os episódios, distribuídos nos limites do quadro, indicam que se trata da condenação dos prazeres do corpo e da

sexualidade, ainda que o tratamento plástico do nu possa contradizer o tema apresentado. São condenados tanto laicos como clérigos, cujos corpos estão postos a arder no caldeirão do inferno, que preenche a elipse vazia no centro do quadro (Porfírio, 1992, p. 48 e 49).

As figuras humanas alongadas, desenhadas com algum cuidado, estão entrelaçadas num certo arabesco e dispostas de modo a permitir a visão de cada individualidade, tornando possível mostrar com clareza cada ação ao espectador. Sendo torturadas nessa oficina infernal, revelam uma expressão mais impassível do que serena. As figuras do mal que atormentam o ser humano são apresentadas na imagem ambígua dos homens-animais, dos seres hermafroditas. Obscuras e mais mergulhadas nas sombras, são somente entrevistas no espetáculo do quadro.

Comparando *O Inferno* português com as representações de Jeronimus Bosch, José Luiz Porfírio (1992, p. 48 e 49) chama a atenção para o fato de que no primeiro o mal é castigado, enquanto as figuras do mal são triunfantes e disseminadas por Bosch.

Estamos colocados como espectadores diante dos corpos que são castigados, vendo-os imediatamente no espaço aberto do inferno. Do fundo do quadro, de um plano mais elevado, o olhar soberano de um diabo descortina toda a cena do inferno. Percebemos então que a figura demoníaca, que impera no trono, possui um cocar indígena, da mesma maneira que outro capeta com tanga de penas, que carrega o corpo de um religioso pecador.

De um ponto de vista alto nos relacionamos com os condenados, no lugar impreciso do inferno, à semelhança do demônio-chefe, que lança um olhar sobre a boca do caldeirão. Mas, ao mesmo tempo, estamos situados em um ponto de vista suficientemente baixo para vermos novos corpos caindo verticalmente para dentro do inferno, através de uma abertura circular, invertida em

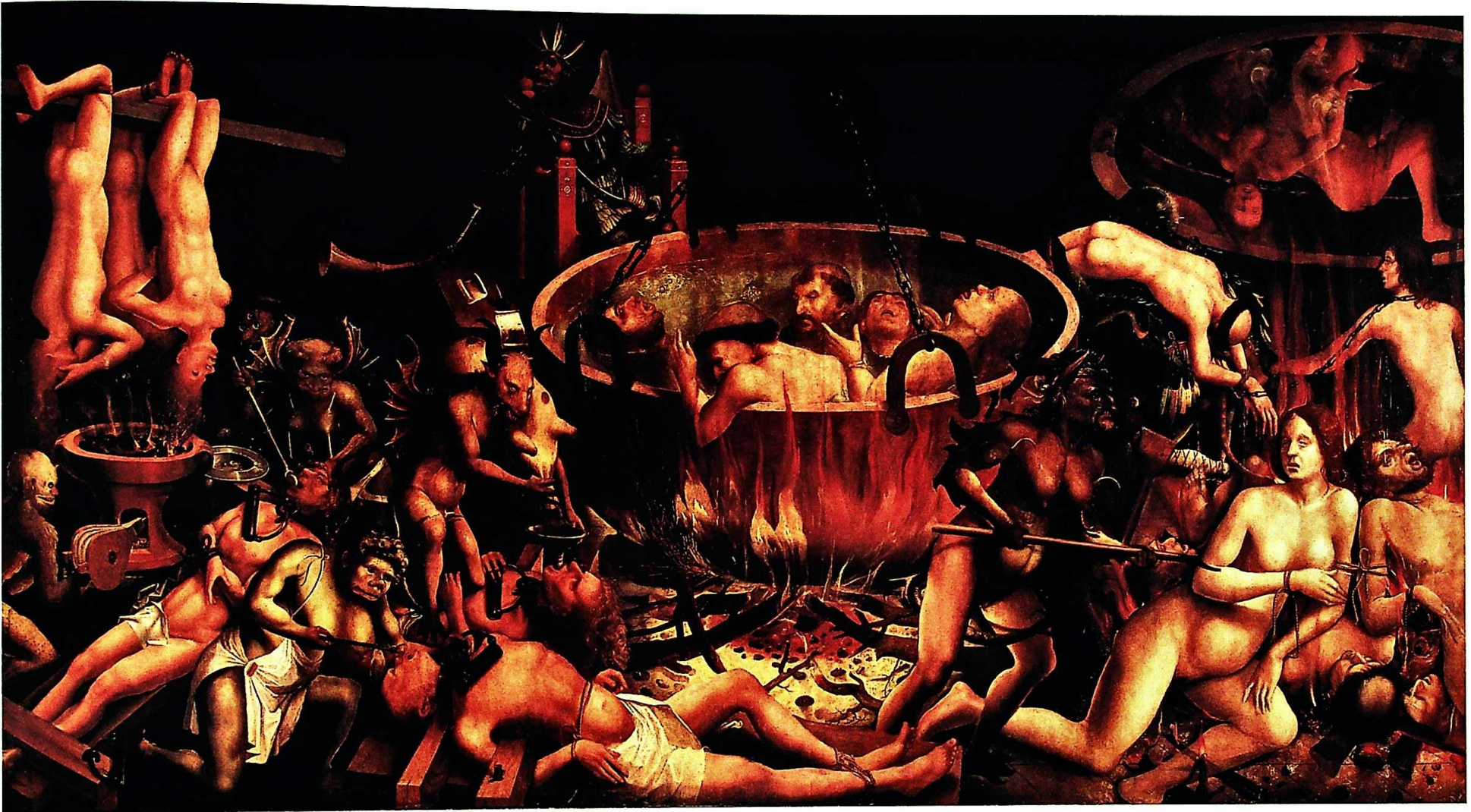


DETALHE DA IL.9

relação à boca do caldeirão. Ou seja, a boca do inferno, por onde chegam novos pecadores nesse espaço imaginário.

O grande efeito do quadro, de luminosidade bastante elaborada, é decorrência da tensão entre a luz e as trevas, entre uma certa elegância com que são entrelaçados os claros corpos humanos e os caprichos soturnos do demo. Só à primeira vista o quadro parece iluminado pela luz do fogo do inferno. É certo que os contrastes de luz e sombra conferem um teor mais dramático à cena, mas, observando-se melhor a pintura, vê-se que é banhada por uma luminosidade superficial, que anuncia o volume dos corpos, trazendo à luz os pecadores, tirando-os das profundezas cavernosas do escuro. Sob esse aspecto, a luz com que o pintor trata o quadro é superficial.

A mescla do demônio com o índio — ambas figuras do medo — indica que o temor do desconhecido também se misturou com a condenação dos costumes indígenas, de acordo com as pregações dos missionários portugueses. Nos limites e propósitos desse estudo, podemos concluir que *O Inferno*, ao mostrar o demônio com atributos do indígena americano, provoca inversão de sentido, fazendo com que o índio passe a ter os atributos do demônio. Da mesma forma, não se pode deixar de assinalar outras áreas de contaminação, aderências, transferências de sentido e empréstimos que ecoam no quadro.



É o caso do paralelo entre a punição dos corpos no inferno e as práticas canibais dos índios brasileiros.

Na representação do *Inferno*, o demônio *se parece* com o índio brasileiro. Na *Adoração*, o índio é um príncipe que vem de longe, o que constitui um modelo de fé cristã. Como adverte Foucault, em *As Palavras e as Coisas*, as figuras de semelhança e dessemelhança — o *mesmo* e o *outro* — tiveram um papel construtivo e orientaram a interpretação no pensamento europeu até os fins do século XVI (Foucault, 1968). As pinturas citadas apresentam os índios de fé cristã, à semelhança dos europeus, e os índios diabólicos diante dos europeus pecadores, figuras derivadas dessa relação social de igualdade e diferença.

O jogo de sentido, estabelecido através das duas pinturas, supõe ainda que a representação se dissolva, exibindo seu teor ficcional. Desse modo,

presencia-se a construção do índio, que se assemelha ao diabo (assemelha-se, mas não o é), e o teor fictício do retrato indígena em indumentária de Rei Mago. Destaca-se o teor eminentemente simbólico desses processos, uma vez que nem de longe se pretende uma nova versão religiosa e sabe-se que os índios não figuram nos textos sagrados, e, nos dois casos mencionados, os pintores fazem ver por analogia imagens constituídas no seio do projeto missionário colonial.

9. Anônimo (escola portuguesa)

O Inferno, primeira metade do século XVI

OLEO SOBRE MADEIRA, 119 X 217,5 CM.
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA, PORTUGAL



O Índio Brasileiro na França



Pode-se falar de uma descoberta francesa do Novo Mundo pelos navegadores normandos. Entre as mais antigas obras sobre o Brasil, estão algumas datadas da exploração da costa, por eles realizada para comerciar o pau-brasil com os índios que habitavam o litoral. De fato, esses índios brasileiros foram representados nos baixos-relevos da Igreja de Saint Jacques (IL.10 a 14), em Dieppe, e encontravam-se em um conjunto de obras na cidade de Rouen, do qual restam os baixos-relevos em madeira esculpida (IL.20/21) e pintada da suntuosa hospedaria L'Isle du Brésil, demolida em 1837, hoje na coleção do Museu de Antiguidades daquela cidade. Mas o acontecimento central e instigante dessa epopéia francesa seria a Triunfal Entrada do Rei Henrique II e da Rainha Catarina de Médicis em Rouen, em outubro de 1550, quando é encenado um "agradável e magnífico espetáculo", com a participação de índios tupinambás, talvez alguns tabajaras, ao lado de marujos normandos. Desse quadro vivo em espaço público e da representação da própria saga diante da corte, derivam alguns registros que requerem um melhor entendimento da recepção dos soberanos pela municipalidade de Rouen.

Ferdinand Denis dedica-se ao assunto em seu livro *Une Fête Brésilienne Celebrée a Rouen ...*, publicado no século XIX, que embasa algumas hipóteses que seguem.

A iluminura *Le Bal des Brésiliens* (IL.16) representa a cidade solenizada pela decoração e pela teatralidade, por ocasião da visita dos reis, testemunhando quanto os franceses do século XVI sabiam preparar cortejos solenes. Os heróis e deidades que habitam os arcos triunfais (no caso, Apolo e Netuno), o desfile, os quadros vivos e as representações teatrais conjugam a concepção de um espetáculo contemporâneo e a imaginação arcaizante de teor alegórico. A França havia buscado o modelo italiano de Lorenzo

o Magnífico, coadunando o desenvolvimento da recente sociedade mercantil, cujo poder se expressava nas cidades, com as antigas tradições. A exaltação de um príncipe ou uma família propiciava-lhe o discurso mais adaptado à moderna noção do bem público e das virtudes comuns, de coletividade nacional ou do Estado. As alegorias dos tempos modernos, que se valiam de mitologia pagã, dita humanista, demonstravam o apreço que o Renascimento clássico francês do século XVI tinha pelos gregos, cujas tradições apareciam misturadas aos triunfos dos imperadores romanos. Sabe-se que, na ocasião, a cidade presenteava o rei com estátuas de ouro, que podiam demonstrar a pujança daquele povoado, e é possível que tenham também entregue a ele o livro manuscrito contendo dez miniaturas coloridas, entre as quais se encontrava *Le Bal des Brésiliens*. O livro teria a função de roteiro durante o cerimonial, no qual desfilava o soberano, tornando-se posteriormente uma lembrança da recepção.

A peça encenada por ocasião da visita é publicada em opúsculo, intitulado *Cest la Deduction du Sumptueux Ordre Plaisantz Spectacles*, editado em Rouen, por Jean le Prest, em 1551. Entre suas 29 cuidadosas gravuras, feitas à maneira contemporânea, inclui-se *Figure des Brésiliens* (IL.22).



11. (detalhe da il. 10, na página ao lado)

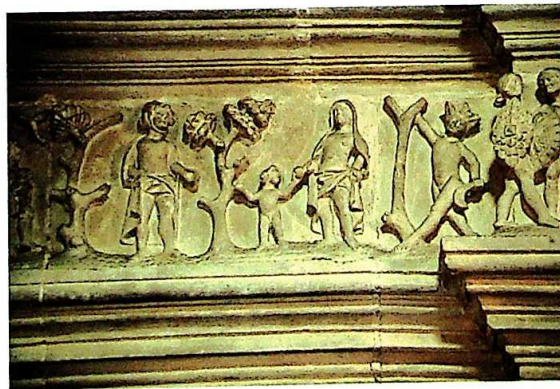
Início do friso onde estão representados Jehan Ango, os índios da América do Norte e os africanos



10. Anônimo

Frise des Sauvages (Friso dos Selvagens), 1530 c.
FRISO DE MÁRMORE ESCULPIDO EM ALTO-RELEVO, 300 CM C.
IGREJA DE SAINT-JACQUES, DIEPPE, FRANÇA

Alto-relevo situado no deambulatório sul da igreja, em frente da sacristia. Relembra a epopéia marítima de Dieppe mostrando Jehan Ango, armador, ao lado de personagens das terras distantes visitadas por seus navios. Figuram sucessivamente os "peles-vermelhas" da América do Norte, os africanos, os povos do Oceano Índico e o Brasil, caracterizado pelo corte do pau-brasil. Segue-se a representação de uma mômérie (encenação de teor satírico), organizada por Ango provavelmente em 1535, por ocasião da visita do rei François I à cidade de Dieppe. Enfatizando as boas relações que os navegadores franceses mantinham com os povos chamados "selvagens", ele tentava conseguir apoio real para outras viagens ao Novo Mundo



12. (detalhe)

Seqüência do friso onde estão figurados os orientais e um índio brasileiro. Segurando um machado, este representa o corte do pau-brasil e sua comercialização com os franceses



13. (detalhe)

Fim do friso. Representação da mômérie em honra do rei François I

14. Anônimo

Amerindien (Ameríndio)

ESCULTURA EM PEDRA

IGREJA DE SAINT-JACQUES, DIEPPE, FRANÇA

Figura de um índio americano esculpida no chamado Mur des Sauvages, onde comparecem ainda em arranjos ornamentais imagens de africanos, orientais e índios



15. Anônimo

Medaillon du "Roi Sauvage" (Medalhão do "Rei Selvagem")

MEDALHÃO EM BAIXO-RELEVO DO SEC. XVI (1535 C.), EXISTENTE NA SACRISTIA DA IGREJA DE SAINT-JACQUES, DIEPPE, FRANÇA



Início do espetáculo. A entrada na cidade é marcada pela passagem dos reis sob o arco triunfal rústico, com Apolo e as musas. Em desfile, o rei transpõe a cavalo a ponte sobre o rio, onde se encontra uma alegoria de Netuno, deus do mar, e sua corte. Dá-se a representação do episódio dos índios brasileiros e o combate das galeras portuguesas e francesas no porto da cidade de Rouen. A personificação da cidade portuária, na alegoria de Apolo e suas musas, leva a supor que o deus grego estivesse sendo evocado em sua versão de deus do mar e protetor dos viajantes, enquanto a presença das musas alude à sua identificação como inspirador da música. A ritualização da travessia pelo rei, unindo pontos distantes, e o argumento dos brasileiros e marinheiros normandos indicam que a arte de representar é proposta como espelho do mundo e teatro da vida.

O teatro, assim como a imagem, opera simbolicamente. Avizinha, reespacializa, funde. Ao longo das margens do Rio Sena, surge a costa marítima brasileira, aproveitando-se o espaço vazio com alguma vegetação e ampliando-se o *cenário natural* com arbustos enxertados e troncos pintados de vermelho. Localizam-se, ademais, construções com tronco de árvore não aparelhada, cobertas de palha, que simulam habitações indígenas. Podem ser encontrados nas árvores papagaios, macacos e sagüis.

Para completar a transposição da paisagem brasileira povoada por "cinquenta naturais recentemente importados", misturam-se a eles 250 normandos bronzeados e simulados com ornamentação indígena. Estes desempenham com desembaraço o papel de índios, desenvoltos na língua e no gesto, nas atitudes selvagens e no uso do arco e da flecha, como se pode concluir do relato, que também permite supor que se tratasse de homens experimentados no tráfico do pau-brasil. Alguns estariam na rede, outros cortando madeira e embarcando-a em canoas. Fala-se de

alguns vestidos de marinheiro com calças de cetim, mas o grande conjunto de personagens indígenas, representados por índios e marinheiros, figurava nu diante da curiosidade da corte. As gesticulações indígenas, que vêm referidas como *skiomaquias* (combate contra a própria sombra), expressavam a alegria da dança, a coragem na luta, incidentes no tráfico da madeira, conduzindo o conflito dramático para a ação guerreira.

A interpretação pagã do nu na festa de Rouen, na época em que estava em voga a nudez mitológica da Escola de Fontainebleau, parece excluir toda significação moral. Poderíamos entendê-la como uma fria nudez anatômica do corpo atlético em movimento? Ou seria capaz de despertar sensações e conflitos vitais? É preciso reconhecer "que esta arte se deve ao prazer do artifício, à exigência aristocrática, e sobretudo à maneira como tira partido de uma certa frivolidade" (Chastel, 1991, p. 38). Não se tratava de algum interesse pela simplicidade da vida natural, mas de seu contrário, a considerar pelos modos de recepção da corte francesa devotada à vida elegante, apegada a uma arte maneirista, alegórica e decorativa.

A nobreza e a alegria da vida na natureza são introduzidas efetivamente na versão gravada da festa de Rouen, intitulada *Figure des Brisiliens*, que aparece no livro editado por Jean le Prest. A clareza do desenho, a harmonia do conjunto em fluente gravação, a delicadeza e sensibilidade, com que se constrói uma cosmogonia do arborígene, revelam o estilo da Escola de Fontainebleau.

No espetáculo, franceses e brasileiros, identificados pela nudez, apresentam a mesma performance corporal. Igualam-se no trato direto com a natureza, na vida perigosa e na coragem, na travessia dos mares. Confrontados em luta, opõem-se: as nações indígenas tupinambás e tabajaras, em terra; as galeras portuguesas que

patrulham as costas brasileiras e as galeras de corsários franceses, no mar.

O estabelecimento de aproximações espaciais e parentescos humanos anula distâncias e diferenças. A arte é esse lugar simbólico em que se desenham as paisagens desejadas. A imaginação do Renascimento clássico francês contempla um novo concerto geográfico, de acordo com suas aspirações de conquista. Nesse imaginário, a França aparece como a base para a reorganização da cartografia mundial, como o atestam as cartas náuticas francesas encomendadas por Henri II.

Não é homogênea a idéia da sociedade primitiva, recuperada através de textos da Antiguidade, na época em que se torna preciso estabelecer um quadro de referência para a compreensão do Novo Mundo. A sociedade primitiva, vista como idade de ouro da humanidade, aparece em recorrência mítica, atendendo tanto ao gosto melancólico quanto à intenção crítica do presente. Em contraponto, o enfoque evolucionista admite as vantagens da civilização, vendo nos povos selvagens do Novo Mundo um reflexo do passado do homem universal, para eles, o europeu.



16. Anônimo

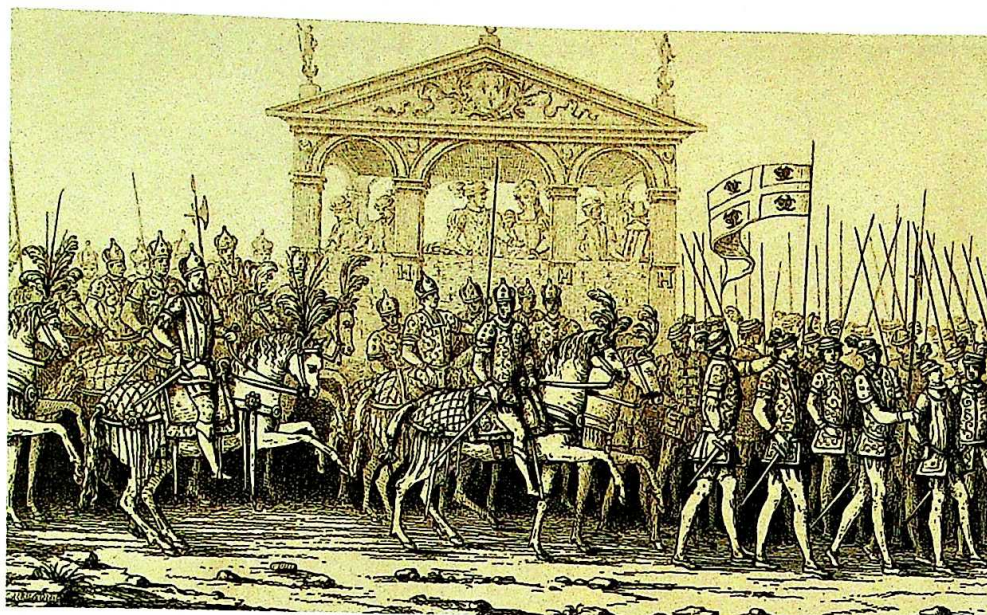
Uma das dez miniaturas que ilustram o manuscrito anônimo *L'Entrée du Très Magnanime, Très Puissant et Très Victorieux Roy de France Henry Deuxième de Ce Nom, Rouen, 1550 c.*, na qual se lê a inscrição "Casta Diana Orpheus Neptunus Aurea & Ætas Hic sunt Sed manis Numen adeBé viden"

ILUMINURA, 12,2 X 20 CM.

BIBLIOTHÈQUE PRINCIPALE DE ROUEN, FRANÇA

A cena dos índios brasileiros faz parte da celebração da festa em homenagem ao rei Henri II, na cidade de Rouen, em outubro de 1550.

"No primeiro plano o Arco do Triunfo rústico, com Apolo e as Musas; no segundo plano, o rio com Netuno e sua corte, o combate das galeras, a passagem do Rei a cavalo pela ponte; e enfim, no último plano, o porto e Cidade. É nessa miniatura que se representam igualmente os brasileiros, como pequenas personagens inteiramente nuas, dum vermelho carminado muito vivo. Um bando de selvagens encostados ao Arco do Triunfo, e rodeando as cabanas devoradas pelo incêndio, parecem defender esse recesso contra a abordagem de um barco guarnecido de algumas outras personagens que costeiam a margem; depois, do outro lado do Arco do Triunfo vemos no meio do rio uma ilha coberta de espessa verdura e árvores entrelaçadas; entre elas e nas margens do rio agitam-se numerosos brasileiros", de acordo com Ferdinand Denis, em seu livro *Une Fête Brésilienne Célébrée à Rouen...* (Denis, 1850)



17. 18. 19.

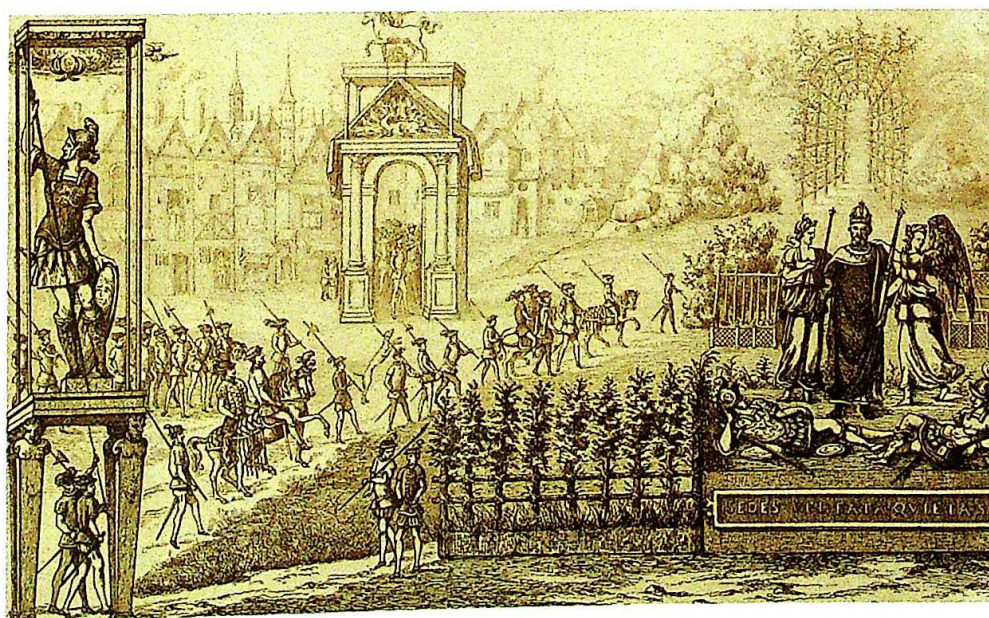
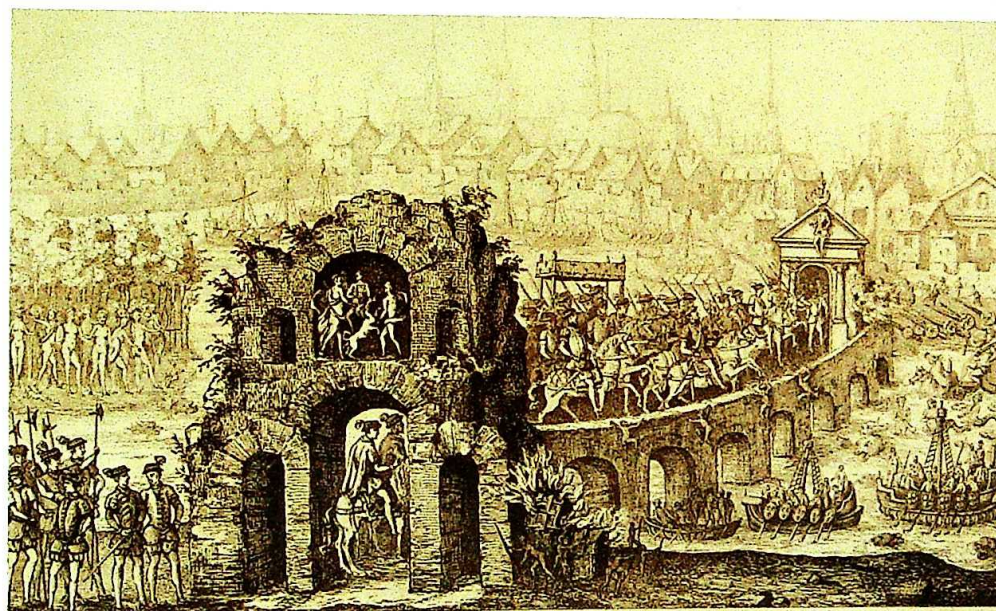
Louis de Merval

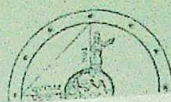
GRAVURAS EM ÁGUA-FORTE

ILUSTRAÇÕES DO LIVRO L'ENTRÉE DE HENRI II ROI DE FRANCE A ROUEN
AU MOIS D'OCTOBRE 1550, IMPRIMERIE DE HENRY DE BOISSEL,
ROUEN, 1868

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

*É uma versão gravada em metal, a partir do manuscrito
ilustrado com iluminuras*







20. 21.

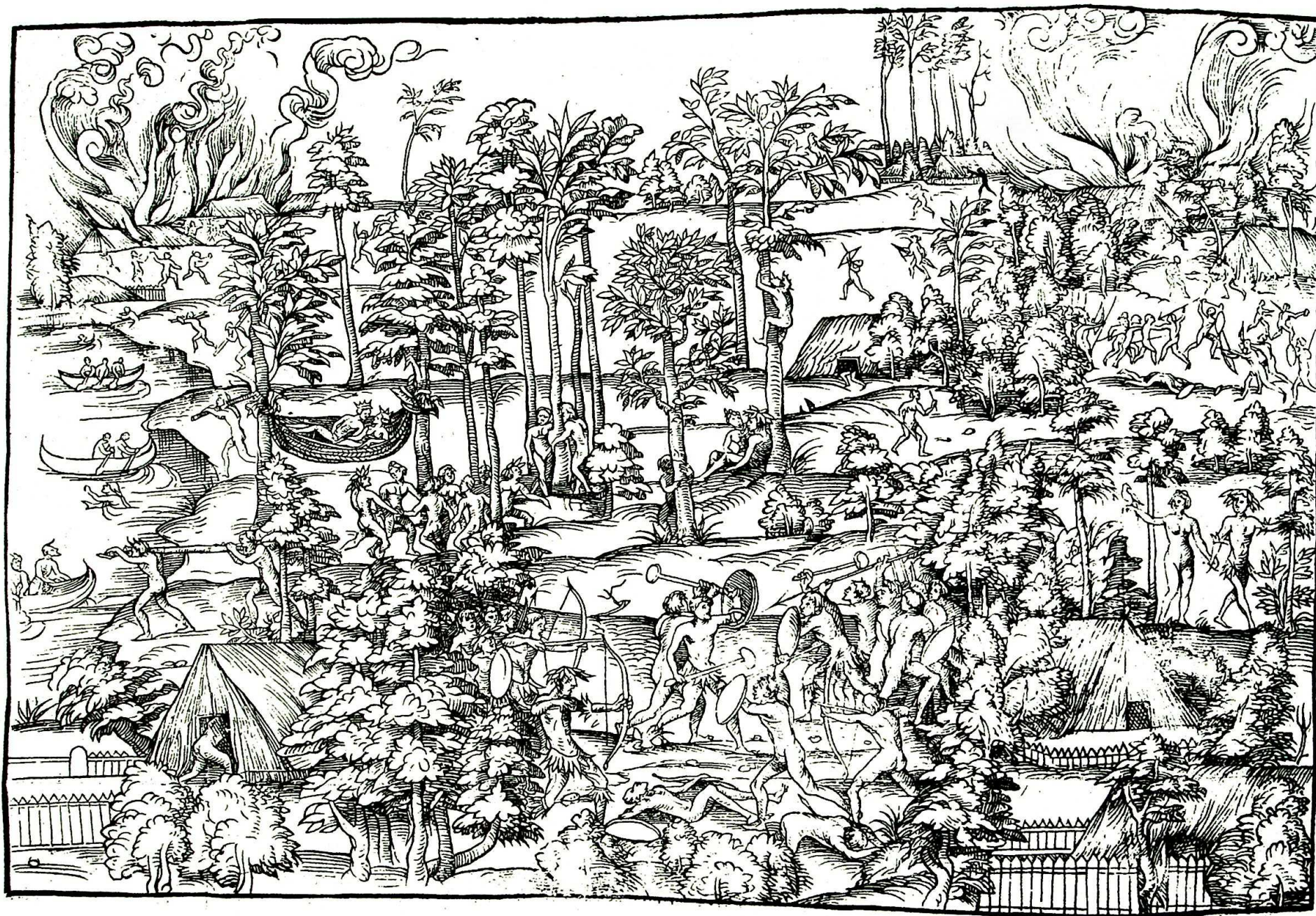
Anônimo (escola francesa)

L'Isle du Brésil: L'Embarquement du Bois Rouge / Coupe et Transport du Bois Rouge (A Ilha do Brasil: O Embarque / Corte e Transporte do Pau-Brasil), 1530 c.

CARVALHOS ESCULPIDOS EM BAIXO-RELEVO, 53 X 170 X 6 CM. E
52 X 221 X 6 CM.

MUSÉES DÉPARTEMENTAUX DE LA SEINE-MARITIME, ROUEN, FRANÇA

Os dois relevos são relativos ao abate do pau-brasil pelos franceses que realizavam o comércio da madeira tintureira. Originalmente, constituíam a decoração central da casa de um armador enriquecido por esse comércio. Eram policromados e foram decapados, devendo ser lidos da direita para a esquerda



22. Anônimo

Figure des Brisiliens (Figura de Brasileiros)

XILOGRAVURA EM FOLHA DUPLA, 17,8 X 26,3 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO ANÔNIMO *CEST LA DEDUCTION DU SUMPTUEUX*

ORDRE PLAISANTZ SPECTACLES ET..., ROUEN, JEAN LE PREST, 1551

COLEÇÃO JOSE MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

Ilustração relativa ao episódio brasileiro na festa ocorrida na cidade de Rouen em outubro de 1550, que homenageou o rei Henri II



23. Pierre Firens (sculpt.) e Joachin du Viert (del.)

GRAVURA EM METAL, 21,8 X 32 CM.

A ESTAMPA É PARTE DE UMA COMPILAÇÃO DE GRAVURAS ANTIGAS ENCADERNADAS NO SÉC. XVII SOB O TÍTULO DE RECUEIL FACTICE. HISTORIQUES. AMÉRIQUE. TOMO UNIQUE, 1638 BIBLIOTHÈQUE MAZARINE, PARIS, FRANÇA

Abaixo da gravura lê-se a seguinte inscrição: "Portraict au naturel des barbares amenez en France du pais de Topinambous par le S^r. de Razilly pour este baptizez et conuertiz a la foy de Jesus Christ et presentez a sa Ma^{te}., 1613"

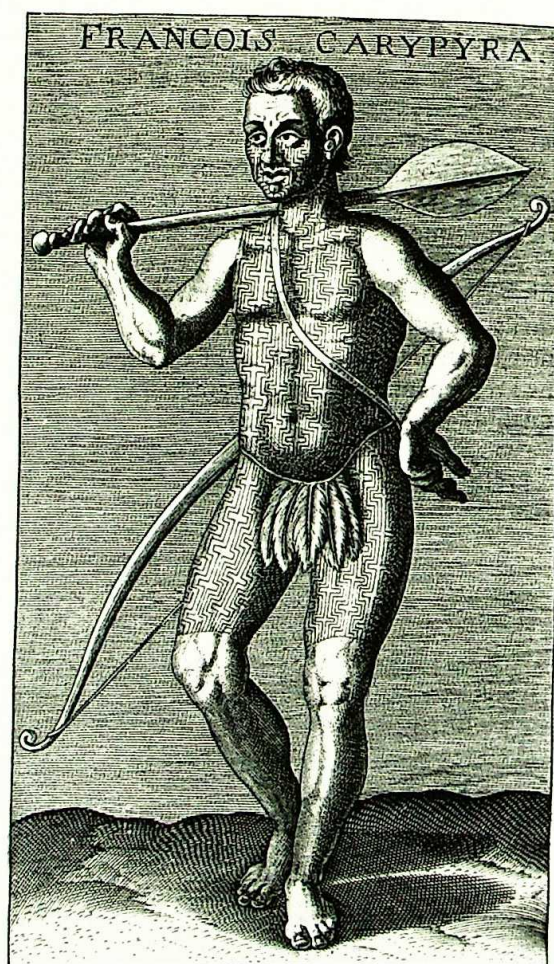


24. Leonard Gauthier

Louis Henri

XILOGRAVURA, 14,5 X 8,5 CM.

ILUSTRAÇÃO DE HISTOIRE DE LA MISSION DES PERES CAPUCINS..., DE CLAUDE D'ABEVILLE, PARIS, FRANÇOIS HUBY, 1614 COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



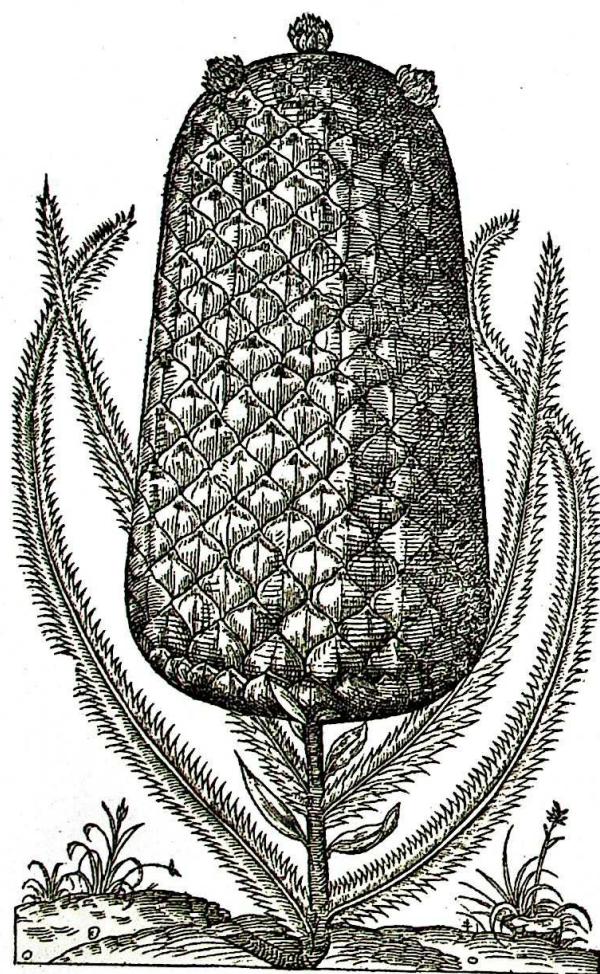
25. Leonard Gauthier

François Carypyra

XILOGRAVURA, 14,5 X 8,5 CM.

ILUSTRAÇÃO DE HISTOIRE DE LA MISSION DES PERES CAPUCINS..., DE CLAUDE D'ABEVILLE, PARIS, FRANÇOIS HUBY, 1614, P.347 (VERSO) COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

O País Exótico de Thevet e o Nobre Selvagem de Jean de Léry



A mentalidade do século XVI, ao valorizar os textos da Antiguidade e tomá-los como modelo, buscava fazer aflorar conteúdos humanos. Adotando preceitos figurativos de obras antigas, instaurava também pela forma artística outras possibilidades de sentido. Propiciava, assim, analogias entre a vida dos antigos e dos indígenas brasileiros que iriam sustentar a visão do bom selvagem.

As histórias de viagem e os escritos sobre terras desconhecidas faziam ecoar outros textos, assim como reaproveitavam as imagens procedentes dos relatos dos primeiros viajantes que estiveram nas terras do Brasil. Mas, na qualidade de testemunhos sobre o Novo Mundo, pareciam ao público do século XVI delineamentos preliminares da realidade. Disso decorre certamente o sabor que a literatura ilustrada em pauta apresenta aos nossos olhos. Não se pode subestimar o papel desempenhado pelas primeiras imagens gravadas, divulgadas em livro, na orientação das publicações subseqüentes.

Os dois primeiros livros ilustrados de viajantes franceses que estiveram no Brasil são de autoria de André Thevet: *Les Singularitez de la France Antarctique*, de 1557, e *La Cosmographie Universelle*, de 1575. Cosmógrafo do rei e representante da Igreja Católica Franciscana, Thevet acompanha, em 1555, a expedição de Villegagnon, atravessando o oceano para chegar a Cabo Frio, onde a colônia francesa França Antártica seria fundada, fortificada e defendida dos índios e portugueses, que tinham o domínio do território.

Thevet é um observador de singularidades. Admite que “a natureza não distribui suas obras igualmente por todas as regiões”, razão pela qual

26. Frei André Thevet

Nana, Fruit Très Savoureux (Ananás, Fruta Muito Saborosa)

XILOGRAVURA, 17 X 15 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 936

BIBLIOTECA MUNICIPAL MARIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

a criação rara e o ser desconhecido tornam-se alvos declarados de sua atenção em *Les Singularitez de la France Antarctique*. As “obras da natureza” são, na sua opinião, coisas grandiosas e variadas, para as quais o homem não encontra explicação. Ademais, considera impertinente a busca de causa e razão, situando o conhecimento como coisa de competência do Criador. Thevet prefere os segredos da natureza. Para o autor, a experiência não provoca abertura. Confirma e oferece prova de significações contidas nas “escrituras sagradas” que o homem busca e adivinha nos sinais do mundo. Na sua visão, o *estranho*, o *extraordinário* seriam provenientes do domínio do Criador. O que está também de acordo com a visão humana externa e superficial, o visto pela primeira vez, o *exótico* que advém do que desperta curiosidade, mas não pode ser entendido. Ver é seguramente diverso de compreender. As formas de saber resumem-se, na época de Thevet, à *interpretação* de acordo com os textos ou à *adivinhação*. Thevet destaca nas ilustrações de seus livros o que lhe parece singular, tendo como parâmetro geral o que é visto pelos europeus ou o que se contrapõe ao que dizem os textos antigos.

O *monstruoso* insinua-se até mesmo numa “ave de bico tão grosso e comprido como o resto do corpo”, que é o nosso tucano (IL.27), aliás, um pássaro de plumagem muito apreciada na época pelos franceses. A presença de deformidades e desvios, com relação ao padrão ideal de proporcionalidade entre as partes do corpo dos animais, provoca a imaginação, instiga uma “aparição estranha”. O *aí* ou *aití* (IL.28) é descrito por Thevet como um ser inacreditável e nunca visto, o animal “mais *disforme* que se possa imaginar”. Conta ter gravado do natural a imagem de “um ser do tamanho de um mono africano adulto, apresentando uma barriga tão grande que chega quase a se arrastar no chão, a cabeça lembra a de uma criança, como também a



cara, conforme pode ser visto na gravura. Quando preso, suspira como uma criança que sente dores. Seu pêlo é cinzento e felpudo como o de um ursinho. Patas compridas com quatro dedos, três com grandes unhas parecendo grandes espinhas de carpa, com as quais trepa na árvore, onde fica mais tempo que na terra. Quase sem pêlo na cauda de três dedos de comprimento. Ninguém jamais o viu se alimentando". E conclui: "vive de vento" (Thevet, 1575, p. 169 e 170). Esse *cadavre exquis* é o bicho preguiça. A dificuldade de abraçá-lo por uma referência geral, a impossibilidade de conjugar a figura por meio de referências de várias ordens é perturbadora porque as analogias parciais suprimem a integridade. O desconcerto da proximidade de pedaços incongruentes "mina secretamente a linguagem", como diria Foucault

(1968). Trata-se, efetivamente, da impossibilidade do conhecimento. A supremacia da imagem indica em certos casos que o homem está diante de um mundo que lhe escapa. No saber do homem do século XVI, a inquietação provocada pelas coisas estranhas feitas pela natureza corresponde ainda a uma indagação sobre o lugar dos seres. A proximidade e a distância entre seres, a união ou separação entre homens e animais eram naquele tempo interpretadas por princípios de semelhança. Com a imaginação instigada pelo debate em torno da separação entre o homem e o animal, remanescente da mentalidade que se convencionou chamar medieval, Thevet dedica um capítulo de seu livro para explicar que os seres da França Antártica não eram peludos. Crê em monstros de aparência humana, sátiros, ninfas



27. Frei André Thevet

Portrait du Tucan (Retrato do Tucano)

XILOGRAVURA, 17 X 15,5 CM.

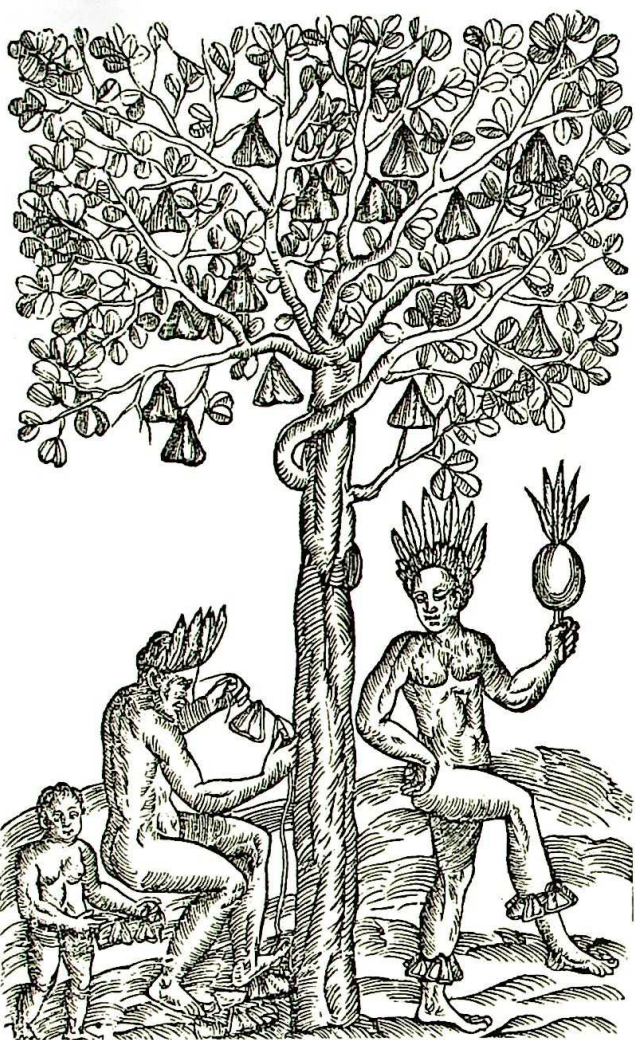
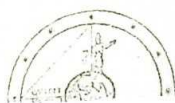
ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE...*, PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 938 (VERSO)
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

28. Frei André Thevet

Haut, Beste qui Vit de Vent (Fera que Vive de Vento)

XILOGRAVURA, 13,4 X 15,6 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE...*, PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 941
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



29. Frei André Thevet

Arbre d'Ahouai (Árvore de Auai)

XILOGRAVURA, 17,5 X 14 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS,

GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 922

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



30. Frei André Thevet

De l'Arbre Choine (Árvore Choine)

XILOGRAVURA

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS,

GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 953

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

e os compara aos disfarces do espírito maligno para iludir os homens. Entre os seres fantásticos que faz publicar, estão os demônios que açoitam homens e animais, nas terras da França Antártica, e os monstros que perturbam os viajantes na travessia dos mares.

A visão religiosa dos mistérios da natureza manifesta-se em Thevet de várias maneiras.

A árvore que aparece sob a herança ornamental das ilustrações do alto gótico é o *auai* (IL.29). Produzia um fruto venenoso e mortal usado pelos índios para envenenamento, suas cascas serviam para fazer chocalho para dança. A árvore é desenhada como um eixo central, pilar, estrutura para a distribuição simétrica das figuras, que preenchem os vãos e os vazios. Une a terra e o céu. A extensão de sua copa em ramificações e folhas pela superfície plana do papel confere ao desenho um teor gráfico e ornamental. A árvore *choine* (IL.30), da qual os índios extraem cuias, presta-se melhor à interpretação cristã, que nega a vida primitiva dos selvagens coletores para idealizá-los em ordem familiar, servindo-se de uma natureza providencial, dadivosa e fértil. A imagem pastoral desdiz a vida poligâmica dos índios narrada em textos, assim como os depoimentos de Jean de Léry sobre o trabalho das mulheres.

Na obra de Thevet, tanto o texto quanto a representação visual mostram-se abertos a outros textos e figuras que poderão ocupá-los. São organizados pela pluralidade de enfoques, admitem incoerências, permitem a fuga do sentido. Além disso, foram adotados preceitos clássicos na configuração das ilustrações, marcadas pelo gesto de diferentes gravadores e manipuladas por estilos simples e mesmo pobres, que introduzem, nas figuras do Novo Mundo, imagens que lembram os traços físicos do homem local.

O impacto maior é causado pelas ilustrações que focalizam aspectos singulares da vida dos nativos, com enfoque insólito. O caráter

extraordinário do preparo do cauim (IL. 31), bebida feita pelas mulheres, que mastigavam o milho, exemplifica o fato. É possível que esse desenho tenha contado com empréstimos livres das figuras de perfil pintadas nos vasos gregos.

São, entretanto, as ilustrações de Cesariano para a edição de 1521 de *De Architectura*, de Vitruvius, que parecem ter constituído uma das principais fontes para os ilustradores do século XVI. No capítulo em que trata da vida do homem primitivo e dos princípios da humanidade, aparecem os desenhos que levam a visualizar a comunidade indígena (IL.33) e que devem ter tocado a imaginação dos contemporâneos.

Tais imagens estão baseadas na concepção dos antigos sobre a vida dos homens primitivos nus, agachados, reunidos em bando, vivendo prazerosamente em torno do fogo, que era interpretado como símbolo da passagem do homem para a vida social. Não parece casual a insistência de Thevet no modo usado pelos selvagens da França Antártica para preparar o fogo (IL.32), diverso daquele dos franceses. Tanto na versão de Cesariano quanto na de Thevet, a representação tende a deslizar além dos limites da janela que enquadra a cena. Está suposto um universo contínuo e ilimitado, parcialmente observado, do qual se evidencia o primeiro plano da ação.

A Europa conheceria, pela imagem, os hábitos indígenas mostrados não só no preparo do fogo, na produção da sua bebida, mas configurados de modo diferente da representação do homem civilizado contemporâneo. Eram seres com corpos bem formados pela vida ativa, em contato com a natureza, belos homens e mulheres, harmoniosamente dispostos e serenos como heróis gregos. Como já mencionamos, o texto de Thevet é bastante heterogêneo e descontínuo. O conhecimento, por aproximação de imagens, dá lugar a múltiplos tópicos ou a solução diversificada. Isso, que se poderia chamar



31. Assuerus de Londerzell

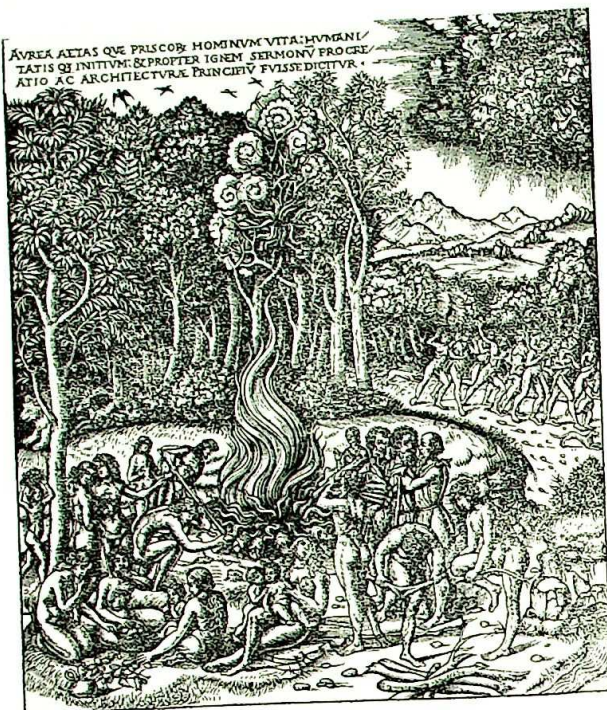
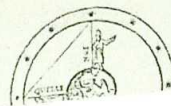
Cahouin Bruuage des Ameriques (Cauim, Bebida das Américas)

XILOGRAVURA, 4,8 X 6,6 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE FREI ANDRÉ THEVET *LES SINGULARITÉS DE LA FRANCE ANTARTICQUE, AUTREMENT NOMMÉE AMÉRIQUE...*. ANTUÉRIA, CHRISTOPHE PLANTIN, 1558, P.45 (VERSO)

BIBLIOTECA MUNICIPAL MARIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

As ilustrações desta edição são iguais às da edição de Paris, mas regravadas por Assuerus de Londerzell em escala menor e invertida



32. Frei André Thevet

Comme Ce Peuple Fait de Feu (Como Este Povo Faz Fogo)

XILOGRAVURA, 18,5 X 10,9 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE*..., PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 938

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

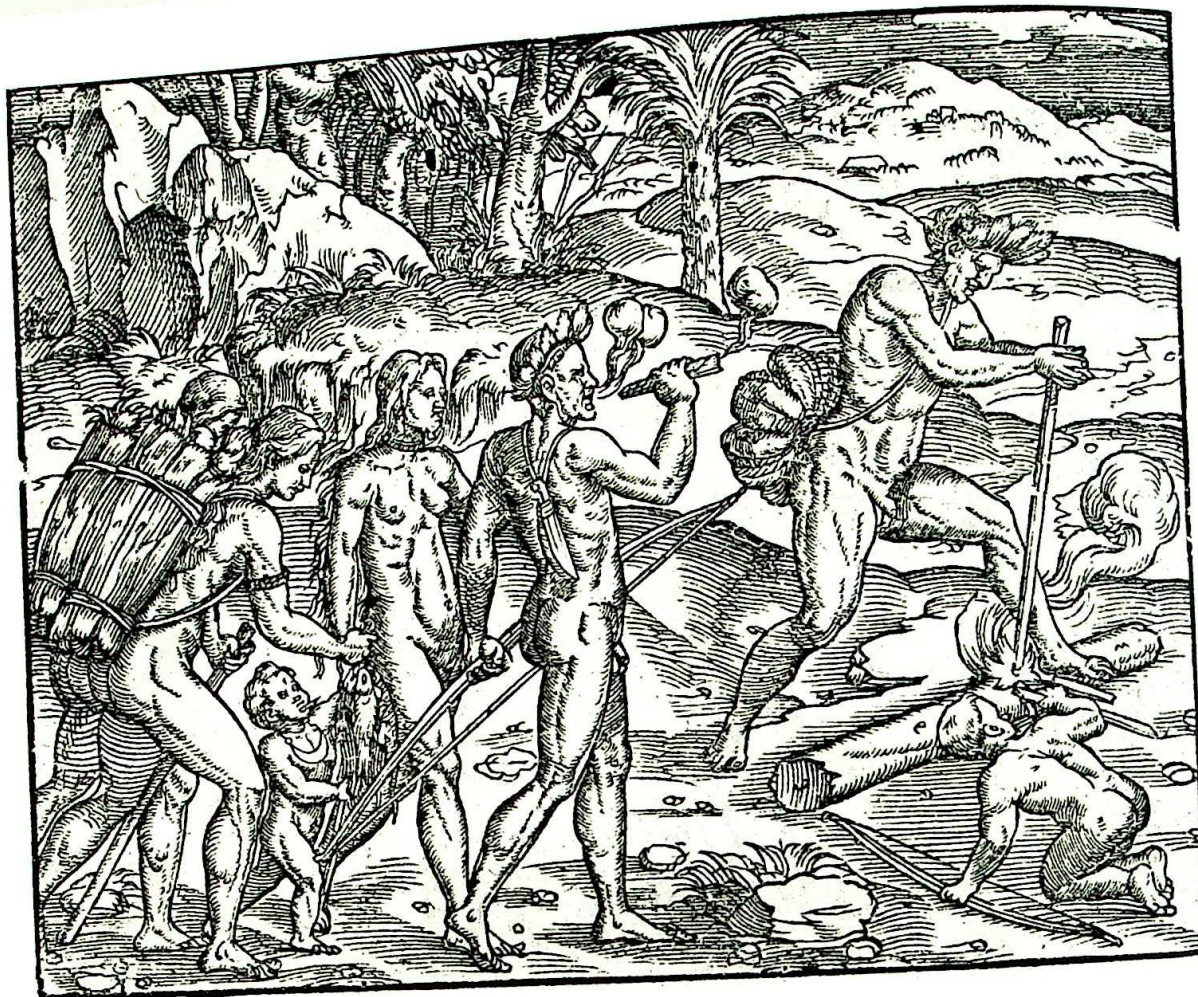
33. Cesare di Lorenzo Cesariano

Aurea Aetas que Priscor Hominum Vita...

GRAVURA, 20,2 X 17,6 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE LUCIO VITRUVIO POLLIONE *DE ARCHITECTURA*, EDITADO EM COMO, EM 1521. EDIÇÃO FAC-SIMILAR, POR BENJAMIN BLOM, 1968

BIBLIOTECA DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL

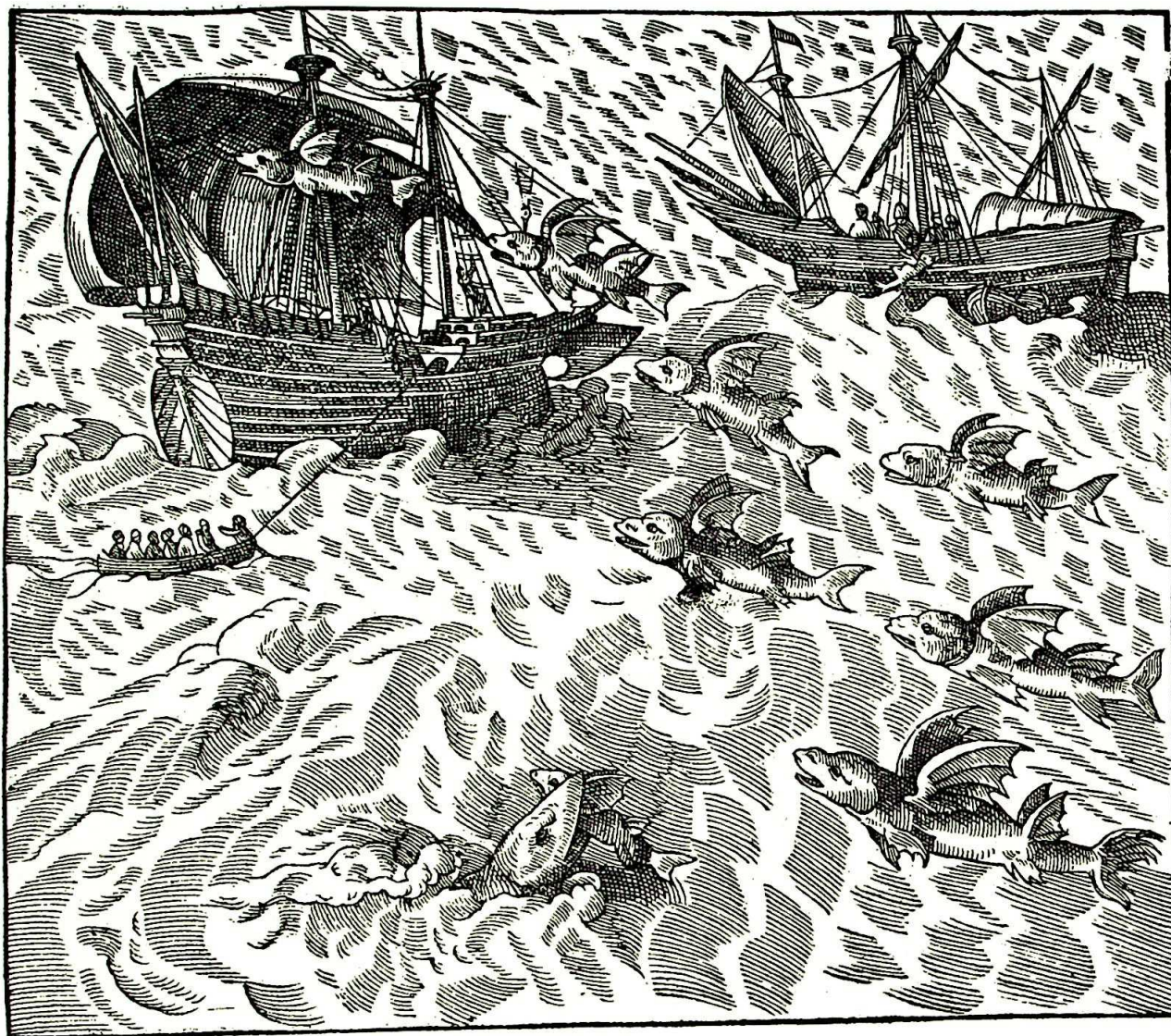


preconceituosamente de incoerência, nada mais é do que a impossibilidade de uma visão unitária do universo, redescoberto em nova amplitude.

O conteúdo harmonioso das imagens tratado em estilo pobre é outro aspecto que deixa à mostra uma dicotomia entre os modelos canônicos e a sua prática. Certas ilustrações mostram a beleza serena dos antigos, enquanto os desenhos que ilustram o caráter guerreiro da nação indígena tiram proveito de outro partido visual, caracterizado pela propensão ao movimento.

Outras significações do imaginário do século XVI despertam nos temas de lutas entre nações selvagens, rituais de bebida e dança, canibalismo, como se poderá verificar em ilustrações de Thevet e de Léry. Essas obras revelam uma concepção mais orgânica das figuras agrupadas em movimento, formando imagens tumultuadas que se pretendem mais próximas da fala dos índios e inquietam os europeus. A sinalização emitida pelos gestos e movimentos corporais do índio é um

assunto que mereceria tratamento à parte. No centro dessa questão, o tema do canibalismo expressa melhor a fala do *outro*, ecoando significações a partir do desmembramento do corpo e da vontade de outro corpo, seja tomado enquanto cultura culinária ou como atitude moral.



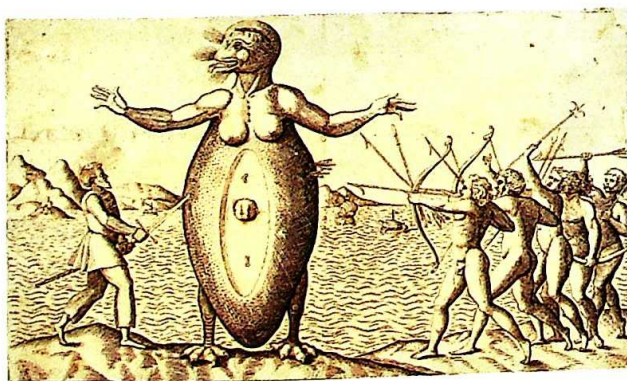
34. Frei André Thevet

Poisson Volant Veu par l'Autheur (Peixe Voador Visto pelo Autor)

XILOGRAVURA, 13,5 X 15,4 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *LA COSMOGRAPHIE UNIVERSELLE D'ANDRÉ THEVET, COSMOGRAPHE DU ROY*, PARIS, GUILLAUME CHAUDIERE, 1575, VOL. 2, P. 976 (VERSO)

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

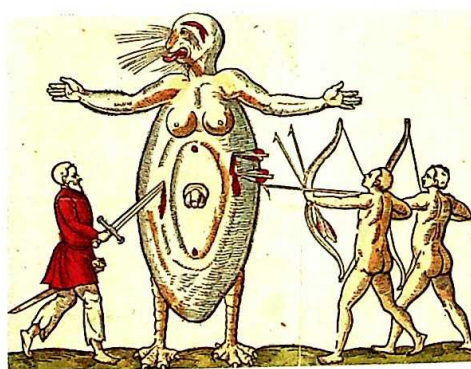


35. Matthäus Franck (ed.)

Neue Zeytung von Einem Setzemen Meerwunder..., Augsburg, 1565

XILOGRAVURA COLORIDA, 27,3 X 28,9 CM.

ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH, ZÜRICH, SUÍÇA



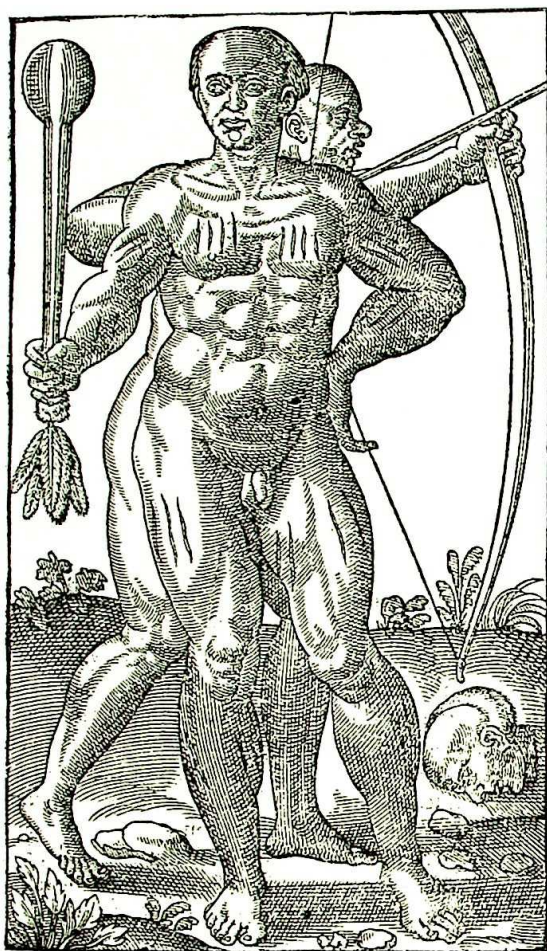
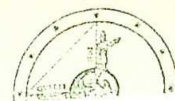
36. Nicolo Nelli (sculpt.)

Nel Bresil di San Vincenzo nella Citta di Santes Apresso la Casa di Giorgio Fernando... (No Brasil de São Vicente na Cidade de Santos Próximo à Casa de Giorgio Fernando...), Veneza 1565

GRAVURA, 17,3 X 25,1 CM

ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH, ZÜRICH, SUÍÇA

É possível que as duas gravuras tenham sido baseadas em gravura portuguesa que acompanhou a história do monstro *Ipupiara*, contada por Pedro Magalhães Gandavo, da qual só conhecemos a publicação que aparece depois, em 1576 no livro *História da Prouincia Sãcta Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*, editada em Lisboa, na oficina de Antonio Gonsalvez



37. Jean de Léry (à esquerda.)
Índios Tupinambás Guerreiros

XILOGRAVURA, 14 X 18 CM

ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE D'UNE VOYAGE FAIT EN LA TERRE DU BRÉSIL, AUTREMENT DITE AMERIQUE...*, 4. ED., GENEVRA, HERITIERS D'EUSTACHE VIGNON, 1600, P. 240

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



38. Jean de Léry (ao centro.)
Dança de Índios Tupinambás

XILOGRAVURA, 14 X 18 CM

ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE D'UNE VOYAGE...*, 4. ED., GENEVRA, HERITIERS D'EUSTACHE VIGNON, 1600, P. 312

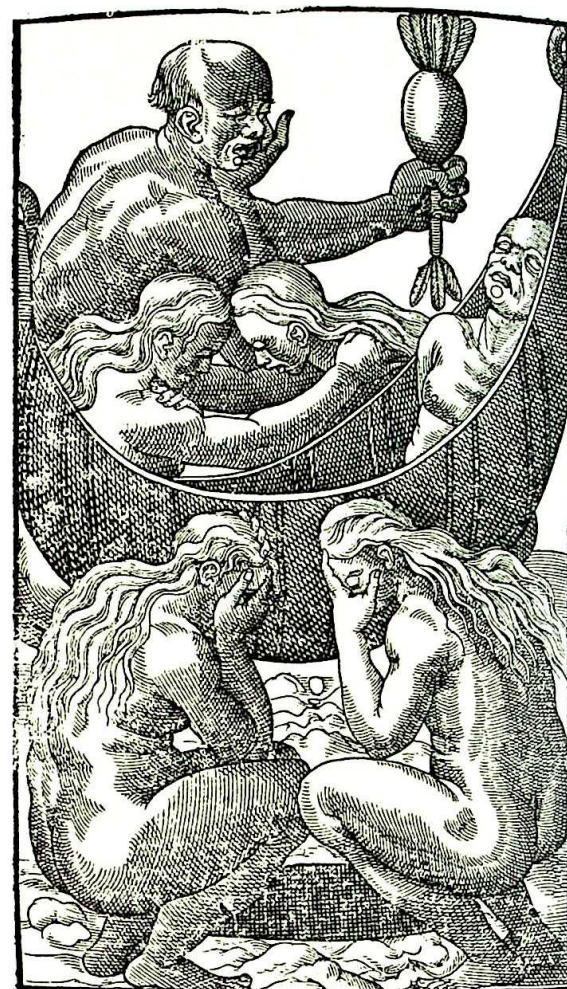
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

39. Jean de Léry (à direita.)
Funerais e Sepultura e o Modo de Chorar os Seus Defuntos

XILOGRAVURA, 14 X 18 CM

ILUSTRAÇÃO DE *HISTOIRE D'UNE VOYAGE...*, 4. ED., GENEVRA, HERITIERS D'EUSTACHE VIGNON, 1600, P. 386

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



Por enquanto, devemos acrescentar novas evidências da contribuição francesa para a construção do mito do bom selvagem. Vejamos a obra de Jean de Léry, que conviveu cerca de um ano entre os índios tupinambás, vindo a divulgar imagens desses índios com significados e formas clássicas. Está referida à obra de Thevet em sua origem e exemplifica com vantagem o projeto enciclopédico do século XVI. *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil* é editada somente cerca de vinte anos depois que o missionário calvinista retorna de sua viagem ao Brasil, para onde se teria dirigido em 1556, por empresa de Coligny. Desejava revelar o desvio de Villegagnon do evangelho e refutar o que afirmara André Thevet em sua obra *Les Singularitez...* e posteriormente em *La Cosmographie...*

Os desenhos gravados no livro, que contam com observações feitas por Léry, não teriam sido realizados *d'après nature*. Absorvem motivos

das ilustrações de Thevet, reelaborando-os em nova sintaxe, baseada em modelos visuais dos antigos. A intertextualidade que une Léry a Thevet e ambos aos clássicos afirma o valor da interpretação ou erudição como modo de organizar o conhecimento na época. Mas, em vez de um observador de particularidades, como foi Thevet, Léry é capaz de um discurso universal.

Léry entende que para figurar um índio pode-se imaginar o nu proporcionado, o corpo inteiramente depilado. Atento aos conteúdos que chamamos hoje etnológicos, desejava revelar o corte dos cabelos, a ornamentação facial com pedras, as marcas das vitórias ostentadas pelos selvagens nos riscos de suco de jenipapo nas pernas. Nada é gratuito. Afirmar que os índios se depilam é distanciá-los dos seres peludos que habitam a floresta e povoam mitos medievais. Expor marcas de guerra é mencionar a coragem e

a bravura do nativo, aludidas pelos troféus de cabeças inimigas a seus pés.

Algumas de suas imagens ultrapassam o teor ilustrativo e tendem a apresentar maior autonomia. Desgarram-se do texto pela unidade narrativa de concepção espacial. Suas significações também não dependem de um nexo de sucessão. Em conjunto, parecem configurar o ciclo da vida e da morte, da guerra e da dança, dos rituais praticados entre tupinambás e em relação com amigos viajantes estrangeiros. No grupo de cinco ilustrações do texto está ausente o tema de teor mais conflitivo: a relação dos conhecidos índios canibais com os inimigos. As cenas de luta e devoração não têm equivalência com a atitude contemplativa e a dimensão construtiva dos desenhos. Com orientação e gravação diversa, aparecerão calcadas nos modelos visuais de Thevet, que, por sua vez, não ignorava o relato de viagem de Hans Staden (que teremos a oportunidade de mencionar mais adiante).

Os sentidos das ilustrações de Léry decorrem das inter-relações estabelecidas entre as partes de uma mesma figura e entre várias figuras indígenas. Isto é, Léry busca uma razão formal abstrata. Para tipificar as suas figuras, conforme preceitos clássicos, irá recortá-las de sua realidade e transportá-las para o mundo ideal das relações proporcionais. Desse modo, o índio passa a ser mostrado como universalidade humana. Evitando a combinação aditiva das figuras, característica dos conjuntos medievais, Léry as superpõe para não justapor. O corpo frontal e o corpo de perfil sujeitos a um só eixo de rotação são um recurso que equivale à variação de pontos de vista. Está, por assim dizer, de acordo com o relativismo cultural de Léry, que seria capaz de reconsiderar Plínio e Ovídio diante dos fatos da América. Para ele, o mundo natural é um conjunto ordenado e o homem ocupa o seu centro. Destaca e isola as figuras humanas em sua

gravura, rodeando-as por animais domésticos, que lhe são próximos ou lhe estão sujeitos. É curioso notar o nu atlético e apolíneo de constituição escultural, formado por volumes, quando se sabe que a escultura e o baixo-relevo dos antigos forneciam os modelos para a transgressão do espaço topográfico e segmentado das representações medievais. O movimento dos índios em dança (IL.38) 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?

É possível que a noção de *naturalidade* da vida primitiva tenha vindo ao encontro do ideal dos reformadores protestantes, contrários ao domínio do papado e capazes de uma visão crítica da artificialidade dos costumes na Europa. O “bom selvagem” ganhava nesta moldura outros sentidos. No ambiente de renovação do século XVI francês, impunha-se uma ruptura de mentalidade que teria em Montaigne, autor do ensaio sobre os *Canibais*, o seu maior protagonista.



40. Theodore De Bry

Dança em Ritual Canibalista

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO TEXTO DE JEAN DE LÉRY *LE VOYAGE AU BRÉSIL*, EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 228
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

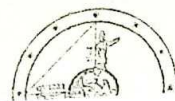


41. Theodore De Bry

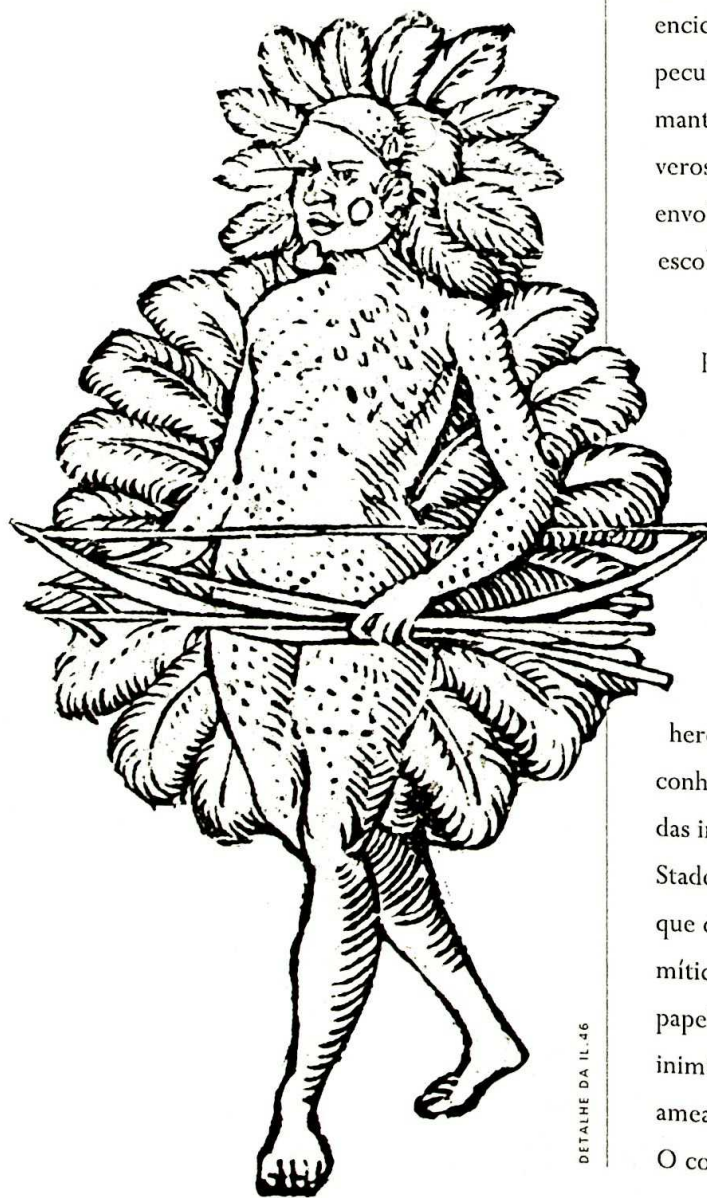
Aygnan Cacodæmon Barbaros Vexat

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO TEXTO DE JEAN DE LÉRY *LE VOYAGE AU BRÉSIL*, EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 223
BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



O Relato Maravilhoso de Staden



DETALHE DA IL. 46

Na origem de todos os relatos sobre o Brasil está a memória de um viajante alemão, Hans Staden, presença que assume os contornos de lenda e viria a se tornar fundadora da nossa literatura de viagem. A sua importância não se deve ao fato de ter sido o primeiro, mas à permanência das imagens e dos conteúdos primordiais que narra por ocasião de sua estada entre os índios brasileiros. Como o inconsciente, que age silencioso sobre atos humanos, o texto ilustrado que Staden faz publicar por ocasião do regresso de sua viagem funda a *memória* do Brasil e marca os viajantes dos séculos XVI e XVII.

Quando se compara o escrito de Staden com as informações coletadas por Thevet e Léry, que já apontam no século XVI para o projeto enciclopédico, pode-se perceber seu teor peculiar. A ambigüidade do texto de Staden o mantém em permanente tensão entre o relato verossímil sobre o vivido e o relato ficcional que envolve o leitor. Já os cronistas franceses escolhem o discurso reflexivo.

A natural dificuldade para prover o pensamento de uma linguagem que lhe seja fiel é redobrada nas condições dos viajantes diante de uma situação totalmente nova. As dificuldades de expressão e as dúvidas de entendimento vêm-se resumir em uma única indagação sobre a identidade do sujeito no mundo.

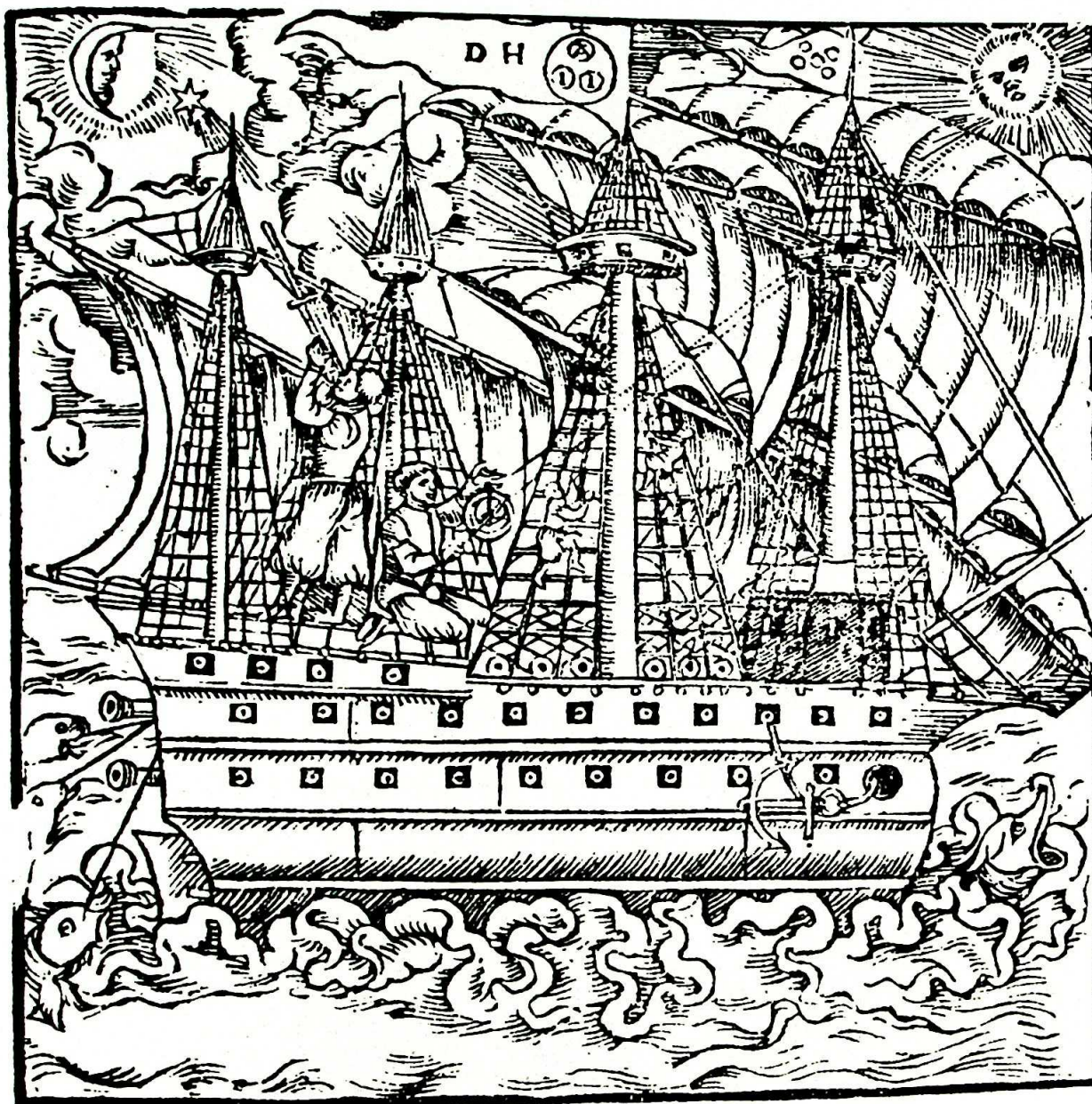
Como ocorre com o texto mítico, o herói-viajante rompe os liames com o mundo conhecido e dominado e passa a oscilar ao sabor das incontroláveis forças do universo. Hans Staden é o aventureiro alemão, herói-viajante que ocupa lugar central na estrutura da narrativa mítica. Logo, a personagem haveria de ter o papel invertido. Tomado por português e inimigo, Staden é preso pelos tupinambás, ameaçado de morte e devoração canibal. O conquistador torna-se prisioneiro. Do espaço

aberto do mar, passa ao interior do cativeiro na aldeia indígena. O desfecho da história irá pressupor nova inversão de papel. A astúcia de Staden consiste em se colocar como instrumento da vontade divina e na sua miraculosa capacidade de predizer fenômenos da natureza. Como a sobrevivência dos índios, baseada na pesca e na plantação, se mostrasse subordinada à influência do Sol, da Lua, dos ventos e das tempestades, a esperteza do herói está em anunciar a graça ou o castigo divino e, desse modo, simular controle não sobre a natureza, mas sobre os índios tupinambás. O texto mítico vale-se ainda das inversões e reconversões de conteúdo, jogando com o que é e com o que parece ser.

No curso circular da narrativa, o desenho da caravela figura a partida e o regresso do herói ao mundo real: o mundo europeu. Em sinal de graça por estar de volta e salvo, Staden faz publicar o livro, no qual inclui 53 xilogravuras, produzidas sob sua orientação, para fazer ver o ocorrido e tornar o relato verossímil.

Não há correspondência precisa entre as ilustrações da obra de Staden e as divisões do texto em capítulos. Na primeira parte, 53 grupos de peripécias sucedem-se no curso da viagem, merecendo 31 ilustrações. Na segunda, nos 28 capítulos do *Pequeno Relatório Verdídico sobre a Vida e os Costumes dos Índios Tupinambás*, comparecem 21 ilustrações.

Staden narra a viagem na primeira pessoa. Confessa medos, premonições, denota coragem, conta que mente. Põe, por extensão, sob suspeita a veracidade de todo o relato. Na configuração visual é apresentado na terceira pessoa, entre protagonistas e antagonistas, tendo seu destino observado por um olho que tudo vê, subordinado, portanto, a uma cosmovisão. O discurso e a figura não são colocados a partir de um mesmo ângulo. O desenho gravado é também escritura e desdobra a narrativa. Vejamos a cartografia do conto, na qual se move o viajante perdido.



42. Anônimo

Uma Nau

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM.

PRIMEIRA ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG EYNER LANDTSCHAFF DER WILDEN NACKETEN GRIMMINGEN MENSCHFRESSER LEUTHEN...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

A ilustração que deu origem à gravura, possivelmente, é de autoria de Hans Dürer, de acordo com hipótese apresentada em estudo de José Sommer Ribeiro (Sommer, 1943b)

Os mapas são, a rigor, roteiros, cartas de percurso, registros do tempo vivido. O território, sem medida objetiva, vem assinalado por fatos imediatos e naturais, como “a ilha dos pássaros de penas coloridas, que era procurada pelos índios que apreciavam ovos de guará”, por ocorrências entre indígenas e europeus, experimentadas por Staden. A linha do litoral brasileiro, estabelecida pelo mapa de Staden, é, no fundo, desenho de Deus, que, segundo a concepção religiosa da criação do mundo, separou as águas e as terras. Na mentalidade do século XVI, o mundo natural é escritura divina, passível de interpretação por princípios de semelhança de acordo com um código de

correspondências estabelecidas por proximidades, comparações etc.

A identidade de um lugar é o ponto de encontro entre a experiência do viajante e as coisas reveladas. Guarda a tensão das lutas travadas pelo europeu para que não se perdesse em terra estranha. Lá estão ainda marcos da ocupação portuguesa, registrados esquematicamente nas fortificações de Bertioga e Santo Amaro. Respondem também ao desejo de construir a realidade da paisagem os nomes de origem indígena que aderem ao território como escritura dos homens. Indicam que as palavras do mesmo modo participam da construção da realidade do lugar.



43. Anônimo

Naufrágio de Hans Staden no Litoral de Itanhaém, Próximo à Costa Brasileira

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

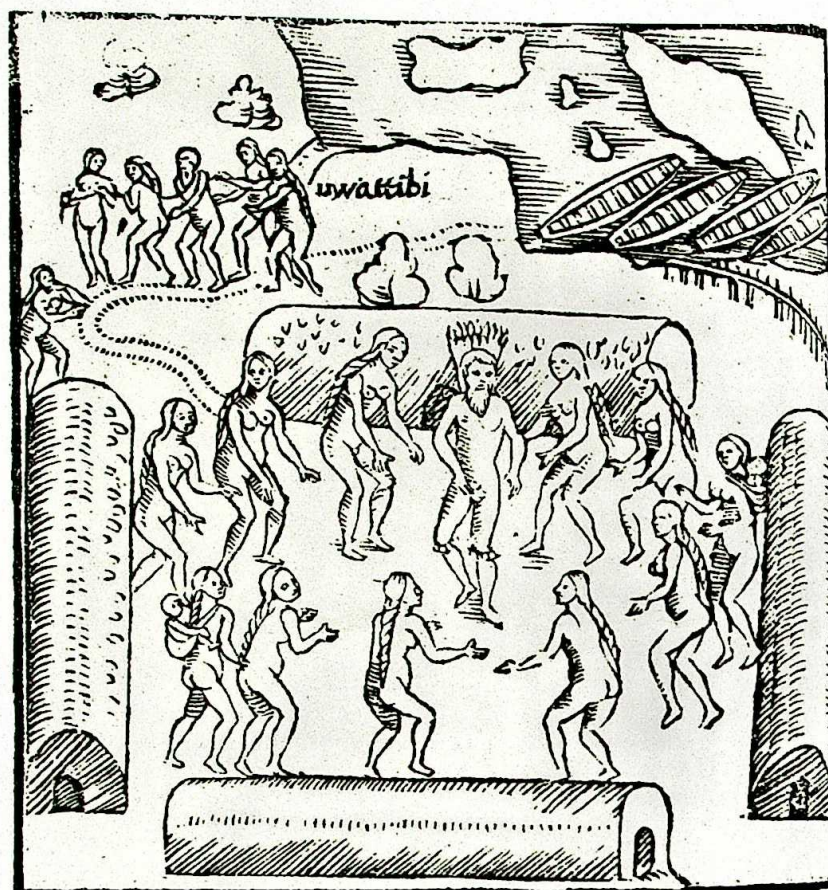
Na narrativa e nas configurações visuais do livro de Staden, quase tudo se apresenta como índice ou sinal, propondo a adivinhação. Quase tudo é rastro, sinalização do Criador pressentida pelo herói. O sentido oscila entre as significações de ordem terrena e os sinais da providência divina.

Coabitam no mesmo quadro diversas ordens de questão. A configuração heteronômica assimila aspectos visuais e referências verbais; práticas mágicas e crenças cristãs. As palavras, ao se inscrever no campo visual, seguem a mais variada orientação espacial. Da mesma maneira, as figuras atravessam direções de superfície planar do quadro. Sem dimensão física, não são mensuráveis, nem palpáveis. A linearidade essencial e esquemática esboça a imagem mental. No ritmo de figuras animadas, homens e plantas confundem-se com o gesto orgânico da gravação em madeira. A imagem é uma amálgama. Uma ilustração dura a soma de seus momentos, e rara é a oportunidade em que se estabelece sincronia entre o tempo e a ação representados no livro de Staden. Cada configuração contém ocorrências justapostas, constituindo um microcosmo, só abrangível por uma cosmovisão. O olho que tudo vê certamente conhece o curso dos acontecimentos, que por essa ótica se apresentam predestinados, naturalizados.

As configurações que ilustram o texto de Staden absorvem, ademais, conteúdos da cosmologia e astronomia pagã, revestindo-o de uma visão religiosa cristã. Os poderes do Sol e da Lua, os efeitos do vento e os danos causados pela chuva são exemplos das influências do céu sobre a vida dos homens. Aparecem nos argumentos de Staden combinados com a idéia de um mundo superior, em que se misturam sinais e emanções de Deus com adivinhação pagã. A visão do universo constituída no quadro de percepção do europeu articula-se com a visão do índio americano. Perante índios que admitiam o poder

do universo sobre os homens, Staden iria afirmar a existência de um Deus superior, capaz de intervir nas forças naturais com maior poder. A salvação do herói seria comemorada como vitória da sabedoria cristã sobre as práticas mágicas, mas não passa despercebido ao leitor que o herói opera por adivinhação, e, no centro da argumentação, a punição divina aparece como ameaça aos que comem carne humana.

No âmbito mitológico do conto ilustrado, inversões de conteúdo realizam-se pelas transformações de posição no universo, mudando-se o comando do céu e da terra. Operam-se também por transformações biológicas, nos limites da vida e da morte, razão pela qual o corpo humano, como motivo, irá mostrar-se uma unidade capaz de amplas ressonâncias. Talvez isso explique por que as imagens de canibalismo constituem o tema central da série de desenhos estudados.

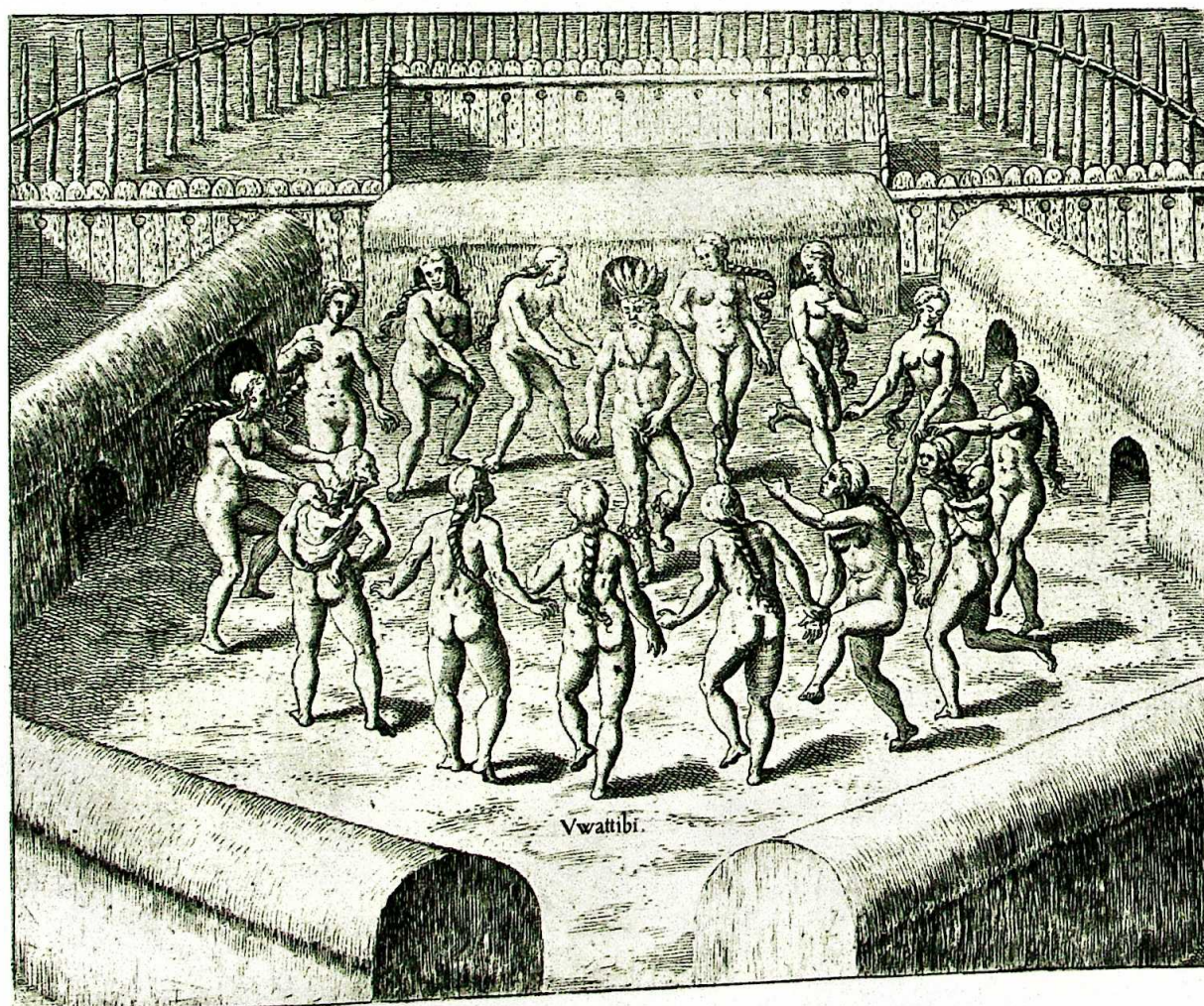
**44. Anônimo**

Hans Staden no Meio da Dança das Mulheres Indígenas, na Aldeia de Ubatuba

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

**45. Theodore De Bry**

Hans Staden no Meio da Dança das Mulheres da Aldeia de Ubatuba

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM AMERICA TERTIA PARS. *MEMORABILE PROVINCIAE BRASILIAE HISTORIAM...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 43

BIBLIOTECA MUNICIPAL MARIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

(Página seguinte)

46. Anônimo

Dois Chefes Tupinambás com os Corpos Adornados por Plumas

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL

Darumb dem menschen dem Gott zuschickt gegen
 Meynet er es warhafftigertzlich gut/
 Daran niemandt zweifel habe.
 Solchs ist eyn Gottes gabe/
 Keyn trost noch wopen gefunden wirt zu
 Das alleyn der mit dē glauben vnd Gots wort
 Darumb eyneder Gottes fürchtig man.
 Seine kinder nichts bessers leren kan/
 Das das sie das wort Gottes wol fassen so kommen
 zeit der nott daruff verlassen.

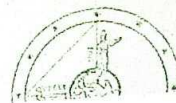
Damit du lieber leser nicht solt crachten.
 Ich habe diese mein mühe umb ruhm gethan
 sub: etwas zu achten/
 Es geschicht dem Almechtigen Gott zu lob vnd preis
 Der aller menschen hertzen vnd gedanken weis
 Dem lieber leser befehl ich dich.
 Der wölle auch nun vortan behüten mich.

Ende des ersten Büchlin.



Warhafftiger kurtzer be-
richt/handel vnd sitten der Tuppin In-
 bas/derer gefangner ich gewesen bin/Wonen in Ame-
 rica/irelandt schaffet ligt in in 24. gradus vñ der
 Seuden seit d linien equinoctial/ir landt stoffet
 an eyn reffer/Rio de Jenero genant.



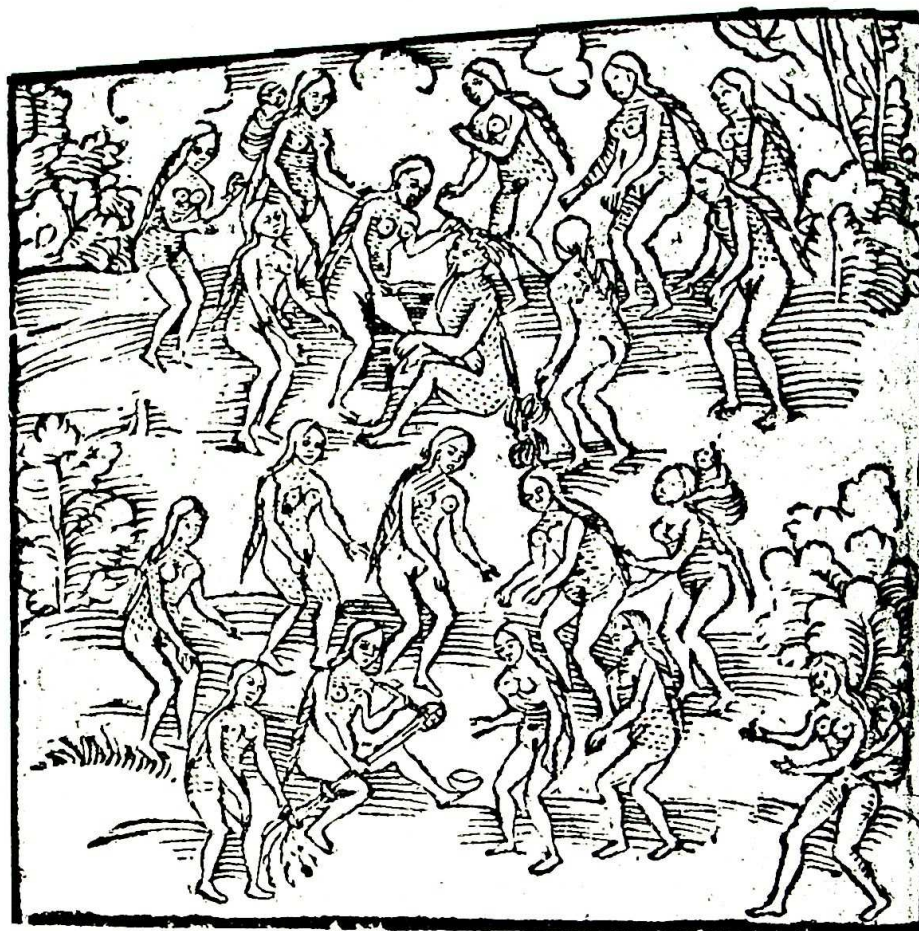


47. Anônimo

Mulheres da Tribo Pintando o Ibirapema e o Rosto do Prisioneiro que Será Sacrificado no Ritual Canibalista

XILOGRAVURA. 18 X 14 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHEIBUNG...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557
COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



48. Theodore De Bry

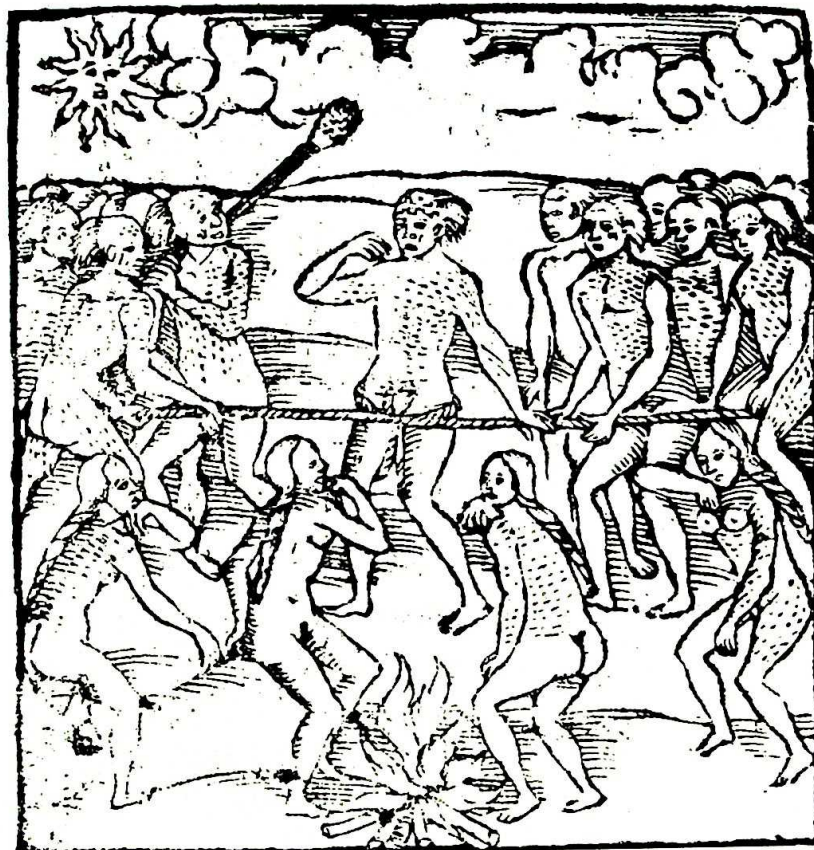
Mulheres da Tribo Pintando o Ibirapema e o Rosto do Prisioneiro para Execução

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 124

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL





49. Anônimo

Execução de um Prisioneiro que Está Preso à Mussurana

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG...*, 1ª

EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557

COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



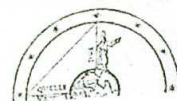
50. Theodore De Bry

Abate do Prisioneiro

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY NO *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 125

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

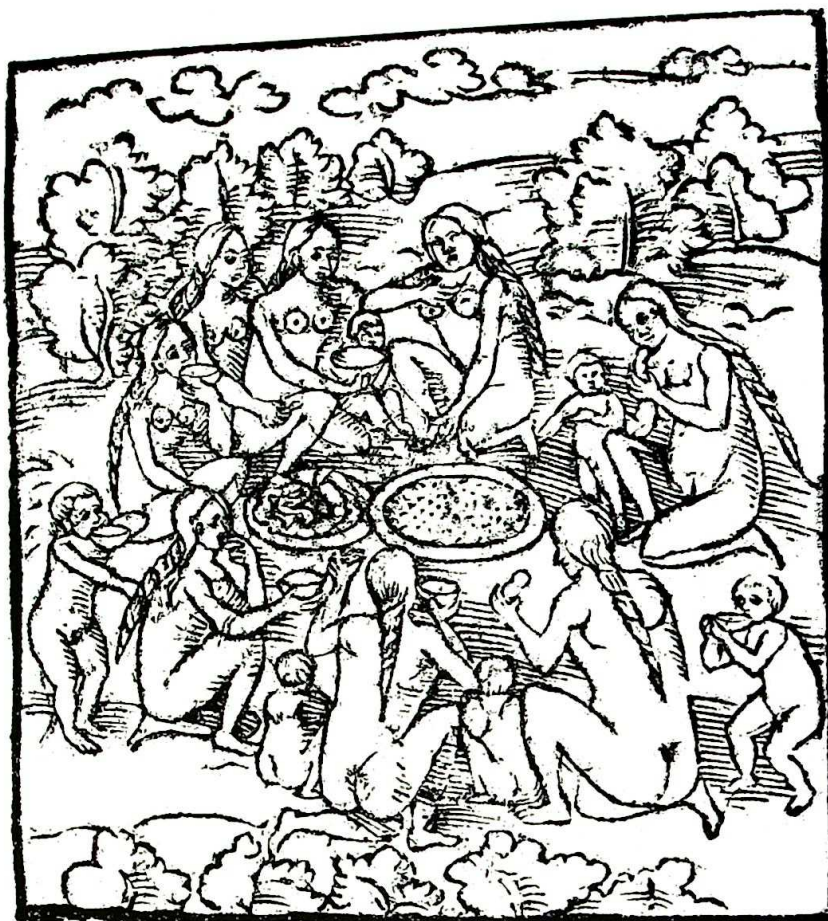


51. Anônimo

Mulheres e Crianças Indígenas Tomando Mingau Preparado com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado

XILOGRAVURA, 18 X 14 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE HANS STADEN QUE RELATA SUAS DUAS VIAGENS AO BRASIL: *WARHAFTIGE HISTORIA UND BESCHREIBUNG...*, 1ª EDIÇÃO DE MARBURG, ANDRES COLBEN, 1557
COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



52. Theodore De Bry

Mulheres e Crianças da Tribo Tomam o Mingau Feito com as Tripas do Prisioneiro Sacrificado

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM *AMERICA TERTIA PARS...*, 3º VOLUME DE *GRANDS VOYAGES*, FRANKFURT, 1592, P. 128

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



A Lógica das Imagens e os Habitantes do Novo Mundo

As operações que preparam a visualização de figuras indígenas, isto é, as transcrições de texto em imagem, as manipulações da imagem que recriam um repertório transformado, podem ser observadas se compararmos três relatos do século XVI. *Wahrhaftige Historia*, de Hans Staden, aparece na Alemanha, em 1557, e inscreve as observações de interesse etnográfico na narrativa popular. *Histoire d'un Voyage Fait en la Terre du Brésil*, de Jean de Léry, publicada na França, em 1578, situa exemplarmente o relato erudito do Renascimento francês, que se utiliza de modelos da Antiguidade clássica para estabelecer uma valorização positiva dos homens do Novo Mundo. É a edição gravada de *Grands Voyages*, de Theodore De Bry, um ambicioso projeto gráfico publicado em Antuérpia, em cuja terceira parte estão editadas novas versões das viagens de Staden e Léry, que marca o momento em que o argumento visual toma proeminência e conquista autonomia com relação ao texto, do qual se desgarra.

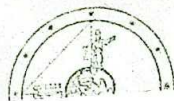
A coleção *Voyages* é dirigida inicialmente pelo gravador Theodore De Bry, a seguir por seus filhos Jean-Theodore e Jean-Israel e mais tarde por seu genro Mathieu Merian, todos editores e não viajantes. Compreende duas séries, publicadas entre 1590 e 1634. As viagens às Índias Ocidentais aparecem sob o nome de *Grands Voyages* e comportam treze partes na edição latina e catorze na alemã em que são registradas expedições à América e à Oceania. As *Petits Voyages* — em que pequeno é o formato da publicação — dizem respeito às Índias Orientais (Índia, Japão e China). Temos especial interesse no tratamento dado às viagens ao Brasil de Staden e de Léry.

O processo de sucessivas retomadas recomenda que se estabeleça uma distinção entre 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.

O conceito de *imagem* pode ainda ganhar uma necessária dimensão crítica, se contraposto à noção de *forma*. A forma é qualidade universal, constante e única; as imagens são inumeráveis, intercambiáveis, incorpóreas, como sugere Giulio Carlo Argan (1957, p. 26). Em oposição ao conceito de imagem, a noção de forma supõe uma estrutura e um conteúdo constante: a natureza.



A Ordem Combinatória de De Bry



DETALHE DA IL. 57

Em *Grands Voyages*, Theodore De Bry irá interpretar as contribuições de Staden e Léry, reconfigurando por uma ótica unitária as ilustrações dos dois autores. Irá editá-las na terceira parte da coletânea, em 1592, precedidas de dois outros relatos. O primeiro, publicado em 1590, que se refere à expedição inglesa de colonização da Virgínia dirigida por Grenville, em 1585, é ilustrado por De Bry (IL.53/56/57) a partir de desenhos originais de John White (IL.54/55), artista da expedição. O segundo relato, que diz respeito à expedição huguenote à Flórida, coordenada por Laudonnière, em 1565, foi publicado em 1591, com ilustrações de De Bry a partir de desenhos originais de Jacques La Moyne de Morgues. Ambas as menções são obrigatórias, pois dão conta de modelos de sintaxe visual e de observações etnográficas que iriam marcar o projeto de De Bry e incidir sobre as ilustrações da *America Tertia Pars*, que agora estudamos. E, ainda mais, na iconografia dos holandeses sobre o Brasil, como veremos adiante.

De Bry tem por matéria-prima a fantasiosa memória pós-viagem dos autores e manipula livremente as informações visuais de várias procedências. O recorte e a montagem desse material heterogêneo, no interior da obra de De Bry, virão recompô-lo de acordo com um novo padrão de visualidade. Assiste-se à passagem das imagens à forma, esta, mais coesa, instaurada pela unidade espacial.

A aparente coerência do desenho conferida pela homogeneidade espacial, que caracteriza a edição gráfica de De Bry, é a outra face da descontinuidade dos relatos que o editor combina, dos recortes heterogêneos que dispõe em mosaico. São traduções, versões, interpretações de textos e imagens que aparentemente se apresentam sob forma ordenada.

As transposições realizadas por De Bry, a partir dos registros de Staden, mostram primeiramente

o abandono da linearidade esquemática do desenho gravado em madeira e da orientação posicional das figuras humanas em movimento. Não só a xilogravura é substituída pelas possibilidades do talho doce, da gravura em metal. A nova concepção espacial de De Bry tece a geometria que inter-relaciona os corpos desenhados agora em traçado ordenado e regular. A gravura em cobre dá oportunidade ao valor claro-escuro, propicia valores tonais intermediários e subordina o desenho à unidade luminosa. Por meio dos volumes modelados, os corpos tornam-se coisas tangíveis, certas zonas de penumbra são projetadas em espaço vazio, desdobrando, como eco, a presença dos corpos no espaço.

Pode-se comparar as duas versões da cena no interior da aldeia em Ubatuba: Staden é conduzido pelas mulheres ao *poracé* (dança e divertimento), arrastado por uma corda, quando elas desejam tirar-lhe a barba e as sobrancelhas. A dança e a transformação do prisioneiro reforçam a hipótese da existência de canibalismo ritual entre os tupinambás, afastando toda suposição de antropofagia alimentar. Aliás, no livro de Staden, todas as cenas de canibalismo são precedidas de rituais, brincadeiras, bebedeiras e festas. Jamais, o prisioneiro abatido é sumariamente devorado. Tanto em Staden como em De Bry aparecem relações matemáticas, expressas pela divisão do todo ou pela multiplicação das partes, como veremos. Na visão mais detalhada de De Bry, a aldeia de cinco cabanas define um pentágono, no qual se inscreve um círculo de mulheres em dança. No centro da roda está Staden. A regularidade da disposição das catorze mulheres não deixará dúvidas quanto aos preceitos adotados para a organização do conjunto. A versão gravada no livro de Staden não carece totalmente de componentes clássicos e é dotado de certa métrica aritmética.



53. Theodore De Bry (a partir de aquarela de John White)

Ein Edel Weiss auss Secota

GRAVURA EM COBRE, EDITADA POR DE BRY PARA ILUSTRAR AMERICA PARS I, 1º VOLUME DE GRANDS VOYAGES, FRANKFURT, 1590 (EDIÇÃO FAC-SIMILAR DE 1970)
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP, SÃO PAULO, BRASIL



The wyfe of an Herowan of Secotan.



A chefe Herowan.

(À esquerda)

54. John White

Indian Woman of Secoton (Mulher Indígena de Secoton)

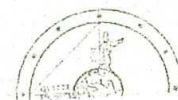
AQUARELA
THE BRITISH MUSEUM, LONDRES, INGLATERRA

(À direita)

55. John White

Indian Elder or Chief (Velho ou Chefe Indígena)

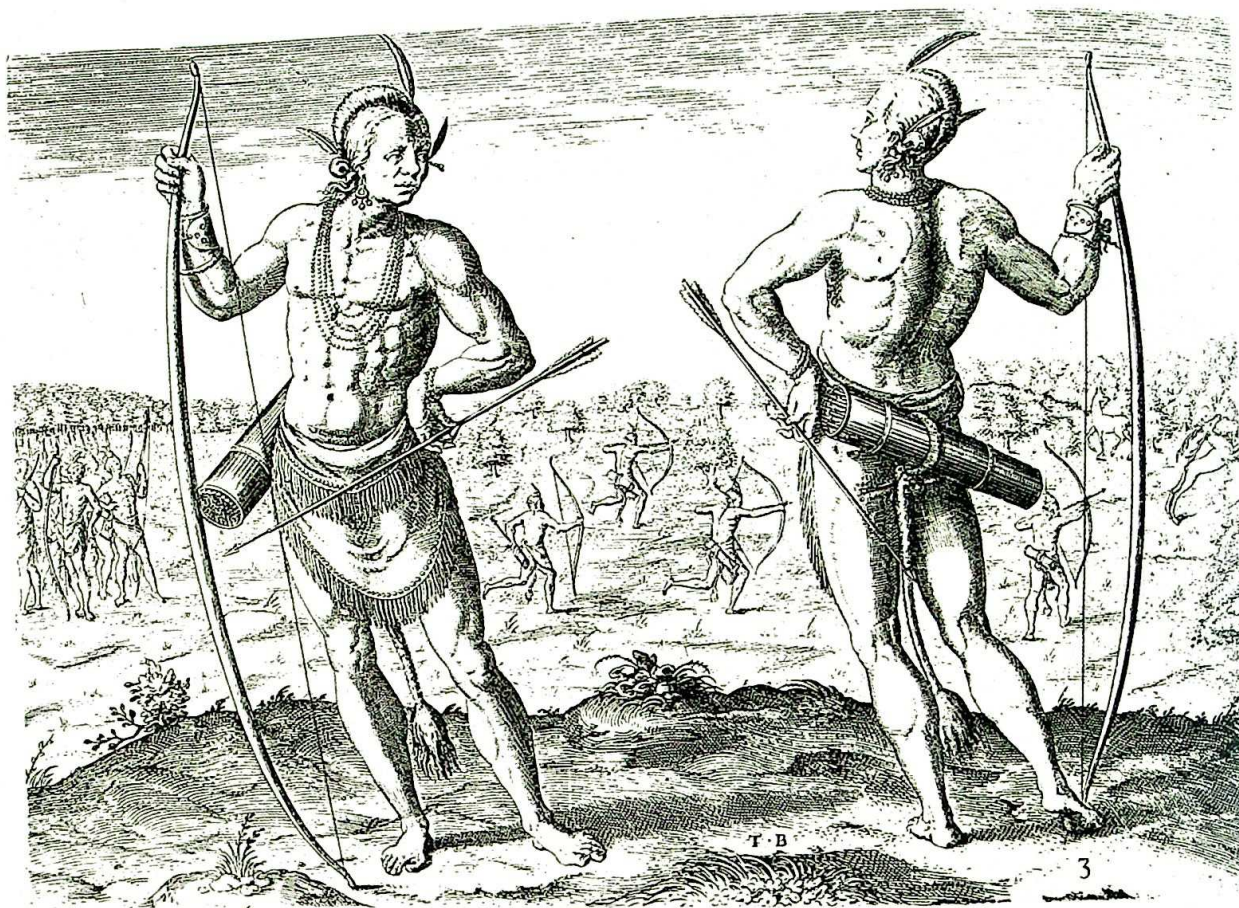
AQUARELA
THE BRITISH MUSEUM, LONDRES, INGLATERRA



56. Theodore De Bry

Der Fürsten und Bernn in Virginia Ubcontrafentung

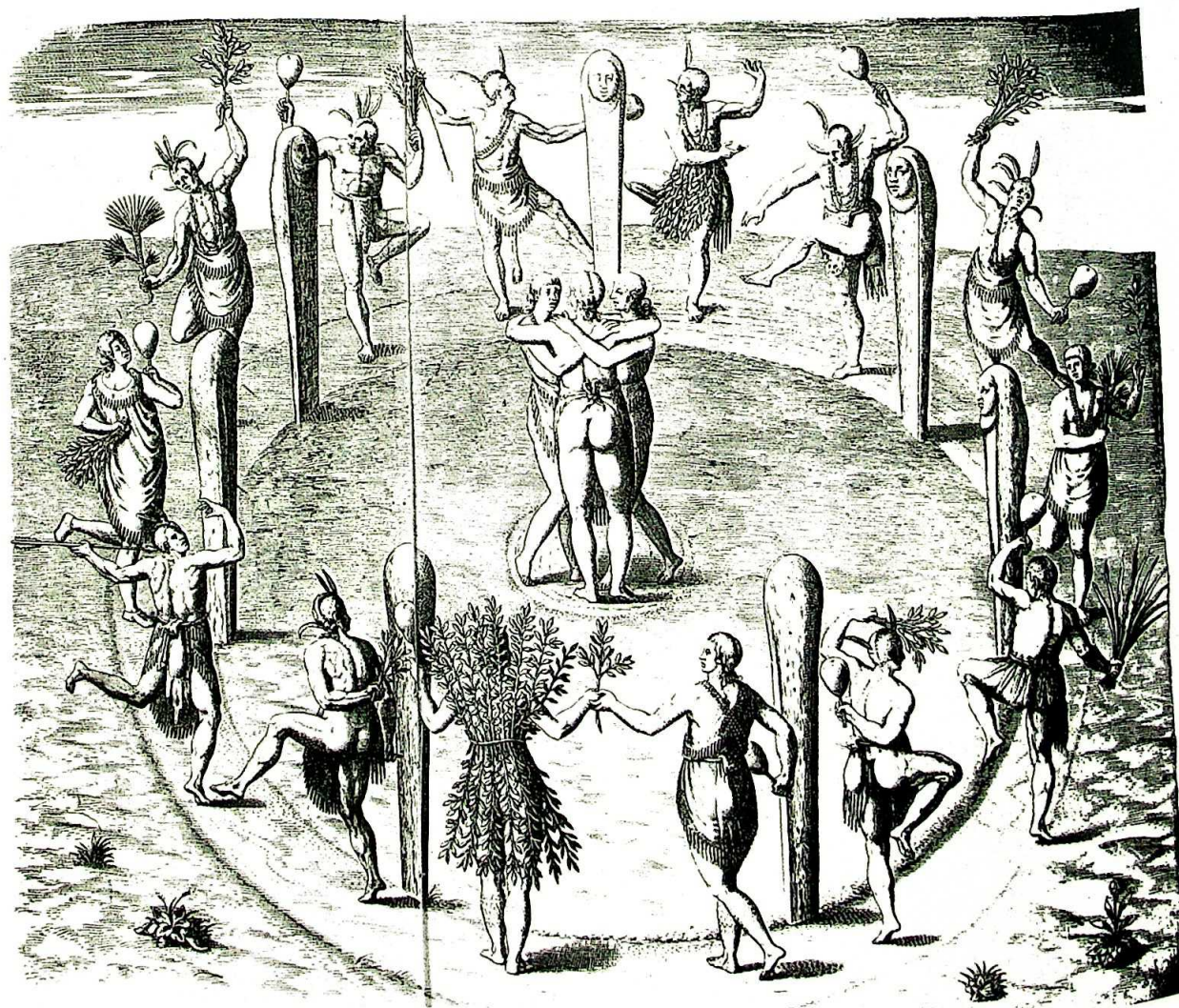
GRAVURA EM COBRE, EDITADA POR DE BRY PARA ILUSTRAR AMERICA
 PARS I, 1º VOLUME DE GRANDS VOYAGES, FRANKFURT, 1590, EDIÇÃO
 FAC-SIMILAR DE 1970
 BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP, SÃO
 PAULO, BRASIL



57. Theodore De Bry

Wie die in Virginia Auff Ihren Hohen Festen zu Tanken Pflegen

GRAVURA EM COBRE, EDITADA POR DE BRY PARA ILUSTRAR AMERICA
 PARS I, PRIMEIRO VOLUME DE GRANDS VOYAGES, FRANKFURT, 1590,
 EDIÇÃO FAC-SIMILAR DE 1970
 BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS DA USP, SÃO
 PAULO, BRASIL



Há, entretanto, grande diferença no tratamento dado à nudez em cada caso. Embora o texto de Staden denote que ele se foi acostumando à nudez e não faça referência moral ao fato, as gravuras feitas posteriormente para ilustrar seu livro apresentam o prisioneiro e algumas figuras cobertos, num gesto de pudor. Tudo indica a condenação do estado natural. O nu é censurado conforme a teologia moral. O código de expressão das figuras também sugere diferenciações: as figuras indígenas animadas pelo movimento e a postura do prisioneiro europeu recatado em repouso.

As interpretações do nu por Theodore De Bry apresentam algumas semelhanças com as ilustrações propostas por Jean de Léry, para quem o estado natural é tido como verdade essencial, em oposição ao artificialismo da sociedade européia. Parecem ter apreço pela simplicidade do nu, pelo nu como virtude. Nos dois autores, o corpo atlético, heróico, guerreiro é construído por meio de traços anatômicos. O corpo orgânico em movimento define-se em sua estrutura interna. A proporcionalidade entre as partes do corpo e a postura pelas quais as figuras se expressam permitem associá-las aos motivos artísticos antigos. Predomina a figura humana em movimento, que expressa a vontade e a emoção, em outras palavras, a figuração de sentimentos universais através da representação humana.

Longe de responder às demandas anacrônicas da antropologia física, que irá posteriormente reclamar a representação de traços indígenas, o justo entendimento das representações exige melhor compreensão da tipificação clássica para a mentalidade do século XVI e XVII. De acordo com os códigos estéticos da época, as figuras humanas não se distinguem por traços faciais e raciais, mas pelos atributos, pela ornamentação e pelas práticas. É também imperativa a noção de beleza, que se deseja nas proporções harmoniosas entre as partes do corpo e na relação

proporcional de todas as partes entre si.

A movimentação dos índios, ainda de acordo com tal mentalidade, poderia ser manifestação de subjetividade, apresentada pela expressão do corpo e não da face, pela postura e pelo movimento.

Nas cenas do interior da aldeia de Ubatuba (IL.45), espacializadas por De Bry, as figuras femininas em roda estabelecem entre si relações proporcionais simétricas. O aspecto visível de uma figura completa outra figura feminina vista em posição espacial invertida, em favor de uma visão do todo ou de uma integração das partes do conjunto. O princípio da divisão do todo ou da multiplicação das partes é constante. A visão de um objeto sob diferentes ângulos leva à compreensão de sua totalidade. As quatro ou cinco cabanas ordenadas em correspondência, ao se espelhar, refletem o todo e configuram a aldeia.

De Bry não descuidava da proporcionalidade e da posição das figuras, que se mostram estudadas a partir de cânones e motivos clássicos e estão dominadas pelo movimento de expressão, que se articula também pela medida e pela postura. Nota-se, entretanto, que é o nexos do conjunto que comanda a posição de cada uma das figuras. São colocadas em relação de correspondência no conjunto geométrico e estão subordinadas a um eixo de rotação, definidas como partes do todo. Se a tipificação das índias tupinambás pode equipará-las às deidades gregas e aproximá-las da figura de Vênus, também as apresenta nas feições inseparáveis da configuração global da tribo.

É preciso ainda considerar o talento com que De Bry submete a representação a um ajuste ótico, vindo por esse recurso definir a posição do observador. Ele se vale de correções espaciais no cenário, no caso a aldeia, mas busca também aplicar a perspectiva diretamente à figura humana.

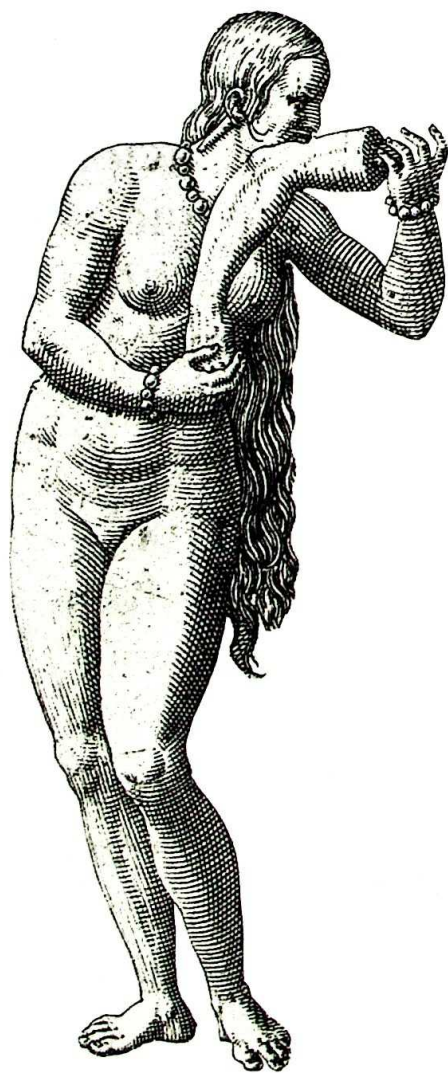
De acordo com as reflexões de Panofsky em *A História da Teoria das Proporções Humanas Como*

Reflexo da História dos Estilos — estudo no qual baseamos nossas considerações —, os valores elaborados por meio da arte do século XVI seriam concernentes à vitória do princípio subjetivo, resumindo-se na expressão das figuras representadas; na visão subjetiva do artista, que se manifesta nos aspectos da figura; na visão do espectador, que se expressa em aspectos propriamente próprios da perspectiva. É bem provável que Albrecht Dürer tenha sido o inventor do modelo disponível na época para tentar solucionar ao mesmo tempo a postura e o movimento, o contorno e a proporção.

Diante da evidência de um princípio de unidade ideal das partes e do todo e diante do sistema de correspondências, que permite ao corpo coletivo assimilar o corpo individual, é oportuno lembrar que, tanto nos relatos de Léry quanto nas ilustrações e nos relatos de Staden, vêm descritas relações entre partes do corpo e segmentos da sociedade tupinambá.



Imagens dos Canibais



DETALHE DA IL. 60

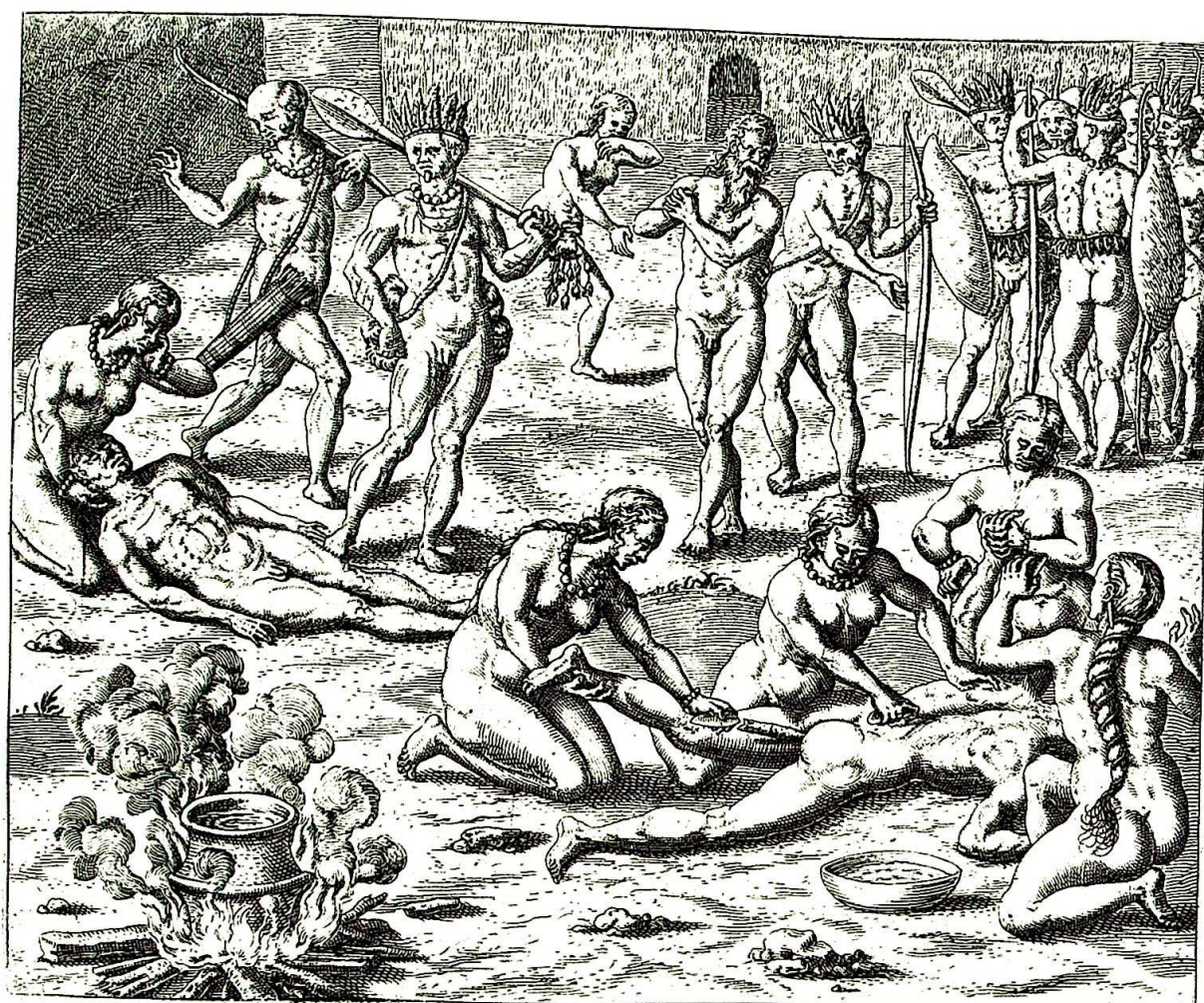
Pela mesma perspectiva em que investigamos as imagens sobre os índios, elaboradas através de cânones harmônicos, cabe perguntar sobre a construção das imagens de canibalismo, que ocupam papel central nas referidas narrativas de viagem e no imaginário europeu dos séculos XVI e XVII. Aqui também se encontram possíveis correspondências entre as práticas sociais, pelas quais se efetiva o canibalismo, e o próprio corpo canibalizado que podem revelar significados construídos no interior da imagem relativos à vida coletiva e às estruturas sociais dos índios brasileiros.

Os textos mencionam e as ilustrações demonstram que o abate do prisioneiro (IL.49/50), de um só golpe, na cabeça, era feito por um bravo guerreiro. Descrevem a maneira de dividir o corpo em partes, que era realizada pelos homens responsáveis por cortá-lo, assim como cabia às mulheres cozê-las ou assá-las e distribuí-las (IL.60). A destinação de cada parte do corpo-alimento e sua ingestão em diferentes estados (cru, assado e cozido) sugerem ainda outra teia de correspondências, como indica Bernadette Boucher em seu livro *La Sauvage au Seins Pendants* (1977, p. 70-72). No relato de Staden, após o esquartejamento do corpo, as mulheres apanhavam os membros e corriam em grande alarido. Contam vários autores viajantes que aos homens correspondiam as pernas e os braços, que eram assados. O interior do corpo era destinado às mulheres e crianças, que se alimentavam de um mingau de tripas (IL.51). As mãos e a cabeça podiam também ser manipuladas pelas crianças. O sistema de correspondências fornece, sem dúvida, um dos nexos de sentido que podem iluminar a imagem.

Há, por outro lado, grande interesse em identificar possíveis significados que, durante o século XVI, podiam aderir ao sacrifício do corpo, ao desmembramento e parcelamento do corpo, a

sua ingestão e digestão. O forte impacto das imagens de canibalismo no inconsciente europeu e mesmo na nossa contemporaneidade deriva não somente do teor agressivo, mas em grande medida da transgressão do tabu de não comer carne humana. A imagem de canibalismo é sobretudo perturbadora. Os livros dos viajantes parecem também dar lugar à imaginação religiosa, e as imagens de sacrifício estão contaminadas por sugestões do martírio e da crucificação de Cristo. No âmbito do imaginário religioso, o sofrimento do corpo seria associado ao pecado, como já mencionamos, não só à ação demoníaca, como também à visão do purgatório. A prática simbólica de ingerir o corpo de Cristo para adquirir poderes permite que se estabeleça um paralelo entre o canibalismo e a comunhão pela Eucaristia, momento de renovação no cerimonial católico. Não se deve, portanto, excluir a metáfora, que tem origem no imaginário religioso da época, nas interpretações e nos modos como essas imagens eram vivenciadas.

Canibalismo ritual ou cultura alimentar? Staden e Léry enfatizam a versão do canibalismo ritual, apontando a bravura da prática guerreira dos índios tupinambás. Estão de acordo em termos gerais, o que possibilita a De Bry a combinação de suas ilustrações. No *Relatório Verdico*, de Staden, estão os desenhos arranjados em unidades de ação (unidades de espaço e tempo), apresentados de forma seqüencial, que irão marcar a maior parte das ilustrações feitas posteriormente sobre o tema canibal, inclusive por Léry e De Bry. Já em Thevet e Léry, as imagens sobre canibalismo são dotadas de mais movimento, aparecendo em maior desordem. Também De Bry revela o teor dramático da narrativa visual sobre o canibalismo, em oposição à forma racionalmente controlada. De Bry acentua o caráter demoníaco da mutilação, carrega o tema de aspectos aterrorizantes. Pode-



58. Theodore De Bry

Hans Staden Assiste à Preparação do Corpo para a Devoração Canibal

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM AMERICA TERTIA PARS., 3º VOLUME DE GRANDS VOYAGES, FRANKFURT, 1592, P. 126

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL

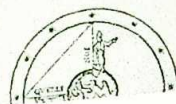
se notar, no desenrolar da sequência de imagens sobre as práticas canibais, que as figuras ideais dos índios tupinambás sofrem transformações biológicas, registradas na degeneração de seus corpos à medida que comem carne humana. É a vitória do *feio* sobre o *belo*, introduzidos na imagem como princípios de valorização. O surgimento de uma velha índia de seios caídos, no lugar do nu proporcionado, foi apontado por Bernadette Boucher, no estudo já citado, em que toma por base o instrumental da antropologia estrutural, forjada por Lévi-Strauss para a análise do mito. A considerar essa hipótese, De Bry também teria tirado proveito da *expressão* dos corpos representados, para apresentar a sua condenação e o desejo de punição dos índios brasileiros por suas práticas canibalistas.

A imagem dos canibais, reiterada pelos viajantes ao longo dos séculos XVI e XVII, foi um símbolo privilegiado, capaz de promover

contraposição entre americanos e europeus, selvagens e civilizados. Foi o argumento por excelência do conflito entre conquistadores e conquistados. Essa imagem também operava uma inversão do significado com que era recebida, ou seja, os corpos atléticos e saudáveis dos selvagens e os corpos dilacerados dos europeus. Nessa metáfora, acontecimentos históricos da conquista mesclavam-se à visão fantasiosa.

A imagem dos canibais marcou profundamente a visão do americano e a do Brasil na consciência e no inconsciente europeu. A palavra canibal parece ter surgido com a primeira carta de Colombo, em que ele faz referência aos caribais (caribas eram os indígenas das Antilhas), alterando a grafia da palavra, introduzindo o termo que seria depois utilizado pelos etnólogos.

Como parte das reflexões sobre o alcance das descobertas, Montaigne — autor do ensaio *Canibais* — foi responsável pela formulação de



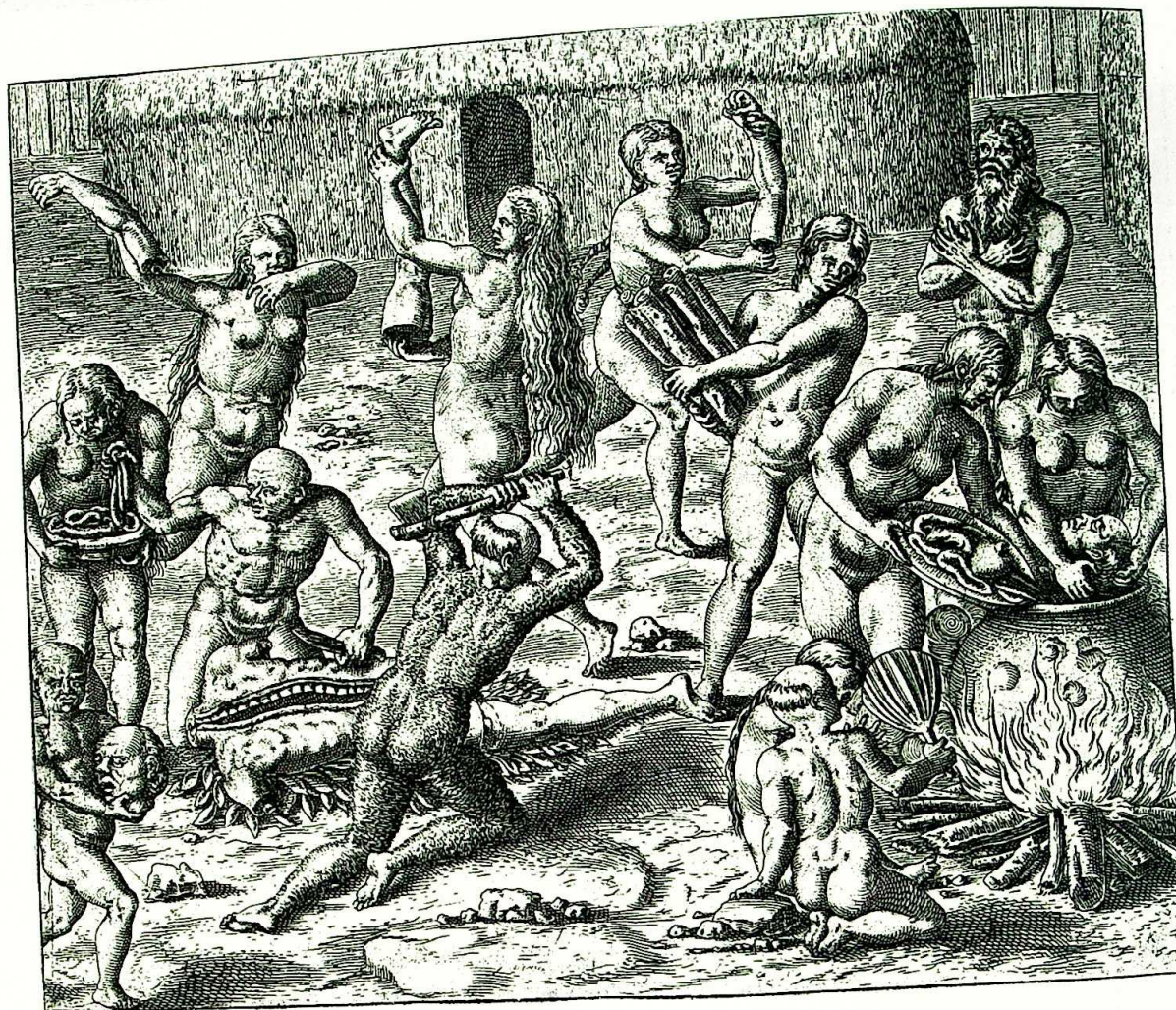
59. Theodore De Bry

A Divisão do Corpo do Prisioneiro Sacrificado e o Preparo do Alimento

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM AMERICA TERTIA PARS..., 3º VOLUME DE GRANDS VOYAGES, FRANKFURT, 1592, P. 127

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



60. Theodore De Bry

Preparo da Carne Humana em Episódio Canibal

GRAVURA EM COBRE

ILUSTRAÇÃO DO RELATO DAS VIAGENS DE HANS STADEN AO BRASIL, TRADUZIDO POR ADAM LONICER E EDITADO POR DE BRY EM AMERICA TERTIA PARS..., 3º VOLUME DE GRANDS VOYAGES, FRANKFURT, 1592, P. 179

BIBLIOTECA MUNICIPAL MÁRIO DE ANDRADE, SÃO PAULO, BRASIL



uma nova apreciação dos selvagens. O pensador humanista coloca o homem (e não o mundo) no centro de suas indagações. Realiza a “defesa do natural”, imbuído dos mesmos valores utópicos que marcaram a imaginação poética da nascente literatura francesa, que, insatisfeita com o ambiente do país, teria sido tocada pelas evidências do Novo Mundo. Referimo-nos às idéias dos poetas da *Plêiade*, de Ronsard e de La Boétie, que consideravam a França inabitável (Arciniegas, 1973). Montaigne não vê nada de bárbaro ou selvagem no que é contado a propósito dos povos da França Antártica, conhecendo depoimentos de um egresso dessa experiência francesa na *terra dos brasis*, que se achava a seu serviço. Não encontra razão e não concorda que a “arte sobrepuje a natureza”, considerando que a sociedade pode sobreviver com poucos artifícios. Adverte para a cegueira dos que julgam bárbaros os costumes dos habitantes do Novo Mundo, sem atentar para suas próprias práticas. Conta que os canibais não comiam os inimigos para se alimentar, mas por vingança. Diz também que entre eles não havia ricos e pobres, pois viviam sem partilha de bens. Aprecia a afeição que dedicam às suas mulheres e a valentia com que enfrentam a guerra. O que demonstram com desafio cantado em ocasião de abate de um prisioneiro:

“(...) que se aproximem todos com coragem e se juntem para comê-lo; em o fazendo comerão seus pais e seus avós, que já serviram de alimento a ele próprio e deles seu corpo se constituiu, estes músculos, esta carne, estas veias, diz-lhe que são vossas, pobres loucos. Não reconheceis as substâncias dos membros de vossos antepassados que no entanto ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto da vossa própria carne.” (Montaigne, 1980).

A imagem, enquanto representação mental, fugidia, sempre corre o risco de se desligar do âmbito em que é contada e passar a gravitar

livremente, podendo em algum momento vir a se cristalizar sob forma de evidência sensível.

A imagem da destruição do corpo por outro homem era percebida como ameaça pelo europeu, e a carne humana cozida sobre o moquém poderia dar impressão de uma simples cultura culinária americana, sendo omitido o sentido ritual da ingestão de carne do inimigo para estimular a bravura guerreira necessária à tribo e à aquisição dos poderes do inimigo.

Essas imagens, capazes de provocar perplexidade e emoção, eram sobretudo inatingíveis. Provocam pulsão, mas não se esclarecem. A concepção dramática das imagens de canibalismo assim como a percepção emotiva das cenas canibais oferecem ao homem civilizado uma experiência muito próxima da forma simbólica do mito.

Não surpreende que a imagem do canibalismo haveria de se tornar, no século XX, uma bandeira dos movimentos de renovação artística, que pregavam o *pensamento selvagem* como estratégia de demolição do discurso gasto e hipócrita e como técnica de criação. O nome *Cannibale* seria dado à revista dadaísta de Picabia, que preconiza o grande trabalho de destruição, em 1920. A expressão “pensamento selvagem” aparece no discurso de André Breton, na mesma acepção em que a utilizará Lévi-Strauss. Adverte este autor que a expressão, que dá título ao seu importante livro, não diz respeito ao pensamento dos selvagens, nem de uma humanidade primitiva ou arcaica, mas ao pensamento em estado selvagem, distinto do pensamento cultivado ou domesticado em vista de obter uma vantagem (Lévi-Strauss, 1962, p. 289).

Inúmeras sugestões formuladas em textos mais recentes poderiam vir de encontro às nossas indagações. Quanto às estruturas inconscientes nas quais poderiam repousar as imagens de canibalismo, cabe lembrar que Lacan encontra na fantasia infantil do corpo desmembrado, da fase

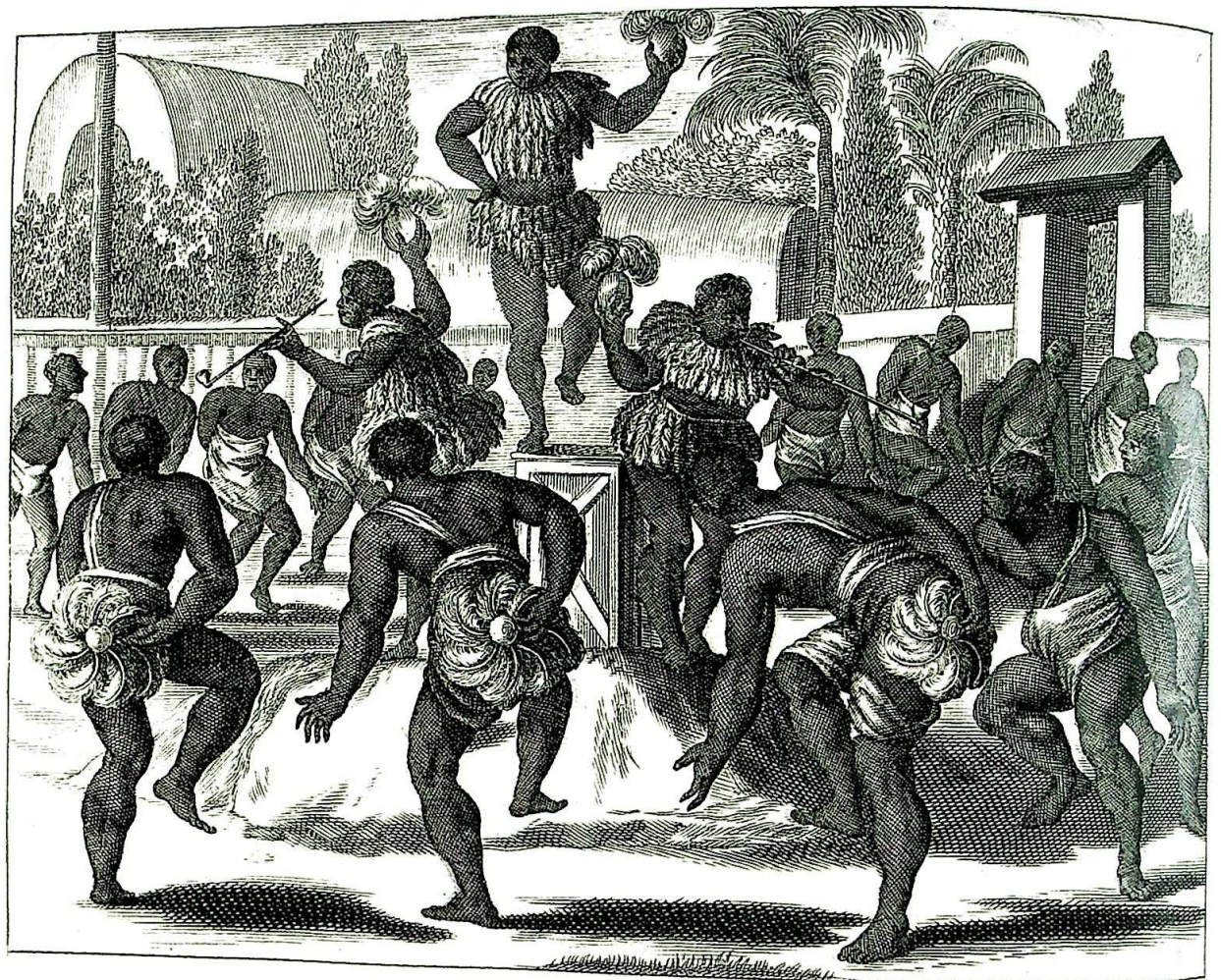
61. Anônimo

Geweer der Brasilianen

GRAVURA, 31 X 19,8 CM.

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE ARNOLD MONTANUS, *NIEUWE EN ONBEKEND WEERELD...*, AMSTERDAM, JACOB MEURS, 1671

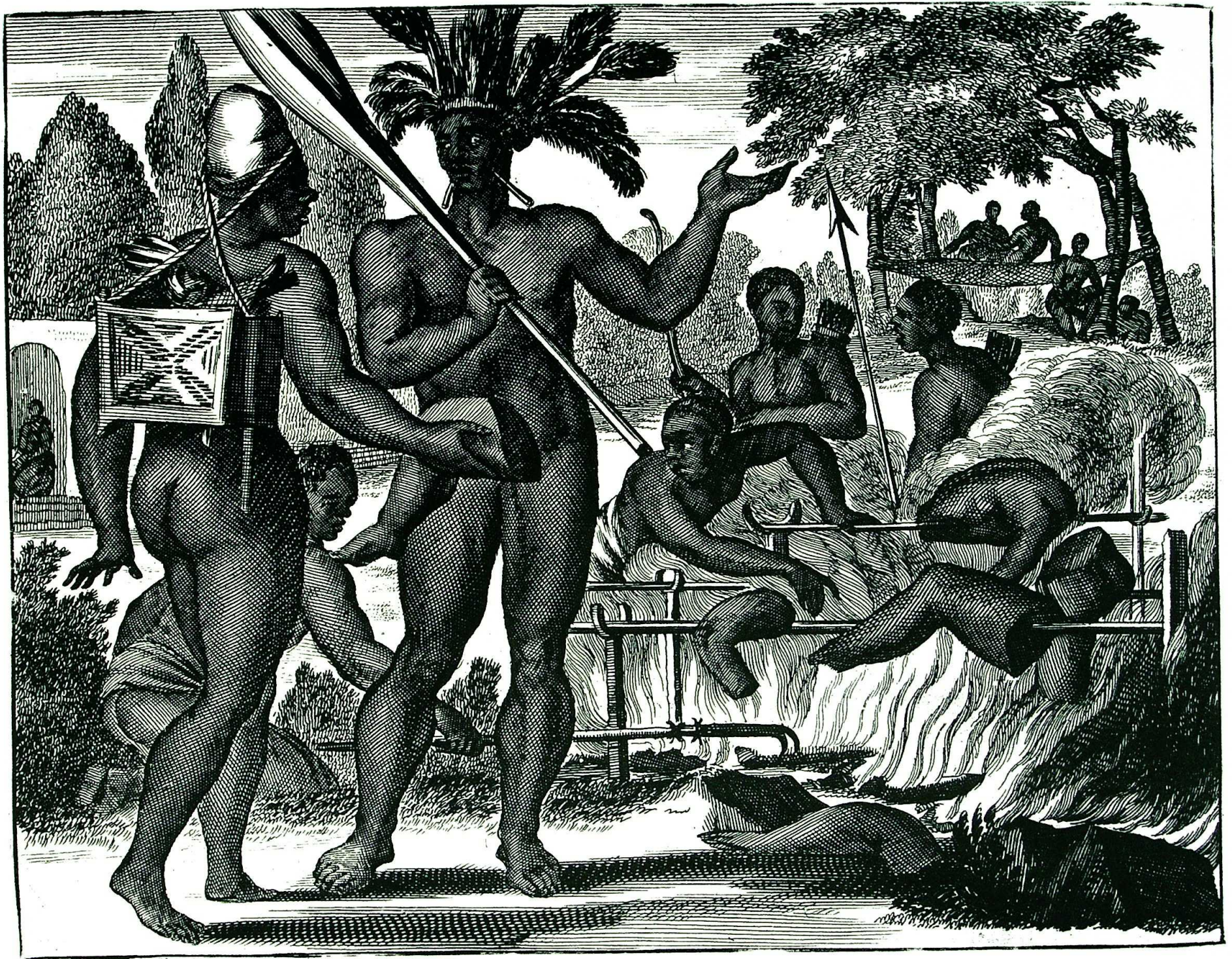
COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL



que antecede a *imagem do espelho*, uma imagem de “dispersão pânica”. Faz referência “à função do espelho, na fase em que integra a sua imagem corporal e se integra na dialética em que se constitui como sujeito”. Remete à “experiência da identificação e a conquista da imagem do corpo e da estrutura do eu, antes que o sujeito se comprometa com a dialética de identificação com o próximo por meio da linguagem, integridade ao corpo”. Lacan pede que consideremos todas as imagens de castração, esquartejamento ou destripamento — que figuram entre as *imagens arcaicas* — como pertencentes à mesma estrutura: a da fantasia do corpo fragmentado (Palmier, 1971, p. 19, 20, 22 e 26).

A sobrevivência da imagem antropofágica no interior da cultura elaborada no Brasil é acontecimento da maior relevância. À imagem antropofágica aderem novos significados emergentes no ânimo da cultura local, no bojo do

movimento de renovação artística da segunda década do século. No mesmo ano de 1928, em que Alfred Métraux reúne em seu livro sobre a religião dos tupinambás, *L'Anthropophagie Rituelle des Tupinambas*, abundante material a respeito da antropofagia ritual por eles praticada, Oswald de Andrade lança o *Manifesto Antropofágico*, carro-chefe do que se intitulou Movimento Antropofágico. O escritor brasileiro reinventa e manipula o “inconsciente nacional”, a partir da combinatória de fragmentos de textos de viagem, cortados e colados. A grande motivação seria encontrada na *Warhftige Historia*, de Hans Staden, publicada pela primeira vez em português na *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, em 1892, seguida de sucessivas reedições. Nos textos da *Revista de Antropofagia* não faltam também evidências de leituras de Thevet, Léry, Abbeville, Evreux, Saint-Hilaire, Koster, Martius, Taunay, entre outros viajantes.



Na prática literária, Oswald alimenta-se da literatura de viagem, que fornece a matéria-prima culinária. Uma espécie de ritual cultural de devoração espiritual do outro para conquistar os poderes dos antepassados. Tudo como mandava o canibalismo, que Oswald chamava de antropofagia e cultura culinária, por espírito de troca. A devoração do discurso estrangeiro podia revelar nosso íntimo. A vingança do nativo

contra o colonizador instaurava-se a partir do ponto de vista do caraíba, que conta o encontro com os cristãos, que lhe parecem seres estranhíssimos. A literatura de Oswald assim como a pintura da fase antropofágica de Tarsila do Amaral, que colabora com desenhos na revista citada, promovem o ritual de fundação de uma “nova” cultura nacional (Boaventura, 1985; Belluzzo, 1992).

62. Anônimo

Merkwaardige Tocht van Dertien Portugezen

GRAVURA, 31 X 19,8 CM

ILUSTRAÇÃO DO LIVRO DE ARNOLD MONTANUS, *NIEUWE EN ONBEKEND WEERELD*, AMSTERDAM, JACOB MEURS, 1671
COLEÇÃO JOSÉ MINDLIN, SÃO PAULO, BRASIL