



CABRERA, Miguel (1695-1768). *De español y mulata, morisca*. 1763.

APRESENTAÇÃO

DOSSIÊ: América Colonial em Imagens

José Carlos Vilardaga

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP) e professor de História da América da UNIFESP. Desenvolve a pesquisa "Fluxos, intercâmbios e circulação na região platina - séculos XVI e XVII" (CNPq) e é um dos coordenadores do Laboratório de Pesquisa em Histórias das Américas (LAPHA/UNIFESP).

Os editores da *Domínios da Imagem* têm o prazer de apresentar aos leitores o resultado desta edição número 17 da Revista. Nela, estão os oito artigos que compõem o Dossiê “*América Colonial em imagens*”, além de outros cinco artigos e uma resenha. Uma fértil edição, em especial no que toca aos interessados na história da América Latina, tanto em seu contexto colonial, quanto oitocentista e contemporâneo.

O desafio de fazer um dossiê sobre imagens da – e na – América no período colonial foi estimulante e recompensador. Desde o início, a proposta apontava para as vastas possibilidades de recortes e abordagens e, acreditamos, elas estão de fato bem refletidas nesta coletânea. Os estudos de América Colonial têm crescido visivelmente no Brasil, mas a produção ainda segue em menor escala se compararmos com os estudos contemporâneos. De qualquer forma, associações de pesquisadores e redes de laboratórios de pesquisa se multiplicaram nos últimos anos para agregar e reunir os envolvidos com a temática colonial na América. Nesse sentido, ao par dos congressos e simpósios, tão oportunos ao encontro e ao debate acadêmicos, a publicação de um dossiê também serve, sobretudo, para congregar os pesquisadores e apresentar novos trabalhos e diferentes perspectivas.

É este o espírito deste dossiê: agregar diversos trabalhos de pesquisa, de temporalidades e espacialidades distintas. O importante fio condutor é a imagem, em suas múltiplas dimensões, da América Colonial. O ícone pictórico ou escultórico, a cartografia, a gravura ou o retrato, foram imagens que muito circularam pelo continente americano e pela Europa, num tempo de encontros culturais, marcado pelas traduções e mestiçagens; e num tempo de descobertas, refletido nos mapas que redefiniam as representações do mundo, e nos desenhos de fauna e flora de uma natureza surpreendente, pintada, muitas vezes, de modo nada despretensioso.

O primeiro artigo, de **Flavia Galli Tatsch**, discute exatamente a circularidade de imagens. Neste caso, apresenta a forma como gravuras flamengas serviram de modelo para obras de artistas do território do Vice-Reino do Peru, especialmente nos séculos XVI e XVII. Os exemplos americanos apresentados, inspirados em gravuras flamengas, fiéis representantes de tradições temáticas e técnicas europeias, revelam como estas imagens – fundamentais na conformação de um repertório iconográfico para os artistas locais – escapavam, e muito, de uma mera reprodução ou imitação. As imagens em solo americano ganhavam novas interpretações e traduções conforme as mais diversas variáveis, como os patrocinadores, o público ou os espaços onde seriam expostas. Legitimados nos modelos, incorporavam traços da criatividade e inventividade locais.

Ainda na temática da circulação e na busca de modelos para composição de material imagético, podemos situar o artigo de **Andréa Doré**, que analisa a representação da América num dos mapas murais de Willem Jansz Blaeu, de 1608. A análise percorre o universo de fontes utilizado pelo artista, mostrando a recorrência e credibilidade de diversos relatos sobre a América no cenário europeu. Como parte da rica escola cartográfica holandesa dos séculos XVI e XVII, o mapa em questão é problematizado também em suas escolhas, seleções e hierarquizações na representação de nativos e cidades do continente americano.

O texto a seguir, de **Jorge Victor de Araújo Souza**, discute diversas representações imagéticas da América no período do Renascimento europeu. A análise, especialmente de frontispícios e gravuras de livros, discute as noções de reciprocidade e dádiva como forma de explicitar as hierarquias nas maneiras pelas quais a América foi representada. O autor compreende o tema como uma "tópica", na qual pode-se perceber o papel do continente americano no contexto dos impérios coloniais e também desvelar um universo de expectativas, imagens pré-concebidas,

experiências e práticas que pautaram as relações entre a Europa e América entre os séculos XV e XVIII.

O quarto artigo do dossiê traz o trabalho de **Jacqueline Ahlert** sobre a presença de um complexo universo de representações imagéticas no espaço missionário dos jesuítas da Província do Paraguai. A análise percorre a larga temporalidade desta presença, e a organização do espaço, para refletir sobre as formas de produção de esculturas, pinturas, estampas e medalhas pelos artesãos indígenas – quase sempre anônimos - que trabalhavam nas oficinas sob inspiração dos mestres jesuítas. O texto discute as mediações e traduções sofridas pelas representações da iconografia cristã no contexto das missões e problematiza a articulação destas imagens no espaço e nos seus usos e sentidos.

Já no contexto da América Portuguesa, e na temporalidade da transição da Monarquia Hispânica, temos o texto de **Kalina Vanderlei Silva**, que se debruça sobre as imagens – textuais e visuais – construídas na segunda metade do século XVII sobre o Governador Geral do Brasil e Conde de Alegrete, Matias de Albuquerque. Na análise deste personagem que transitou da lealdade aos Habsburgo ao juramento aos Bragança, o trabalho busca revelar as conexões existentes entre as elites açucareiras do Nordeste brasileiro com o cenário cortesão ibérico. A composição do modelo de herói fidalgo, perfeitamente ajustado ao período, torna-se um dos terrenos ideais nos quais a autora trafega para mostrar como a construção de retratos discursivos e iconográficos tinha forte sentido legitimador para estas elites americanas.

Ao avançarmos pelo século XVIII, temos o artigo de **Juan Ricardo Rey-Márquez**, que apresenta uma análise do uso do desenho na Expedição Botânica do Novo Reino de Granada, comandada por José Celestino Mutis. Para tanto, o autor discute o conceito de *representação* no contexto da ilustração e das viagens de exploração naturalista. A força e a importância da representação visual da flora são problematizadas de forma a colocar

em perspectiva os debates sobre a capacidade destas imagens ajudarem no conhecimento efetivo da natureza. As escolhas e posições de Mutis são explicitadas no texto, mostrando inclusive a necessidade de complementaridade entre o visual e o escrito no processo de conhecimento da realidade desenhada.

O período setecentista tem ainda dois artigos analíticos sobre a riquíssima realidade imagética das Minas Gerais. **Kellen Cristina Silva** apresenta um estudo iconográfico da pintura do teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário, na cidade de Prados. A imagem - aqui vista como encarnação dos medos e temores, no contexto de um certo imaginário religioso ibérico e também mestiço - é analisada numa operação comparativa com a obra teatral de Ariano Suassuna e a cinematográfica de Guel Arraes, para refletir sobre permanências da mentalidade devocional, do medo da morte e da concepção de Juízo.

O artigo de **Tércio Veloso** discute a formação das cidades coloniais na América portuguesa e analisa o caso da cidade de Mariana, erguida no contexto da mineração do ouro no atual estado de Minas Gerais. O autor cruza o riquíssimo debate historiográfico sobre as cidades coloniais na América, com duas representações iconográficas produzidas no século XVIII, especificamente duas “plantas” urbanas. O trabalho busca compreender como as cidades se movimentam e respondem muito mais às questões e anseios locais do que a determinações ou projetos apriorísticos.

Terminado o dossiê sobre o período colonial, ainda permanecemos, contudo, em território latino-americano. O artigo de **Bruno Pereira de Lima Aranha** analisa relatos de viagem produzidos pelos argentinos Juan Bautista Ambrosetti e Florencio de Basaldúa, que partiram de Buenos Aires em direção ao território de Misiones, no nordeste argentino, no final do século XIX. O texto faz uma discussão sobre as representações iconográficas da natureza regional e as relações que estas possuíam com a construção dos

símbolos de identidade nacional argentina, colocando em perspectiva os ideais de natureza e civilização.

Já o século XX latino-americano surge no artigo de **Júlia Glaciela da Silva Oliveira**, que discute o chamado “*artivimo urbano*” no palco das lutas políticas feministas de Brasil, Argentina e Bolívia. A militância através das múltiplas possibilidades artísticas e das performances em diversos cenários, é analisada numa perspectiva comparativa e inserida nas profundas discussões identitárias inauguradas pelos movimentos sociais no final do século XX.

Ainda na seção “Artigos Gerais”, temos textos que tratam das imagens em diversos contextos culturais. O artigo de **Thiago Costa** problematiza o *pitoresco* como modelo artístico específico, envolvido numa longa e múltipla construção estética e teórica. O texto mostra como o *pitoresco* caiu no gosto oitocentista e o papel fundamental que o pastor anglicano William Gilpin teve em sua difusão e formatação desde o século XVIII.

O artigo de **Marta Cordeiro** apresenta o corpo como uma construção imagética, muitas vezes deslocado da realidade, e inspirado nos exemplos das celebridades reiteradamente divulgados através da mídia. Visualizam-se as relações entre espectador e imagem e as projeções dos indivíduos sobre os modelos das celebridades.

O último artigo, de **Luiz Gustavo Soares Silva**, discute as relações entre as representações do período medieval e a cultura da mídia através do estudo de caso do videogame *Assassin’s Creed*, lançado em 2007. O autor utiliza teorias do cinema para resgatar o diálogo entre a representação histórica e o contexto de produção.

Para fechar esta edição, temos a resenha de **Amanda Cieslak Kapp** e **Tiago Bonato**, sobre o livro de Mauricio Nieto Olarte (*Las máquinas del império y el reino de Dios*, 2013), e o papel da comunicação, em sentido amplo, na estruturação dos impérios globais ibéricos.

As imagens e suas formas de análise constituem foco central da Revista. Neste número, o leitor pode conhecer mais a fundo o papel fundamental jogado pela imagética nas relações sociais, políticas e culturais nas Américas nos períodos colonial e independente, bem como apreender sua importância nas diversas instâncias, das artes às mídias, em contextos os mais variados, da época moderna à contemporaneidade.

Esperamos que a diversidade de temas e abordagens agrade ao leitor!

José Carlos Vilardaga



SADLER, Raphael a partir de DE VOS, Maarten. Visão da Cruz. Gravura sobre cobre, 1614. Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antuérpia.

A CIRCULAÇÃO DE GRAVURAS FLAMENGAS NO VICE-REINO DO PERU: TRANSFERÊNCIA DE MODELOS E INVENTIVIDADE

Flavia Galli Tatsch

Doutora em História pela Unicamp. Professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP. Tem como principais temas de pesquisa: história e imagens; cultura visual; transferências e circulações artísticas; arte medieval; gravuras tardo-medievais e

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Resumo

Este artigo analisa a circulação de gravuras flamengas no território do Vice-Reino do Peru. Buscamos apresentar seu papel na produção artística local, observando a dupla perspectiva de transferência de modelos e de criação de um repertório iconográfico para os artistas nativos. Mais ainda, interessa perceber quando e como os artistas conseguiram se afastar desses modelos, criando e inserindo elementos novos.

Palavras-chave: Gravuras flamengas. Vice-Reino do Peru. Circulação e transferências artísticas.

Abstract

This paper intends to analyze the circulation of Flemish engravings on the territory of the Viceroyalty of Peru. We seek to present their role in the local artistic production, noting the dual perspective of the transfer of models and the creation of an iconographic repertoire for native artists. Moreover, it is interesting to notice when and how the artists were able to depart from these models, creating and inserting new elements.

Keywords: Flemish engravings. Viceroyalty of Peru. Circulation and artistic transfers.

Introdução

A partir do século XVI, centenas de gravuras europeias cruzaram o Atlântico nos barcos que rumavam para o Novo Mundo.¹ As prensas da França, Itália e Alemanha respondiam por uma parcela significativa dessa produção; no entanto, a grande maioria foi impressa nos Países Baixos, mais precisamente na cidade de Antuérpia. Além de circularem em livros, folhetos ou folhas volantes, podiam ser encontradas nas paredes de mosteiros ou de casas particulares, servindo como ornamento em igrejas isoladas das missões e que ainda não contavam com pinturas murais ou retábulos.

As gravuras desempenharam um papel significativo na produção artística, cumprindo a dupla função de transferir para os vice-reinos os estilos

¹ Este artigo resulta de uma comunicação feita no Seminário Mindlin 2012 Plantin & Craesbeeck. *Um mundo sobre papel: livros, gravuras e mapa na era dos descobrimentos*, em junho daquele ano, organizado pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

correntes no continente europeu e de criar um repertório iconográfico entre os artistas indígenas. O desempenho das estampas na difusão dos elementos iconográficos já era uma prática comum mesmo na Europa. Não raro, uma pintura em tela podia ser reproduzida em desenho e gravada no atelier de seu criador, fosse por ele mesmo ou por um especialista. Uma vez impressa, sua difusão era uma questão de tempo.

A produção e o comércio de gravuras eram negócios muito rentáveis. Para se ter uma ideia, em Antuérpia, por volta de 1650, existiam setenta e oito casas de carne, cento e sessenta e nove padarias e, aproximadamente, trezentos estúdios de pintura e gravura. Segundo Moxey, é possível “concluir que as estampas estavam dentro do poder de compra, não só das classes médias e alta, ricos comerciantes e profissionais, mas também de mestres e outros artesãos em geral” (MOXEY, 2004, p. 23).

Este artigo trata da apropriação e circularidade das gravuras flamengas na pintura sacra do Vice-Reino do Peru. Nossa intenção é apontar alguns exemplos de apropriação e circularidade das imagens. Claro está que esse fenômeno se deu tanto no âmbito da pintura religiosa como sacra, mas aqui interessa somente o primeiro.

Circulação de gravuras e livros religiosos flamengos no Vice-Reino do Peru

Christophe Plantin (1514-1589) foi um impressor francês que se mudou, em 1549, para Antuérpia, o mais importante centro tipográfico de então. Por privilégio real de Felipe II, sua oficina adquiriu o monopólio de impressão e comercialização de livros religiosos para todo o império espanhol. Um dos seus mais significativos projetos editoriais ficou conhecido como *Libros del Nuevo Rezado*, grande revisão dos textos litúrgicos promovida a partir do Concílio de Trento, cujo objetivo era unificar os conteúdos dos livros utilizados nas igrejas. Tal controle por parte da Igreja tridentina só poderia dar certo se os textos não fossem mais impressos nas pequenas oficinas locais, mas sim

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

levados a cabo por casas editoras bem estruturadas e com uma logística de distribuição em grande escala. Não à toa, a *Officina Plantiniana* se transformou na empresa editorial mais importante entre 1570 e 1625. Para se ter uma ideia, no intervalo de cinco anos (1571-1576), Plantin enviou à corte aproximadamente dezenove mil brevíários, dezessete mil missais e nove mil Livros de Horas (SORIA, 1952; KELEMEN, 1967, p. 201).

Grande parte da circulação dos livros religiosos flamengos no Vice-Reino do Peru se deu a partir de Lima, centro administrativo, político e cultural. A *Ciudad de los Reyes*, como era chamada, foi dotada com uma universidade (1551), vários colégios de distintas ordens religiosas e bibliotecas. A alimentar a necessidade de saber que vinha dessas instituições estavam livreiros (já desde a metade do século XVI), tipógrafos (a primeira imprensa limenha foi fundada em 1584 pelos jesuítas para dar suporte ao processo de evangelização) e encadernadores. Outras cidades também se tornaram importantes centros irradiadores da vida cultural peruana, como Cuzco, Potosí, La Plata e Santiago do Chile. Claro está que nem todos os livros que chegavam tinham sido impressos em Flandres, muitos saíram de importantes centros editoriais espanhóis, como Alcalá de Henares, Madri, Medina del Campo, Toledo, Zaragoza, Salamanca; assim como de Paris, Roma, Veneza.

A difusão e a venda dos livros flamengos no vice-reino podiam se dar através da comercialização empreendida pelos livreiros, das encomendas às pessoas que viajavam à Europa ou da circulação promovida dentre as bibliotecas de uma mesma ordem religiosa. Neste caso, vale citar como exemplo a atuação do Colégio de San Pablo: pouco tempo depois de sua fundação em 1568, os jesuítas criaram a biblioteca do colégio que, desde então, se configurou como uma das melhores e mais importantes da região. Para se ter uma ideia, por volta de 1760, suas instalações abrigavam aproximadamente vinte e cinco mil volumes. San Pablo não só acumulava livros como também era responsável por emprestar a domicílio (SALAZAR-

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

SOLER, 2009, p. 221) e enviar exemplares para os “quatro pontos cardinais”. No século XVII, milhares de volumes partiram nos lombos das mulas para

[...] o norte, para o colégio de Trujillo e as missões de Mainas, até o sul para os colégios de Arequipa e Pisco, e as *haciendas* de Ica e Nazca; para o sudeste, atravessando a cordilheira dos Andes, para as bibliotecas jesuítas de Huamanga, Hancavelca, Cuzco, Juli, nas margens do Lago Titicaca, La Paz, Oruro, Chiquisaca (que por exemplo recebeu cem volumes só em 1627), Cochabamba e Potosí, e incluindo mais além, para o colégio de Tucuman, a Universidade de Córdoba, La Plata ou Santiago do Chile [...] (SALAZAR-SOLER, 2009, p. 225).

Além do texto, o grande atrativo das publicações flamengas advinha do fato de estarem acompanhadas por ilustrações elaboradas pelos mais destacados artistas e mestres gravadores. O impacto dessas imagens foi apontado por Kelemen, que o sistematizou em quatro etapas, sendo a primeira com mestres ativos no período entre 1570 e 1630: Hendrick Golzius (1526-1583); Hans Bol (1534-1593); Maarten de Vos (1532-1603); da família Sadeler, Jan I (1550-1600), Aegiudius I (1570-1692) e Raphael I (1561-1632); Philips Galle (1537-1612) e seu genro Adriaen Collaert (ca. 1560-1618); os irmãos Wierix, Jan (c. 1549-c. 1618) Hyeronimus, (1553-1619) e Anton II (c. 1555/59-1604); e Karel de Mallery (Ca. 1566- 1628). Ficamos por aqui porque a lista é imensa. A segunda etapa se deu com Rubens e membros de seu estúdio, como Lucas Vosterman, o velho (1595-1675), Paulus Pontius (1603-1658) e os irmãos Boswert, Laurers. A terceira, datada no final do século XVII, contou com a presença de obras Abraham van Diepenbeek (1596-1675) e Richard Collin (1626-depois de 1687). Por último, no século XVIII, Richard van Orley (1663-1732) e Cornelis Johannes d'Heur.

As muitas visões da cruz

A circular pelas Américas estavam centenas de gravuras. Sua importância nos processos de elaboração da pintura nos vice-reinos veio a reboque do renascimento da espiritualidade católica frente ao advento da Reforma protestante, levada a cabo pelo Concílio de Trento e pela Companhia de Jesus. Fazia-se necessário divulgar entre os cristãos o exemplo da vida dos evangelistas, mártires paleocristãos, apóstolos, santos, doutores da Igreja e dos fundadores das novas ordens religiosas. Nesse sentido, as imagens se tornaram um inacreditável instrumento de comunicação, bem como deveriam comover àqueles que as viam.

O problema da evangelização enfrentado pela Espanha em suas colônias de além-mar se fazia cada vez mais premente. O terceiro Concílio de Lima (1582-1583) procurou estruturar a catequização dos povos que viviam na região andina. Entre as decisões tomadas, estava a de redigir textos em espanhol, quechua e aymará, e a de procurar transmitir os principais conceitos cristãos mediante imagens. Entretanto, os artistas indígenas ou *mestizos* não estavam suficientemente familiarizados com os códigos iconográficos que permeavam a hagiografia cristã. Tampouco tinham a oportunidade de se deslocarem para os centros artísticos europeus a fim de reciclar seus conhecimentos.

Assim, a pintura e as gravuras flamengas vinham ao encontro de uma demanda cada vez maior de modelos para a produção local, constituindo “a principal fonte de inspiração para a temática dos pintores americanos. Hoje estamos seguros que são muito poucos os Mestres que escaparam a tão poderoso influxo da estampa” (MESA e GISBERT, 1956, p. 68). A provisão das estampas podia ser feita pelos comitentes – funcionários reais, superiores de conventos e mosteiros, particulares – ou pelo próprio artista. Em 1587, o pintor italiano residente em Lima, Mateo Pérez de Alesio, assinou nota promissória em que se comprometia a pagar quinhentos e vinte ducados ao

livreiro da principal igreja de Sevilha pela encomenda de um álbum de desenhos e um livro contendo “todas as gravuras” de Dürer e de outros mestres. O pintor *mestizo* equatoriano Miguel de Santiago também possuía um álbum de gravuras flamengas e holandesas. Segundo o relato de viajante contemporâneo, Santiago “nunca teria saído de sua cidade nativa, embora suas pinturas fossem amplamente admiradas e algumas foram enviadas até Roma” (KELEMEN, 1967, p. 203). Logo, não há dúvida alguma sobre essa via de transferência de modelos para a arte da América Hispânica.

No passado, grandes historiadores da arte do Vice-Reino afirmaram que “em muitos casos, estão copiados tão fielmente, que o artista não se separa nem um ápice da composição original” (MESA e GISBERT, 1956, p. 68). No entanto, o que devemos levar em conta é que a emulação dos modelos não pressupunha a negação de superação dos mesmos. Também precisamos pensar que, mesmo tendo como fonte um modelo que lhe era exterior, tanto o comitente, como o artista, quanto o público eram diferentes do europeu. Daí a impossibilidade de afirmar que os artistas nativos ou *mestizos* simplesmente imitavam. Há que se levar em conta sua criatividade e capacidade de inserir novos elementos e significados. Estamos falando da inventividade, pois a aplicação de uma gravura como modelo podia resultar em diversas obras, cada qual com um resultado distinto.

É o caso da *Visão da Cruz* (figura 1) gravada em 1614 por Raphael Sadeler ², a partir do desenho de Maarten de Vos³, que teve uma ampla difusão no Vice-Reino do Peru. No primeiro plano, a Virgem, sentada portando vestes longas e de dobras bem marcadas, a cabeleira solta que cai livremente sobre seu corpo, oferece o seio ao Menino. Mas, este está interessado na cruz que lhe é oferecida por seis anjos, de acordo com o

² Raphael Sadeler I pertenceu a uma das mais influentes famílias de gravadores ativas no final do século XVI e início do seguinte.

³ Maarten de Vos foi pintor e um dos mais prolíficos desenhistas para gravuras de sua geração.

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.*

ISSN 2237-9126

texto latino na margem superior: *Augustissimo Crucis Trophaeo, Foelicissimae Arbori, dicatum.* À direita da Virgem, está o leito coberto; à esquerda, vê-se um belo jardim. Vejamos, a seguir, algumas pinturas elaboradas a partir dessa imagem.

Figura 1



SADELER, Raphael a partir de DE VOS, Maarten. *Visão da Cruz*. Gravura sobre cobre, 1614. Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antuérpia.

A figura 2, do pintor anônimo da Escola de Cuzco, encontra-se na sacristia da Igreja de Huanoquite, em Cuzco. Nela, vemos a permanência de muitos elementos da gravura, como a posição da Virgem e do Menino, o número de anjos que trazem a cruz – ainda que a obra esteja bem danificada, podemos supor que havia um sexto anjo –, a posição do jardim e do leito, o cesto à direita da mulher, seus cabelos soltos. O mesmo pode ser dito para a tela de outro pintor desconhecido (figura 3), no acervo da Coleção Barbosa-Stern, em Lima: a Virgem e o Menino, o mesmo número de anjos, sua disposição e direção dos olhares; o vaso de flor sobre a mesa à direita e o cesto à esquerda. No entanto, percebe-se que o artista suprimiu o jardim, o detalhamento do leito e os cabelos da mãe de Jesus estão cobertos com um véu. Em comum, as figuras 2 e 3 não trazem a auréola da Virgem.



Figura 2 (esq). ANÔNIMO. Escola de Cuzco. Óleo sobre tela, sem data.

Sacristia, Igreja de Huanoquite, Cuzco.

Figura 3 (dir). ANÔNIMO. Óleo sobre lâmina de cobre. Cuzco, c. 1650.

Coleção Barbosa-Stern, Lima.



Figura 4 (esq). GAMARRA, Gregório. Óleo sobre tela, 1601-1612. Igreja da Recoleta, Cuzco.

Figura 5 (dir). TITO, Diego Quispe. Óleo sobre cobre, 1631. Convento de São Domingo, Cuzco.

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Observemos a obra de Gregorio Gamarra (1570-1642), padre jesuíta que trabalhou em Cuzco, Potosí e La Paz, cuja obra marcou a pintura do vice-reino nas primeiras décadas do século XVII. Entre 1601-1612, pintou um óleo sobre tela para a Igreja da Recoleta, em Cuzco (figura 4): nas permanências, podemos destacar os seres celestiais e o jardim – aliás, muito bem detalhado – e grande parte dos pormenores da vestimenta da Virgem. Mas, percebam que Gamarra insere dois personagens que não faziam parte da gravura: à esquerda da Virgem está São José e, ajoelhado ao lado do cesto, está o jovem João Batista. Esses dois santos também aparecem na obra de Diego Quispe Tito (1611-1681), considerado o grande mestre da Escola Cusquenha que se caracterizava pela originalidade oriunda da mescla entre a tradição artística europeia e o afã dos pintores nativos em expressar sua realidade e visão de mundo.

Descendente de uma família nobre inca, Quispe estudou as gravuras europeias, das quais “emprestou motivos, detalhes”, distribuindo-os de forma original (BAILEY, 2005, 297). A partir da gravura de Sadeler, Quispe Tito pintou um óleo sobre cobre para o Convento de São Domingo (figura 5). Os elementos iconográficos em comum são: a posição do menino Jesus; a cruz e os anjos; a casa e seu jardim; o céu e as nuvens; assim como a pose da Virgem e as dobras de suas vestes, quase idênticas ao original. Mas, as correspondências terminam por aí e é interessante observar como ele inseriu outros elementos. Enquanto na gravura, os cabelos de Maria caem livremente, na pintura estão cobertos com uma espécie de véu (como na figura 3); a cortina que cobre o leito ganhou quatro grandes fivelas. E, como na tela de Gamarra (figura 4), São João Batista e São José marcam presença, respectivamente, à esquerda e à frente da Virgem. Tradicionalmente, São José era representado como um homem velho, mas o pintor inca o mostrou em uma face jovem. Tal mudança na iconografia do pai de Jesus foi impulsionada, em parte, pela promoção de seu culto por Santa Teresa d'Ávila (1515-1582). Responsável pela fundação de mais de

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

uma dezena de conventos carmelitas em Espanha, Teresa considerava a Sagrada Família como um símbolo da Santíssima Trindade na terra. Ao inserirem São José e São João Batista, tanto Gamarra quanto Quispe Tito foram de encontro à frase latina na margem superior da gravura – que explica que o Cristo criança escolheu a cruz em lugar do seio de sua mãe – e colocaram em movimento uma cena terrestre e não celestial (KELEMEN, 1967, p. 212).

Jerônimo Nadal e as *Imagens da História Evangélica*

A circular pelas Américas estava também uma publicação que teve ampla difusão e significativa importância tanto na arte do Vice-Reino do Peru, quanto como ferramenta de evangelização dos indígenas. Trata-se da obra do jesuíta espanhol Jerônimo Nadal (1507-1580), *Evangelicae Historiae Imagines [Imagens da História Evangélica]*, elaborada a pedido de Ignácio de Loyola. A história dessa obra começou muito antes de sua impressão. Em 1562, São Francisco de Borja (1510-1572), terceiro general da Companhia de Jesus, desenvolvia o projeto de compilar um livro, mais precisamente, uma coleção de imagens acompanhadas de anotações, para o ensino e a educação dos noviços (ALCALÁ, 1993, p.48). Ou seja, era pensado para ser usado na formação dos jovens jesuítas a fim de criar um hábito de oração, intimamente ligado ao material visual. Como argumentou Buser, o uso da imagem visual “fazia parte de um programa estético consciente” empregado como propaganda sobre o significado dos mártires e destinado à batalha contra os protestantes (BUSER, 1976, p. 424). É provável que, em 1579, Nadal tenha terminado as notas e as meditações que acompanhariam as imagens. Também é possível que ele tenha colaborado com um artista italiano para as ilustrações ao longo dos dois anos em que viveu em Roma (BUSER, 1976, p. 425).

Os jesuítas recorreram à Plantin para publicar o livro. Kelemen nos conta uma história interessante sobre o processo de escolha dos responsáveis pelas imagens. Em cinco de novembro de 1585, a casa impressora descreveu aos jesuítas a dificuldade de se encontrar gravadores para essa tarefa. Os motivos eram diversos: ou eles se encontravam relutantes em relação ao trabalho, ou estavam comprometidos com outras publicações ou, pior ainda, fora da cidade. Vale lembrar que um dos motivos da dificuldade enfrentada se devia à revolta pela qual passavam os Países Baixos, em sua luta de independência da Espanha. Com muita relutância, há a menção da disponibilidade dos irmãos Wierix (ativos entre 1552 e 1615), Jan (c. 1549-1604), Hyeronimus (1553-1619) e Anton II (c. 1555/59-1604), cuja produção artística era reconhecida pela sofisticação técnica e delicadeza. A maioria da produção dos Wierix era religiosa e vinha ao encontro da Contrarreforma. Mas, o problema da indicação dos irmãos para a tarefa repousava em sua reputação, que não era das melhores: para seus colegas, viviam em devassidão ou na boemia e tinham um caráter repreensível. Depois de anos de negociação, a colaboração dos Wierix foi, finalmente, aceita.

Imagens da História Evangélica reuniu, em sua elaboração, os maiores expoentes gravadores de Flandres. Dos cento e cinquenta e três desenhos preparatórios, cento e vinte e seis foram elaborados pelo italiano Bernardo Pasari e o resto por Maarten de Vos. A maioria das matrizes foi impressa pelos Wierix, mas Adrian Collaert e Karel de Mallery também contribuíram para esse processo. Já em 1593, ano da primeira impressão, a obra conheceu um tremendo sucesso, sendo uma das publicações da oficina Plantin-Morteus (morto em 1589) mais divulgada em Espanha e em suas diversas colônias pelo mundo. Uma vez que o livro saltou das prensas trinta e sete anos depois da morte de Ignácio de Loyola e treze da de Nadal, há que se pensar até que ponto o produto final saiu como tinham desejado ambos os padres (BUSER, 1976, p.424).

Na edição de 1593, as ilustrações vinham em ordem cronológica da vida de Jesus; já nas posteriores, de 1594 e 1595, sob o título *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* [Notas e meditações sobre os Evangelhos], as imagens vinham acompanhadas de um texto mais extenso e estavam rearranjadas de acordo com as leituras utilizadas no ano litúrgico. Em todas as pranchas, a história central estava circundada de outras cenas a ela relacionadas. Cada episódio contava com uma letra do alfabeto para sua identificação, cuja explicação era dada por uma legenda logo abaixo da imagem, contendo breves descrições e demarcando o processo narrativo que deveria ser acompanhado pelo leitor. Na sequência ao conjunto de imagens, ou seja, na segunda parte do livro, Nadal escreveu a exegese de cada um dos episódios, sugerindo uma meditação ou oração correspondente.

Tanto *Imagens da História Evangélica* quanto *Notas e meditações sobre os Evangelhos* cruzaram o Atlântico rumo ao Novo Mundo. Segundo Garcia Saiz, é possível afirmar que, em meados do século XVII havia em Ayacucho uma “oficina de pintura que tinha como temática fundamental a reprodução de imagens procedentes da obra de Nadal, direta ou indiretamente” (*apud* NADAL CAÑELLAS, 2007, p.240), misturando-as com elementos novos ou combinando-as entre si. Para o primeiro caso, da emulação, podemos citar a prancha 79 de *Imagens da História Evangélica*, gravada por Anton Wierix (figura 6), sobre a reunião em que o conselho deliberou sobre a morte de Jesus [*Concilium de nece IESV*], “reproduzida” por um pintor anônimo da Escola de Huamanga (entenda-se Ayacucho). Sua função didática foi mantida e é notável a permanência dos elementos na disposição dos personagens, dos elementos arquitetônicos (como as janelas ao fundo), dos móveis, dos pequenos diabos sobre as cabeças dos participantes do conselho, e até mesmo nas letras correspondentes a cada cena e personagem registrados e sua explicação nas legendas abaixo da imagem (figura 7).

TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

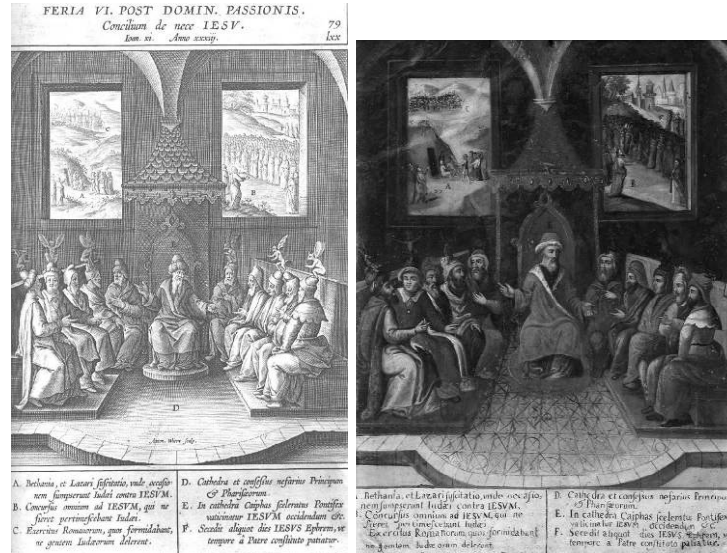


Figura 6 (esq). WIERIX, Anton. Lâmina 79. NADAL, Jerônimo. *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593. Gravura.

Figura 7 (dir). ANÔNIMO. *O Conselho delibera sobre a morte de Jesus*. Escola de Huamanga, século XVIII. Óleo sobre cobre. Coleção Barbosa-Stern, Lima

Como mencionado acima, nem sempre os artistas do Vice-Reino do Peru seguiam à risca a composição dos Wierix. A prancha 121 da edição de 1593, *Flagelação* [*Flagellatvr Christvs*] (figura 8), foi utilizada como modelo em duas telas distintas: a do pintor Anônimo e que pertence à Coleção Barbosa-Stern (figura 9), em Lima, e a de Isidoro de Moncada (figura 10), na Igreja de Ayaviri, em Puno. Ambas as pinturas se basearam na gravura de Wierix, o que revela seu impacto para a escolha do tema bem como o tratamento dos elementos iconográficos abordados pelos artistas, com a representação da flagelação em primeiro plano e no centro de toda a cena, para a qual convergem todos os olhares das testemunhas. O Cristo, cuja pele é muito branca, tem cabelos compridos e barba e, por detrás de sua cabeça, uma auréola composta por raios dourados. Seu corpo, com o torso nu, recebe os açoites dos soldados romanos dispostos ao seu redor.

TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

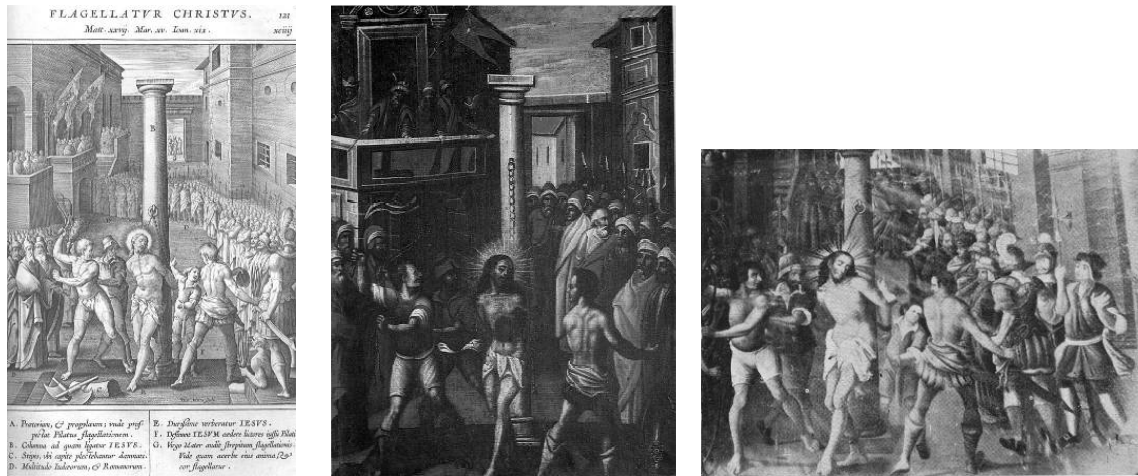


Figura 8 (esq.). WIERIX, Hieronimus. Lâmina 121. NADAL, Jerônimo.

Evangelicae Historiae Imagines, 1593. Gravura.

Figura 9 (centro). ANÔNIMO. *A Flagelação*. Huamanga, século XVIII. Óleo sobre tela. Coleção Barbosa-Stern, Lima.

Figura 10 (dir.). MONCADA, Isidoro de. *A Flagelação*. Óleo sobre tela, sem data. Igreja de Ayaviry, Puno.

Como não há, neste artigo, espaço para descrições mais detalhadas, interessa-nos apontar a liberdade dos artistas na criação e inserção de elementos que não se encontravam em Wierix e que vinham ao encontro das necessidades específicas da catequese no Novo Mundo. Em meio aos personagens, vemos rostos de *mestizos* e de índios cristianizados segundo as convenções artísticas da época (figura 11). O importante a ressaltar é que a inventividade se deu não só pela genialidade do pintor, como também com a intenção de converter os nativos nos novos protagonistas da história cristã da salvação.

Figura 11



Detalhes das figuras 9 e 10.

Outros dois ciclos, também do século XVIII, sobre a vida do Cristo foram pintados para o claustro de Santa Teresa em Ayacucho. Um deles, composto de doze telas, agrega cenas relacionadas à Paixão; o outro, com dez pinturas, trata de diversos episódios narrados nos Evangelhos. Este é o caso de *Herodes a Pilatos* do Mestre de Santa Teresa (figura 12), que juntou elementos iconográficos de três pranchas diferentes de *Imagens da História Evangélica* com o objetivo de elaborar uma única pintura. No centro da tela vemos a captura do Cristo, à esquerda aquele que o interrogará e à direita, Pilatos.

Figura 12



Mestre de Santa Teresa. *De Herodes a Pilatos*. Óleo sobre tela, século XVIII.
Convento de Santa Teresa, Ayacucho.

TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126



Figura 13 (esq.). WIERIX, Hieronimus. Lâmina 110. NADAL, Jerônimo. *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593. Gravura.

Figura 14 (centro). WIERIX, Hieronimus. Lâmina 112. NADAL, Jerônimo. *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593. Gravura.

Figura 15 (dir.). WIERIX, Hieronimus. Lâmina 119. NADAL, Jerônimo. *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593. Gravura.

As gravuras utilizadas pelo Mestre para formar a composição final foram as de número 110 *Captura de Cristo* [*Capitur Christvs*] (figura 13), 112 *Interrogado por Annas. Negação de Pedro* [*Interrogatvr ab Anna. Negat evm Petrus*] (figura 14) e 119 *O que aconteceu perante Herodes* [*Qvae gesta apvd Herodem*] (figura 15). Ora, a inventividade do Mestre de Santa Teresa não se limitou apenas na escolha dessas gravuras. Importa perceber que ele pintou uma paisagem que nada tinha a ver com as das estampas, procurando juntar uma tradição flamenga de representação de cidades com elementos locais para que o público se sentisse identificado com o cenário representado, como é o detalhe da construção, ao fundo, que mais se parece com uma pirâmide pré-colombiana.

TATSCH, Flavia Galli. A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Nesse sentido, vale apresentar um último exemplo de apropriação das ilustrações do livro de Jerônimo Nadal, ainda que com diversas variantes: a de número 97 *De Antichristo* [O Anticristo] (figura 16) que serviu como base para a tela de mesmo nome elaborada, em 1739, para compor a série das *Postrimerías* da Igreja de Caquiaviri, em La Paz (figura 17). Segundo o catecismo da igreja católica, as *Postrimerías* são a morte, o juízo, o inferno e a glória: tudo o que se espera depois da morte.



Figura 16 (esq.). WIERIX, Hieronimus. Lâmina 97 NADAL, Jerônimo. *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593. Gravura.

Figura 17 (dir.). ANÔNIMO. *Anticristo*. Óleo sobre tela, 1739. Igreja de Caquiaviri, La Paz.

O *Anticristo* na série de Caquiaviri tinha como intenção explicar e advertir sobre o significado e as consequências da adoração de falsos deuses. Ou seja, era uma mensagem mais do que explícita, enviada aos indígenas sobre a idolatria. Na tela, entre os adoradores do Anticristo estão representados, lado a lado com judeus e islâmicos, representantes dos ameríndios. As cenas ao fundo também estão carregadas de significados. Da direita para esquerda, sob os arcos, percebe-se uma montanha na qual trabalham seres malignos e um texto em que se lê: “os demônios descobriram no Anticristo todo o ouro e a prata que estava escondido desde os princípios do mundo”. Ora, Caquiaviri era uma zona onde

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

moravam indígenas obrigados a trabalhar nas minas de Potosí, daí a analogia entre os nativos considerados idólatras e os demônios do Anticristo.

Neste artigo, procuramos apontar alguns poucos exemplos do impacto das gravuras e da circulação dos elementos entre elas e a pintura do Vice-Reino do Peru. Para finalizar, consideramos importante frisar que a apropriação das estampas flamengas se dava dependendo do comitente da obra, do espaço em que ela deveria ser exposta e à qual público se destinava. Ou seja, sempre devemos observar a forma e o conteúdo, assim como o contexto da produção. Além disso, não podemos jamais afirmar que os artistas que se encontravam nos vice-reinos simplesmente imitavam práticas culturais europeias. O que devemos ter em mente é que geravam respostas aos modelos nas quais expressavam sua própria maneira de entender o mundo. Havia muito mais do que uma cópia, mais do que o olho poderia ver.

Referências

ALCALÁ, Luisa Elena. Las imágenes de Jerónimo Nadal y un Retablo Novo Hispano. *UNAM, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Ciudad Mexico, XVI/64, 1993, p. 47-55. Disponível em: http://www.analesie.unam.mx/pdf/64_47-55.pdf. Acesso em: 30 abr. 2015.

BUSER, Thomas. Jerônimo Nadal and Early Jesuit Art in Rome. *The Art Bulletin*, v. 58, n. 3, p. 424-433, sep. 1976. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3049533>. Acesso em: 15 maio 2012.

BAILEY, Gauvin Alexander. *Art of Colonial Latin America*. Londres: Phaidon, 2005.

DEAN, Carolyn S. Copied Carts: Spanish Prints and Colonial Peruvian Paintings. *The Art Bulletin*, v. 78, n. 1, p. 98-110, mar. 1996. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3046159>. Acesso em: 17 jun. 2015.

GISBERT C. Teresa; MESA, Andrés de; BOLÍVIA. *Los Grabados, El "Juicio Final" y La Idolatría Indígena en el Mundo Andino*". Disponível em: http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/18507/1/04_Gisbert_Mesa.pdf. Acesso em: 17 jun. 2012.

TATSCH, Flavia Galli. *A circulação de gravuras flamengas no Vice-Reino do Peru: transferência de modelos e inventividade. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 7-25, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

KELEMEN, Pál. *Baroque and Rococo in Latin America*. New York: Dover Publications, 1967.

MANRIQUE, Jorge Alberto. La estampa como fuente del arte en la Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), n. 50, p. 55-60, 1982.

MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Holguín y la Pintura Altooperuana del Virreinato*. La Paz: Biblioteca Paceña, 1956

MOXEY, Keith. *Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.

NADAL CAÑELLAS, Juan. *Jerónimo Nadal, Vida e influjo*. Bilbao: Ediciones Mensajeros-Sal Terrae, 2007.

SALAZAR-SOLER, Carmen. El libro de los Países Bajos Meridionales en el Perú. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy (Eds.). *Un mundo sobre papel. Libros y grabados flamencos en el imperio hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*. Louvain: Editorial Acco, 2009. p. 219-233.

SORIA, Martin. Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, p. 43-49, 1952.



BLAEU, Willem. *Detalhe do mapa Americae Nova Tabula*, 1665.

A AMÉRICA DO SUL NO MAPA MURAL DE WILLEM BLAEU DE 1608: CONTRIBUIÇÕES PARA A CONSTRUÇÃO DO CONTINENTE

Andréa Doré

Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado na Universidade de Harvard. Professora do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná e pesquisadora do Centro de Documentação e Pesquisa de História dos Domínios Portugueses (CEDOPE), na mesma instituição. É autora de *Sitiados. Os cercos às fortalezas portuguesas na Índia*, 2010.

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Este artigo integra pesquisa iniciada em estágio de pós-doutorado realizado na Universidade de Harvard, financiado pelo CNPq e atualmente beneficiada pelo Edital de Ciências Humanas 2014/CNPq.

Resumo

A idade de ouro da cartográfica holandesa que se desenvolveu no final do século XVI e ao longo do século XVII foi a mais rica e criativa na produção de mapas murais, feitos para decorar as paredes de palácios, salas de famílias nobres, bibliotecas de homens de estado ou de ricos comerciantes. Este artigo apresenta alguns aspectos relativos à América do Sul contidos no mapa mural de Willem Jansz Blaeu, de 1608, intitulado *America quarta pars orbis*, considerado um dos mais influentes mapas da América. Interessa especialmente destacar as fontes e as escolhas feitas pelos autores – cartógrafo e gravador – concernentes às representações de homens e mulheres, habitantes naturais da terra, e as cidades já existentes ou inauguradas pelos europeus.

Palavras-chave: cartografia do Novo Mundo. Mapas murais. Willem Blaeu.

Abstract

Dutch cartographic production in its Golden Age, during the end of 16th and 17th century, was the richest and most creative in the production of wall maps, made to decorate the walls of palaces, halls of noble families, statesmen or wealthy merchants libraries. This article presents some aspects concerning South America in Willem Jansz Blaeu's wall map, by 1608, entitled *America quarta pars Orbis*, considered one of the most influential map of America. The main interest is to highlight the choices made by the authors – cartographer and engraver - concerning the representation of men and women, natural inhabitants of the continent, and existing or new created cities.

Keywords: cartography of the New World. Wall maps. Willem Blaeu.

O estudo dos mapas nos leva a considerar não apenas suas informações geográficas, mas entendê-lo como um objeto e como um discurso retórico capaz de atrair e nutrir o leitor por meio de todos os seus elementos (HARLEY, 2005). As ornamentações, cartuchos, ilustrações, textos explicativos e legendas são indicativos das seleções e hierarquizações feitas pelo cartógrafo, pelo gravador, pelo impressor ou pelo autor da encomenda

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

do produto cartográfico e, igualmente, das imagens acessíveis quando da feitura do mapa. A produção cartográfica holandesa, que teve sua idade de ouro a partir da segunda metade do século XVI e durante todo o século XVII foi a mais rica e criativa na produção de mapas murais (*wall maps*), feitos para decorar as paredes de palácios, salas de famílias nobres, bibliotecas de homens de Estado ou de ricos comerciantes. A arte expressa em todos os elementos desses mapas se conjuga ao interesse de conhecer o mundo e suas oportunidades de enriquecimento (ALPER, 1999)¹.

A incansável reprodução do quadro *A arte da pintura*, do holandês Jan Vermeer (1632-1675), faz com que esta obra seja também responsável pela grande difusão de um mapa mural. Essa pintura do artista, e toda sua obra de forma mais ampla, é um indicativo da popularidade que a cartografia possuía nos Países Baixos. Em vários quadros de Vermeer, que retratam situações cotidianas, há mapas murais, como em *Oficial e moça sorridente* (1657), *Mulher de azul lendo uma carta* (1662-64), *A carta de amor* (1670), *Moça com pichel de água* (1662), *Mulher com alaúde*, 1662-64), *O Geógrafo* (1668-69) e *O Astrônomo* (1668). Em mais de uma dessas pinturas, o mapa que serve de fonte ao pintor foi produzido no atelier do cartógrafo Willem Blaeu (WELU, 1975).

O primeiro mapa com bordas decoradas apareceu nos Países Baixos, do sul, em Antuérpia, cidade que foi ao longo do século XVI o centro da produção e comércio de mapas, seguramente até 1585, quando o conflito entre as Províncias Unidas e o Império Habsburgo de Espanha a transformou num baluarte da Contrarreforma e expulsou capitais e homens de letras protestantes (NAVE, 2014). Amsterdam a sucederia como principal cidade nesta atividade. Gerard Mercator produziu em Antuérpia, em 1537, um mapa da Terra Santa, o mais antigo mapa mural holandês com bordas decoradas (SCHILDER, 1990, p.115). A produção do gênero é muito vasta e

¹ A bibliografia sobre as relações entre o conhecimento cartográfico e a expansão comercial é bastante extensa. Para uma análise específica do caso holandês, ver Benjamin Schmidt (1997).

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

diversificada, e ainda se supõe que um grande número de mapas não resistiu ao tempo e à exposição que a sua função como mapas que deveriam estar presos às paredes, à vista de todos, lhes impôs.

Este artigo apresenta alguns aspectos de um desses mapas, considerado um dos mais influentes mapas da América, do qual se dará maior atenção à representação da América do Sul. *America quarta pars Orbis* foi impresso em Amsterdam, em 1608, de autoria de Blaeu, nome com o qual Willem Jansz (1571-1638) assinaria seus trabalhos a partir de 1621 (BURDEN, 1996, p.192). Esse mapa integra um conjunto em que o cartógrafo retrata os quatro continentes – Europa, África, Ásia e América - seguindo um mesmo padrão, por meio da inclusão de vistas de cidades e cenas com habitantes das várias regiões cartografadas. Participaram da feitura do mapa da América vários profissionais cujos nomes aparecem em muitas outras produções cartográficas do período, o que indica não só a circulação desses artistas por diferentes ateliês como a reutilização das placas de cobre em que passaram a ser gravadas as ilustrações e os mapas, sobretudo após 1555, com as atividades da oficina de Christophe Plantin, em Antuérpia (NAVE, 2014, p.38-39). Uma ilustração, gravada inicialmente para um mapa específico, podia ser sucessivamente inserida em outros mapas. Josua van den Ende foi o gravador da imagem do mapa da América e Hessel Gerritsz das imagens das bordas decorativas e de várias outras figuras contidas no próprio mapa².

² Para uma análise pormenorizada do conjunto dos mapas dos continentes, ver Gunter Schilder (1996). Sobre a família Blaeu, ver do mesmo autor, Schilder (1995). Muitos elementos desse artigo se baseiam nesses trabalhos e no ensaio de James Walker sobre a versão francesa de 1669, feita por Jaillot, do mapa da América (*Amerique quatrieme partie de Monde*). Neste ensaio se encontram as descrições detalhadas, traduções e comentários de todos os elementos que compõem esse mapa (JAILLLOT, [s.d.]).

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 1



BLAEU/JAILLOT. *Amerique quatrieme partie de Monde...* 1669.

Muitos mapas foram feitos com base nessa obra de 1608 ao longo do século XVII e ainda se encontram cópias e versões no século XVIII, em que são incluídas as mesmas representações de vistas de cidades e de grupos de pessoas inseridas por Blaeu e seus colaboradores, sem renovação das imagens, ou incorporação de outras, mas realizando cortes ou supressões. Em 1669 houve uma versão francesa, de autoria de Hubert Jaillot, em que as inscrições em latim e os topônimos foram traduzidos para o francês. Fazemos uso, em boa parte, dessa versão do mapa e da análise que dele fez James Walker. O mapa contém numerosas ilustrações, animais e monstros marinhos, barcos de vários tipos e tamanhos, figuras mitológicas, referências

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

etnográficas, como práticas canibais e os *Patagones* na América do Sul³.

Além de alguns aspectos da história do documento, interessa aqui destacar as fontes utilizadas e as escolhas feitas para a representação de homens e mulheres, habitantes naturais da terra e das cidades já existentes ou recém fundadas pelos europeus na América do Sul. São, assim, privilegiadas as faixas decoradas que emolduram o mapa.

A borda decorada com vistas de cidades ocupa a margem inferior na edição de 1608, mas pode ocupar a margem superior em outras versões. Ao todo são doze vistas em perspectiva “voo de pássaro”, também chamada perspectiva militar ou aérea. Em muitas versões posteriores, são inseridas apenas nove imagens. Da porção setentrional do continente são retratadas três localidades. A primeira é Pomeiooc, na região da Virgínia, onde os espanhóis chegaram em 1513. A representação, que retrata a povoação indígena, tem sua origem no trabalho do artista inglês John White que viajou em 1585 com os primeiros exploradores ingleses. Suas pinturas foram depois publicadas com o relato de Thomas Harriot, sobre a Virgínia, em 1588 e copiadas no volume *America*, da obra *Grandes Voyages*, de Théodore De Bry. Esta publicação, de imensa repercussão e várias edições em diferentes idiomas europeus, está na origem, como se verá, de várias ilustrações inseridas no mapa⁴.

É o caso da segunda imagem, a do Forte Carolina, assim nomeado em homenagem ao rei francês Carlos IX, construído pelos huguenotes em sua segunda expedição ao Novo Mundo, de 1564. O objetivo da expedição, comandada por René Goulaine de Laudonnière, era estabelecer uma base francesa na costa do território conhecido como La Florida, pelos espanhóis,

³ A edição de 1608 é raríssima. A Biblioteca do Congresso, de Washington, possui um exemplar dessa edição dos mapas da América e África, analisados em Walter Ristow (1967). Para efeito deste artigo e melhor visualização das imagens, utilizo detalhes da edição de Jaillot, de 1669.

⁴ Para mais informações sobre as fontes das imagens, ver o ensaio de James Walker, citado acima. Sobre a importância da obra de De Bry, sua produção e repercussão, ver Gloria Deák (1992); Stefan Lorant (1965) e Michiel Van Groesen (2008).

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

mais ao norte das posições espanholas. A partir dali penetrariam pelo território em busca de ouro e prata. Fez parte desta expedição o artista Jacques Le Moyne de Morgues, encarregado de mapear o litoral e produzir gravuras sobre os habitantes.

E também da terceira imagem, de St. Augustin, na Flórida, fundada pelos espanhóis em 1565, com a chegada de Pedro Menéndez de Avilés. O rei Filipe II assegurou a Menéndez permissão para fundar e governar uma colônia, *La Florida*, uma tarefa que poderia ser completada apenas depois da destruição do estabelecimento francês do Forte Carolina. Assim que chegou à costa nordeste da atual Flórida, Menéndez se refugiou entre os índios Timucua e fortificou a vila indígena para se prevenir de ataques franceses. Os relatos franceses indicam que logo os espanhóis construíram sua própria povoação, provavelmente adaptando o traçado de outras cidades construídas no Novo Mundo. Com algum auxílio dos índios Timucua, os espanhóis realizaram um ataque surpresa ao forte francês e puseram fim à presença francesa na Flórida (CHANEY; DEAGAN, 1989, p. 166-167). A vista utilizada por Blaeu tem sua origem em um mapa de Giovanni Baptista Boazio, cartógrafo que acompanhou as investidas do corsário Francis Drake a várias praças espanholas na América do Sul e Caribe em 1586. Os mapas produzidos nesta viagem foram depois publicados por Theodore de Bry, junto com o relato de Drake. Além do mapa de St. Augustin, Blaeu, em sua coleção de vistas de cidades, utilizou com base em Boazio-De Bry, as vistas de Santo Domingo, de Havana e de Cartagena.

Da parte central da América são representadas as cidades de Havana, São Domingo e a cidade do México. Enquanto as duas primeiras provêm dos mapas de Boazio-De Bry, a da cidade do México origina-se da primeira representação de uma cidade do Novo Mundo publicada na Europa, que integrou cópias da carta de Fernão Cortez enviada ao imperador Carlos V em 1524, relatando o ataque a Tenochtitlan. Esse primeiro mapa, com algumas modificações, como a supressão de referência

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

a sacrifícios humanos, foi refeito em Veneza em 1528, por Benedetto Bordone que, por sua vez, foi a base para a inserção do México na obra *Civitates Orbis Terrarum*. Esta imensa coleção de vistas de cidades dos quatro continentes então conhecidos dos europeus, de autoria de Georg Braun e Frans Hogengerg, contém 546 vistas e planos distribuídos em seis volumes, publicados entre 1572 e 1617.

Da América do Sul advém as outras seis imagens. Cartagena, na costa do Pacífico, foi fundada pelos espanhóis, em 1533. Do ataque realizado por Francis Drake em 1586 surgiu a ilustração de Boazio que De Bry popularizou e foi depois utilizada por Blaeu.

Cusco, a imagem seguinte, capital do império inca, é descrita desde os momentos iniciais da presença espanhola e está presente já no primeiro testemunho da conquista do Peru pelas tropas de Francisco Pizarro, de autoria de Francisco de Jerez, intitulado *Verdadeira relación de la Conquista del Peru y Provincia del Cuzco*, publicada em Sevilha, em 1534⁵. A fonte que Blaeu utilizou para a inserção de Cusco em seu mapa foi a mesma da cidade do México, a obra *Civitates Orbis Terrarum*.

A representação de Potosi tem sua origem na primeira ilustração da montanha de prata que chegou aos europeus: a xilogravura “Cerro de Potosí”, publicada na *Primera parte de la crónica de la conquista de Perú*, de Pedro Cieza de León, editada em Sevilla em 1553. Essa imagem serviu de base para mapas e cosmografias durante mais de 200 anos e sua presença no mapa pode ser interpretada como uma evidência do papel de fornecedora de metais preciosos desempenhado pela América no conjunto dos interesses europeus. Em vários mapas produzidos na França e na Holanda ao longo dos séculos XVI e XVII, a ilustração que serve de fonte continua sendo a de Cieza de León, mas a publicação da imagem, com inserção de outros detalhes, pelo editor Arnaldus Montanus incentivou a sua circulação. Esse teólogo e historiador holandês publicou em 1671, em

⁵ No ano seguinte a obra já havia sido traduzida para o italiano (XEREZ, 1535).

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Amsterdam, uma obra traduzida no mesmo ano para o inglês pelo editor e cartógrafo, John Ogilby, *America being an accurate description of the New World*, contendo 120 ilustrações, sendo um mapa da América, outros dezenove mapas corográficos, seis figuras de personagens, 35 vistas de portos ou cidades e 59 ilustrações, com cenas indígenas, danças, canibalismo, ídolos e sacrifícios, batalhas entre europeus e indígenas, entre portugueses e holandeses, e imagens da fauna e flora, cultivo de mandioca, beneficiamento do cacau, engenhos de cana-de-açúcar⁶.

Seguindo essa mesma linha de análise, pode-se considerar o nome dado ao oceano que banha a costa ocidental da América do Sul. Em letras maiores está o MAR DEL ZUR, mais ao sul, *Mare pacificum*, e bem próximo à costa, *oceanus Peruvianus*; diferentes nomenclaturas que marcam um período de imprecisão – e de indecisão por parte dos cartógrafos – frente às sucessivas explorações e descobertas. A referência ao Peru para nomear o oceano integra, por sua vez, esse mesmo contexto em que o interesse europeu sobre o continente se fixa na possibilidade de obtenção de metais. As ricas minas de ouro, na região noroeste, e de prata, sintetizada pela montanha de Potosi, levam a nomear o mar pela porção mais importante das terras adjacentes, como ensinavam então os cosmógrafos⁷. Desde os anos 1580 e até avançado o século XVII, em vários mapas holandeses o Peru serve também de referência para nomear todo o continente sul-americano, seja pela forma *America Peruana*, ou *Peruviana*, seja simplesmente pela *Peruana* ou *Peru*.

Nesse sentido, as referências às Terras do Brasil se devem, não às riquezas potenciais, mas a dois fatores possíveis. O primeiro seria pelos portos

⁶ As representações de Potosi têm sido abordadas em vários trabalhos, dentre eles: Richard Kagan (1998), traduzido para o inglês em 2000; e Peter John Bakewell (2011; DORÉ, 2014).

⁷ Assim se nomeava *Oceanus Britanicus* ou *Mare Germanicum*. O nome poderia vir ainda do seu descobridor, como *Fretum* (estreita passagem de mar) *Magellanicum*, ou por algum acidente, como o *Mar vermelho*, porque “suas areias são vermelhas”. A explicação está em ABBOT, George Abbot (1600, fl. 2).

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

do Oceano Atlântico que o seu litoral abriga. Isso justifica a presença da imagem do Rio de Janeiro, mas faz estranhar a ausência de Salvador, mais antigo e escala tão frequente quanto a do sul. Considera-se, então, um segundo fator: a existência de imagens disponíveis ao cartógrafo. No caso da imagem de Olinda, em Pernambuco, sua fonte não foi ainda claramente identificada pelos estudiosos. O mapa foi produzido antes das invasões holandesas, o que nos impede de considerar o grande volume de imagens produzidas por artistas e cartógrafos holandeses durante a presença em Pernambuco, de 1630 a 1654, como fontes de Blaeu. Já a fonte para a imagem do Rio de Janeiro foi, segundo Gunter Schilder, resultante da passagem do comandante holandês Olivier van Noort, em 1599, quando da viagem de retorno de sua circum-navegação do globo. Seu relato, *Description du pénible voyage fait entour de l'univers ou globe terrestre*, foi publicado em 1602, contendo ilustrações e uma vista da cidade da qual se utilizou Blaeu, promovendo simplificações.

A escolha das cidades a representar, privilegiam também a ação europeia no continente. Pomeiooc, Cusco, México e Ilha de La Moche são quatro povoações ou cidades pré-existentes à chegada dos europeus na América. Todas as demais trazem topônimos atribuídos pelos europeus e retratam edificações – fortes e portos, principalmente – construídas pelos conquistadores. Mesmo considerando-se igualmente o acesso às imagens como um fator importante, ainda assim, se o autor do mapa realizou escolhas a partir das representações disponíveis, estas, por sua vez, resultaram de uma seleção inicial feita pelo viajante ou autor do relato.

Nas margens esquerda e direita, há oito representações de grupos humanos de cada lado, associados aos espaços atingidos pelos europeus ao longo do século XVI. Na coluna da esquerda, têm-se uma figura de habitantes da Groenlândia; as três imagens abaixo trazem diferentes grupos da Virgínia; a imagem seguinte, de “soldados da Flórida”; depois imagens do “rei e rainha da Flórida”; “rei” da ilha Hispaniola; e um grupo em torno do rei

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

da Nouvelle Albion (Nova Inglaterra). A obra de De Bry é aqui também a principal fonte, mesmo que em vários casos sejam reproduções contidas em relatos publicados anteriormente.

A coluna da direita diz respeito aos habitantes da América do Sul. No alto, a primeira imagem é dos “mexicanos”, cuja fonte é desconhecida. Em seguida, dois homens sob a legenda “Peruviani”.

As três imagens seguintes são relativas ao Brasil. A primeira traz a legenda “uma mulher do Brasil [*Brasiliana*] deitada em uma cama suspensa”; a segunda, “Os brasileiros indo à guerra”; e a terceira: “As mulheres do Brasil indo trabalhar”. A fonte dessas imagens são os relatos de Hans Staden e de Jean de Léry, que tiveram grande divulgação após a publicação por Theodore De Bry, a partir de 1593. Os relatos desses dois autores, junto com o de André Thevet, foram até o avançado do século XVIII, as principais fontes para as representações imagéticas ou literárias sobre as Terras do Brasil. Staden relatou seu período de cativo entre os tupinambás, publicado pela primeira vez em 1557. O huguenote André Thévet publicou seu *Les Singularités de la France Antarctique* em Antuérpia, em 1558, e Jean de Léry publicou, em 1578, *Histoire d'un voyage en terre du Brésil*.⁸ As três imagens contidas no mapa, com cenas cotidianas, provavelmente observadas por Hans Staden, curiosamente não incluem cenas de canibalismo, referência sempre presente nas menções ao Brasil. Conforme analisa James Walker, ilustrações de canibalismo estão presentes no interior do mapa de Blaeu, mas a inserção de outras atividades indígenas às margens do mapa serviria para lembrar ao leitor que a América podia ser um lugar, ao mesmo tempo, “potencialmente tranquilo e mortal”⁹.

Depois das referências aos habitantes do Brasil, há uma ilustração com um casal da Ilha de la Moche, no Chile e uma imagem dos habitantes da

⁸ Os estudos sobre as representações dos canibais no Brasil utilizam como fontes primordiais relatos de viajantes e mapas. Ver principalmente Frank Lestringant (1997); Zinka Ziebel (2002); Shureka Davies (2012) e Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona (2010).

⁹ Descrição da imagem feita por James Walker (s.d.).

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Patagônia, os "Patagones do estreito de Magalhães", e uma última representação, dos "habitantes do estreito de Magalhães, com um casal e duas crianças. As fontes identificadas dessas representações são os relatos das viagens de holandeses ao Estreito, realizadas entre 1598 e 1601 e relatadas por um dos comandantes, Sebald de Weert.

Ao longo do século XVII essas figuras de cidades e de habitantes vão se repetir em vários outros mapas. Jodocus Hondius, que continuou a publicação do Atlas cosmográfico de Gerard Mercador, em seu *America noviter delineata*, impresso em Amsterdam em 1618, utiliza as mesmas figuras e divide as vistas de cidades, na margem superior e inferior do mapa. Alguns anos depois, em 1623, Joannes Janson publicou o mesmo mapa, mas suprimiu a margem inferior e as figuras nas laterais estão invertidas. O mapa foi em seguida, em 1626, publicado na Inglaterra, por John Speed, *America with those known parts in that unknowne worlde both people and manner of buildings*. Seu mapa se baseia em Hondius, de 1618, mas com algumas adaptações. Não há a borda com as cidades na margem inferior. No alto, as vistas de cidades trazem Havana, S. Domingo, Cartagena, México, Cusco, La Mocha, Rio de Janeiro e Olinda, com a supressão das representações de Pomeiooc, Carolina, S. Augustin e Potosi. Speed também cortou os personagens nas laterais e deixou apenas um indivíduo em cada grupo.

Nesta mesma tradição está o mapa de Pieter van den Keere, *America Nova Descriptio*, de 1614. Este é o primeiro mapa da América em uma única folha com margens decoradas. Pieter van den Keere chegou a Londres em 1584 como refugiado religioso com 13 anos e sua irmã se casou com Jodocus Hondius, naquele momento também em Londres, com quem trabalhou até 1593, quando então voltou a se estabelecer em Amsterdam. Van den Keere contratou Abraham Goos, seu sobrinho, para gravar seu mapa, mais uma vez baseado no mapa mural de Blaeu de 1608 (BURDEN, c.1996, p.221).

O mapa original contém ainda quatro cartuchos explicativos e várias

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

legendas no interior das massas de terra. A inserção de cartuchos nos mapas foi uma invenção dos maneiristas italianos, adotada e popularizada por cartógrafos como Abraham Ortelius, e sobretudo por Blaeu e Joannes Janson¹⁰. O cartucho localizado no canto inferior direito do mapa de Blaeu intitula-se *America* e traz várias informações, na forma de texto e em imagens. O cartucho é emoldurado por duas figuras que têm o olhar voltado para o continente: Cristóvão Colombo, que segura uma balestilha e Américo Vespúcio, que tem nas mãos um compasso e um astrolábio. Abaixo, há quatro bustos, com o nome dos quatro navegadores que haviam realizado a circum-navegação do globo: Fernão de Magalhães, Francis Drake, Thomas Cavendish e Oliver van Noort. Como legenda traz: "Efígies dos quatro heróis do mar que fizeram a volta ao mundo passando pelo Estreito de Magalhães".

Um outro cartucho contém explicações sobre um mapa menor, inserido no canto inferior esquerdo do grande mapa retratando o Estreito de Magalhães e a Terra de Magalhães, que o texto menciona como ainda não conhecida. O terceiro cartucho é acompanhado de uma representação geométrica do globo terrestre, com a linha do Equador, duas perpendiculares e uma demonstração da forma como calcular as distâncias.

*

O estudo do mapa de Willem Blaeu, apontando-se algumas de suas principais apropriações – aquelas que lhe deram forma assim como aquelas que dele resultaram – porém evitando penetrar no labirinto das cópias, das diferentes versões e edições, permite acessar facetas do mundo contemporâneo ao contexto da conquista e colonização da América pelos

¹⁰ Para uma definição e o conteúdo dos cartuchos, ver François de Dainville (1964, p. 64). Para o século XVIII, há indicações bastante precisas quanto à composição dos cartuchos, conforme explicitado em Márcia Maria Duarte dos Santos (2007, p. 53-55).

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

européus. As imagens contidas nos mapas resultam da projeção de uma forma de ver o mundo que se desenvolve na Europa ocidental e que os estudos da história da arte estão mais autorizados para analisar. Do ponto de vista historiográfico, o mapa indica a intensa circulação dos relatos de viagem sobre o Novo Mundo e a recorrência de determinadas fontes. Neste caso, alguns documentos serviram de antologia sobre a América: as obras de Richard Hakluyt e, no plano iconográfico, a de Théodore de Bry. À obra de Hakluyt atribui-se uma virada geográfica nos escritos históricos, quando das crônicas dinásticas se passa para o registro e divulgação de descobridores e aventureiros (ARMITAGE, 1995, p.56).¹¹ A de De Bry, como se viu, formatou o Novo Mundo para os olhos europeus.

Verifica-se, ainda, outro gênero de circulação: a dos gravuristas e cartógrafos e suas placas de cobre. Os indivíduos circulavam pelas famílias e pelos ateliês e tipografias, em que também se editavam as mesmas coleções de relatos de viagem, cosmografias e mapas. Num plano mais amplo, o mapa apresentado, como integrante da florescente e quase hegemônica produção holandesa, pode ainda ser analisado no interior dos projetos imperiais. Como afirma Eddy Stols, “livros, estampas e mapas flamengos contribuíram para aprofundar e assegurar a durabilidade da presença portuguesa no ultramar” (2014, p.57). Seguindo o que o próprio autor desenvolve ao longo de seu trabalho, tanto a presença portuguesa como a espanhola, seguramente.

Nas representações veiculadas vê-se ainda um desejo de “domesticar” o Novo Mundo, torná-lo próprio para a Europa. As escolhas iniciais feitas por Blaeu, mesmo que não possam ser claramente decifradas, sugerem algumas interpretações. As diferentes partes da América são representadas sem, no entanto, serem entendidas como espaços dissociados: tanto os habitantes da Groenlândia, quanto os Patagones são

¹¹ A primeira edição da coleção de Hakluyt, *Principall Navigations... of the English Nation* data de 1589.

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

entendidos como pertencentes à América. Os estudos sobre a forma como os europeus unificaram a América, apagando sua inconciliável heterogeneidade, tendem a concluir que desde a chegada de Colombo e ao longo dos séculos XVI e XVII ocorreu uma invenção ou construção da América por parte dos europeus¹². A imagem da América como uma “entidade geográfica única” seria, na análise de Eviatar Zerubavel, “resultado de uma ativa construção mental”. “Como o caso da Europa e Ásia indicam claramente, continentes são produtos de um criativo ato de formação conceitual, mais do que de descoberta de agrupamentos naturais que já existem ‘lá’”. Para esse autor, a Europa não chegou simplesmente a ‘perceber’ que a América é uma identidade singular. Se ela é com frequência vista dessa forma hoje, é somente porque passou a ser assim definida pela Europa” (1992, p.39-41)¹³, por meio de um processo para o qual o mapa de Blaeu e seus derivados muito contribuíram.

Referências

ABBOT, George. *A briefe description of the whole worlde*. London: Printed by R. B[raddock] for Iohn Browne, 1600.

ALPER, Svetlana. O impulso cartográfico na arte holandesa. In: *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 241-318.

ARMITAGE, David. The New World and British Historical thought. From Richard Hakluyt to Willaim Robertson. In: KUPPERMAN, Karen Ordahl (edited by). *America in European Consciousness 1493-1750*. Chapel Hill & London: University of North Caroline Press, 1995.

BAKEWELL, Peter John. Mining Mountains. In: DYM, Jornada; OFFEN, Karl. *Mapping Latin America: a cartographer reader*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011.

BURDEN, Philip D. *The Mapping of North America: a list of printed maps*. vol. 1, 1511-1670. Rickmansworth: Raleigh Pulications, c. 1996.

¹² A trajetória da “invenção” da América é analisada por Edmund O’Gorman (1992), livro lançado em 1958 pelo historiador mexicano. Ver também RABASA, José Rabasa (1993).

¹³ As aspas são do autor.

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

CHANEY, Edward; DEAGAN, Kathleen. St. Augustine and the La Florida Colony: New Life-Styles in a New World. In: MILANICH, Jerald T.; MILBRATH, Susa (eds.). *First Encounters. Spanish Explorations in the Caribbean and the United States, 1492-1570*. Gainesville: University of Florida Press, 1989.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Canibais do Brasil: os açougues de Fries, Holbein e Münster (Século XVI). *Tempo*, v. 28, p. 165-192, 2010.

DAINVILLE, François de. *Le langage des géographes*. Paris: Editions Picard, 1964.

DAVIES, Shureka. Depictions of Brazilians on French Maps, 1542-1555. *The Historical Journal*, v. 55. Issue 2, p. 317-348, jun. 2012.

DEÁK, Gloria. *Discovering America's Southeast. A sixteenth Century View Based on the Mannerist Engravings of Theodore de Bry*. Birmingham Public Library Press, 1992.

DORÉ, Andréa. America Peruana e Oceanus Peruvianus: uma outra cartografia para o Novo Mundo. *Tempo*, Niterói, v. 20, n. 36, p. 1-22, 2014.

HARLEY, J. B. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: FCE, 2005.

JAILOT. *Amerique quatrieme partie de Monde...1669. The age of exploration: digital maps collection*. [s.d.]. Disponível em: http://exploration.uoregon.edu/mapa_single_intro.lasso?&mapaid=blaeu_j. Acesso em: 12 jun. 2015.

KAGAN, Richard (con la colaboración de Fernando Marías). *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Iderbrola, 1998.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal. Grandeza e decadência*. Brasília: Editora da UnB, 1997.

LORANT, Stefan (edited and annotated by). *The New World. The first pictures of America. Made by John White and Jacques Le Moyne and engraved by Theodore de Bry*. 2. ed. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1965.

NAVE, Francine de. Antuérpia como centro tipográfico do mundo ibérico (séculos XVI-XVII). In: THOMAS, Werner et. al. (Orgs.). *Um mundo sobre papel. Livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG, 2014. p. 31-56.

O'GORMAN, Edmund. *A invenção da América. Reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*. São Paulo:

DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

UNESP, 1992.

RABASA, José. *Inventing America*. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1993.

RISTOW, Walter W. Seventeenth Century Wall Maps of America and Africa. *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, v. 24, n. 1, p. 2-17, 1967.

SANTOS, Márcia Maria Duarte dos. Técnica e elementos da cartografia da América Portuguesa e do Brasil Império. In: COSTA, Antônio Roberto (Org.). *Roteiro Prático de cartografia: da América Portuguesa ao Brasil Império*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 53-55.

SCHILDER, Günter. Los Blaeu, una familia de cartógrafos y editores de mapas en el Amsterdam del Siglo de Oro. In: *De Mercator a Blaeu, España y la edad de oro de la cartografía en las diecisiete provincias de los Países Bajos*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 1995. p. 73-92.

SCHILDER, Günter. The Development of Decorative Borders on Dutch Wall Maps before 1619. In: *Monumenta Cartographica Neerlandica*. 1990. Vol. III.

SCHILDER, Gunter. Wall maps of the four continents by Willem Jansz. Blaeu (1608). In: *Monumenta Cartographica Neerlandica*. 1996. Vol. III

SCHMIDT, Benjamin. Mapping an Empire: Cartographic and Colonial Rivalry in Seventeenth-Century Dutch and English North America. *The William and Mary Quartely*, v. 54, n. 3, p. 549-578, 1997.

STOLS, Eddy. Livros, gravuras e mapas flamengos nas rotas portuguesas da primeira mundialização. In: THOMAS, Werner et. al. (Orgs.). *Um mundo sobre papel*. Livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios Português e Espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG, 2014.

VAN GROSEN, Michiel. *The Representations of the overseas world in the De Bry collection of voyages (1590-1634)*. Leiden; Boston: Brill, 2008.

WALKER, James (descrição do mapa). *The age of exploration: digital maps collection*. [s.d.]. Disponível em: http://exploration.uoregon.edu/mapa_browser.lasso?&mapaid=blaeu_j§ions=no&books=no&mapaSection_identifier=000&mapaSection_label=. Acesso em: 12 jun. 2015.

WELU, James. Vermeer: His Cartographic Sources. *The Art Bulletin*, v. 57, n. 4, p. 529-547, dec. 1975.

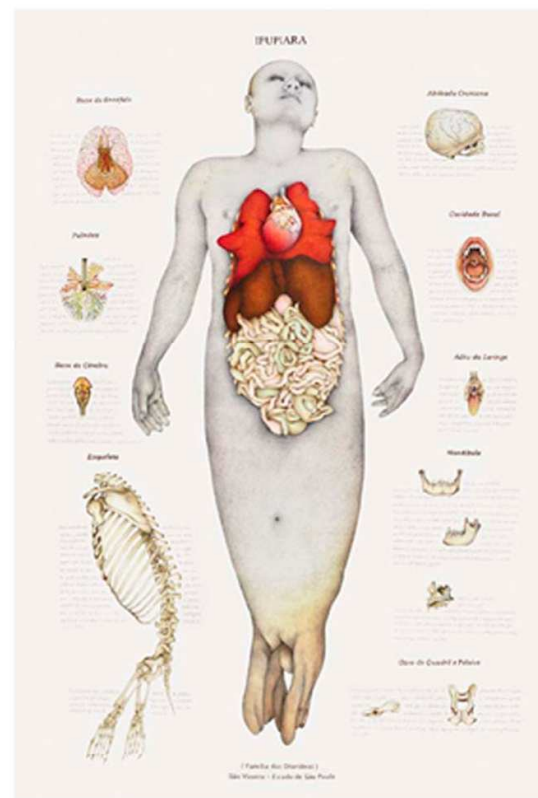
DORÉ, Andréa. A América do Sul no mapa mural de Willem Blaeu de 1608: contribuições para a construção do continente. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 26-42, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

XEREZ, Francisco de. *Libro primo de la conquista del Peru & provincial del Cuzco de la Indie occidental*. Venice: S. dei Nicolini da Sabbio, 1535.

ZERUBAVEL, Eviatar. *Terra Cognita. The mental discovery of America*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992. p. 39-41.

ZIEBELL, Zinka. *Terra de canibais*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

CORREA, Walmor. *Memento Mori - Ipuipara*, 2007.

DÁDIVAS DA AMÉRICA, INSTRUMENTOS DA EUROPA: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE TESOUROS DA NATUREZA E ATRIBUTOS DO CONHECIMENTO EM IMAGENS DA ÉPOCA MODERNA

Jorge Victor de Araújo Souza

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. É professor de História da América Colonial na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com pesquisa sobre a produção e usos de imagens na América colonial, realizou pós-doutorado na UFF e no Programa de História das Ciências, Técnicas e Epistemologia da UFRJ, respectivamente como bolsista do CNPq e da CAPES.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Resumo: Neste artigo analiso representações imagéticas do território colonial. Destaco imagens em que ameríndios são apresentados oferecendo algo aos europeus. Por outro lado, demonstro como a Europa era cercada de atributos das ciências. Estas reciprocidades eram importantes nas dinâmicas ultramarinas. O tema da dádiva esteve presente em praticamente todas as repúblicas e monarquias europeias que mantiveram contato com a América.

Palavras-chave: História Colonial. Imagens. Conhecimento.

Abstract: This article analyzes imagery representations of colonial territory. It highlights images where amerindians are presented offering something to europeans. On the other hand, it shows how Europe was surrounded by attributes of science. These reciprocities were important in the overseas dynamics. The theme of the gift was present in almost all the republics and european monarchies who had contact with America.

Keywords: Colonial History. Images. Knowledge

A América foi inventada (O'GORMAN, 1992). A Europa também. De fato, no começo do século XVI a própria imagem do mundo estava sendo reinventada (FARINELLI, 2012). Esta imagem, no Renascimento, sofreu uma complexa operação que exigiu esforço muito além da simples delimitação de fronteiras em mapas, onde a América, como demonstrou Frank Lestringant (2009), teve papel fundamental, sobretudo, por colocar em xeque teorias até então irrefutáveis e, desta maneira, forçar um deslocamento do olhar. Em tal operação, podem-se notar as tensões entre filósofos, geógrafos, cartógrafos, matemáticos, historiadores e artistas. Foram necessárias diversas formas de representação para dar conta das relações entre todas as partes do mundo. Uma das mais instigantes é a que destaca as reciprocidades estabelecidas, sobretudo no que diz respeito aos elementos da natureza e ao conhecimento que poderia ser adquirido na expansão ultramarina. Dádivas eram importantes nas dinâmicas políticas e

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

sociais do Antigo Regime, faziam parte de uma cadeia de obrigações – dar, receber, retribuir – como proposta em Mauss (1988)¹.

Juntamente com as representações cartográficas, as alegorias formaram o produto mais vulgarizado deste processo de representação global. Os continentes foram personificados em mulheres que portavam atributos identitários: Europa com artefatos civilizados e animais domesticados, Ásia com vestimentas rebuscadas, incenso e camelo, África com um sol sob a cabeça, com um escorpião na mão e acompanhada de um elefante, e América com uma cabeça nas mãos, um arco e uma flecha. Há uma clara hierarquização civilizacional em tais representações. São imagens que portam valores e expectativas.

Rebecca Parker Brienen afirma que foi no frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum*, em 1570, que apareceu a primeira iconografia das quatro partes do mundo de forma unificada (BRIENEN, 2010, p. 62). Trata-se daquele que foi considerado o primeiro atlas moderno, obra do cartógrafo e geógrafo de Antuérpia Abraham Ortelius (1527-1598). Desde então, tal modelo iconográfico estampou as principais obras que versaram sobre o conhecimento do mundo. Conhecimento este que também era apresentado sob a forma de descrição, prática em que os holandeses se tornaram peritos (ALPERS, 2009).

A alegoria da América e suas descrições já foram foco de diversos estudos (ZUGASTI, 2005). Entretanto, algo não despertou maiores interesses dos especialistas e pode complexificar mais ainda as relações entre a Europa e o Novo Mundo no que diz respeito às trocas materiais e imateriais. Trata-se de uma tópica, representação de um ato realizado pelos ameríndios ou pelas alegorias da América: a ação de oferecer algo aos europeus ou à alegoria da Europa. Com as mãos estendidas ou a apontar produtos, a

¹ Há recente bibliografia que destaca o quanto dádivas e também mercês eram fundamentais no Antigo Regime europeu, sobretudo entre ibéricos (XAVIER; HESPANHA, 1998, p. 339-349; GANDELMAN, 2005, p. 109-126).

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

América indica sua disposição em servir outro continente oferecendo tesouros da natureza. Idealização europeia que ajudou a inventar uma imagem da América submissa, e também forte indício das intencionalidades de relação entre os espaços separados pelo oceano, obviamente de uma perspectiva eurocêntrica. Por outro lado, de forma simultânea, a alegoria da Europa e os europeus de maneira generalizada, eram representados cada vez mais com atributos do campo científico, como instrumentos de observação e de medição. Instrumentos fundamentais na delimitação dos novos espaços.

Por conta do uso de estampas para uma argumentação a respeito de questões do conhecimento nas explorações atlânticas, faz-se fundamental a crítica tecida por Jorge Cañizares-Esguerra (2004) à historiografia que eclipsou as contribuições ibéricas durante a denominada Revolução Científica em detrimento da atuação britânica e italiana. Para isso, Esguerra utiliza, inclusive, a comparação de diversos frontispícios, como o da *Instauratio Magna* e o da *Nova Ruperta*. Em que pese estar em completo acordo com as conclusões de Esguerra, pretendo ampliar o campo geográfico das representações lançando mão de um recorte de amplo repertório imagético. Desejo demonstrar que representações da América e da Europa se coadunavam em um discurso em que o que estava em jogo eram, sobretudo, os tesouros da natureza, seu domínio e a perícia dos instrumentos necessários para explorá-los.

Experimenta Naturalia

Uma indígena segura um tatu com a mão direita, enquanto com a esquerda oferece uma pedra (*lapidum cum veneno*) à alegoria da Ciência, que está em frente a uma mesa sobre a qual estão instrumentos científicos, como um microscópio, folhas de anotações e desenhos. As duas ocupam

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

uma construção em meio à floresta, o que ressalta, pelo contraste, o espaço civilizatório em meio ao espaço considerado selvagem. A assimetria entre elas é marcada pela posição no patamar inferior ocupado pela indígena, não obstante a troca de olhares garantidora de certa cumplicidade. Abaixo das duas alegorias, animais peçonhentos rastejam. Os répteis não são alegóricos, pois se trata do frontispício de “*Experimenta Naturalia*”, obra do naturalista italiano Francesco Redi (1626-1697) publicada em Amsterdam no ano de 1675 e que versa sobre a observação de víboras, escorpiões e, sobretudo, como escapar dos terríveis venenos usando uma terapêutica dos trópicos (REDI, 1675). No primeiro capítulo, “experiências sobre vários tipos de fenômenos naturais, especialmente aqueles trazidas das Índias”, Redi cita os trabalhos de Willien Piso (1611-1678), e até mesmo as vivências do padre Antônio Vieira (1608-1697) que de acordo com o autor viveu 32 anos no Brasil fazendo uso de seiva de folhas para curar determinadas feridas.

Figura 1



REDI, Francesco. *Experimenta Naturalia*. Amsterdam, 1675. Frontispício.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Interessante notar a síntese literal da imagem da indígena como aquela que oferece elementos significativos para a formulação do conhecimento na Europa, como bem deixam entender os gestos das personificações no frontispício da obra de Redi. Esta tópica da América oferecendo algo à Europa ou aos europeus foi gestada muitos anos antes e expõe as expectativas dos habitantes das metrópoles em relação às colônias. Entretanto, nem sempre as expectativas se limitavam ao conhecimento *strictu sensu*. Esta tópica nos auxilia a refletir sobre a representação do papel das colônias nas hierarquias geográficas e sociais e as reciprocidades estabelecidas ou negadas. A imagem é apropriada para a operação de compilação dos conhecimentos que é estabelecida por Redi. A “ciência” está ali para recolher e classificar o que é oferecido pela ameríndia. Sua ação irá transformar a matéria bruta oferecida em algum tipo de conhecimento. Classificação dos elementos é relevante em um período em que há uma crescente valorização das ciências naturais.

Essa operação está presente em *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Aliás, os diálogos que fundamentam a obra seiscentista de Ambrósio Fernandes Brandão são iniciados justamente com a questão das possibilidades dos usos da matéria-prima transformada pelo conhecimento aplicado ao cotidiano, no caso uma lanugem retirada da mangabeira. A conversa é fomentada pela insatisfação de Alviano diante da não descoberta de pedras preciosas no Brasil. Em certo ponto, o mesmo afirma: “porque o mundo é tão velho e os homens tão desejosos de novidades, que tenho para mim que não há nele cousa por descobrir, nem experiência que se haja de fazer de novo que já não fosse feita”. Logo em seguida, Brandonio, a voz principal, argumenta que o Brasil é campo fértil para novas experiências e descobertas justamente pela oferta de matérias que poderiam ser transformadas pelo conhecimento: “porque haveis de saber que os primeiros inventores das cousas as acharam toscamente com um

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

princípio mal limado, e depois os que lhe sucederam as foram apurando, até as porem no estado de perfeição em que hoje as vemos" (BRANDÃO, 2010, p.48). Nesse sentido, a América, como era conhecida a Província do Brasil de acordo com Brandonio, é o local onde o conhecimento do Velho Mundo pode encontrar abundante matéria para os mais diversos usos, inclusive novos experimentos, mesmo que seu interlocutor não concorde de todo.

Todo daban por cualquiera cosa

Desde os primeiros relatos sobre o Novo Mundo há a tópica das relações de trocas entre europeus e nativos, sendo estes descritos como ingênuos por aceitarem coisas de pouco valor (TODOROV, 1999). Colombo registra, em 23 de outubro de 1492, sua primeira viagem, que os nativos "Traían oviillos de algodón filado y papagayos, y azagayas, y otras cositas que sería tedio de escribir, y todo daban por cualquiera cosa que se los diese. Y yo estaba atento y trabajaba de saber si había oro" (NAVERRETE, 1825, p. 21). O mesmo contato descrito através da troca de objetos é relatado na carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal, onde na praia "não houve fala nem entendimento" apenas troca de objetos. A performance das trocas tinha diversos significados para os envolvidos nestes contatos, como bem salientou o antropólogo Marshall Sahlins na análise de outra situação envolvendo europeus e nativos (SAHLINS, 1999, p. 28).

Na Europa, pelo menos desde a Idade Média, era comum em embaixadas a troca de bens e objetos preciosos, pois a liberalidade era um valor fundamental nas relações entre reis. Natalie Zemon Davis demonstrou as lógicas deste ritual entre as cortes e os modelos bíblicos no Antigo Regime (DAVIS, 2000). Por conta destas práticas, surgiram gestos que representavam o ato: vassallos de joelhos despejavam joias aos pés de um rei.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Miguel Zugasti, analisando as diversas alegorias da América, chama a atenção para uma imagem contida em *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala* (1582-1584), obra do mestiço Diego Muñoz Camargo (ZUGASTI, 2005, p. 120). Nela, Pizarro e Cortez abraçam respectivamente as representações do Peru e da Nova Espanha. As duas personagens estão de joelhos e oferecem ao imperador Carlos V – que não aparece na imagem – cofres cheios de tesouros. Esta imagem demonstra que os conquistadores eram considerados os intermediários entre o monarca e os súditos em terras distantes, mas também que tal tópica não foi somente produzida na Europa ou por europeus. De fato, o registro assinala a circulação e apropriação da representação de um comportamento que marca relações de vassalagem.

No Novo Mundo não eram os monarcas que recebiam diretamente as riquezas, mas seus representantes, como bem apresenta a gravura realizada por Theodore de Bry (1528-1598). Aos pés de conquistadores armados com espingardas e espadas, estão as joias que um índio aponta com as duas mãos. Tão ao gosto das denúncias de Bry, a cena mais parece um butim de guerra do que propriamente a oferta de um tributo.

Figura 2



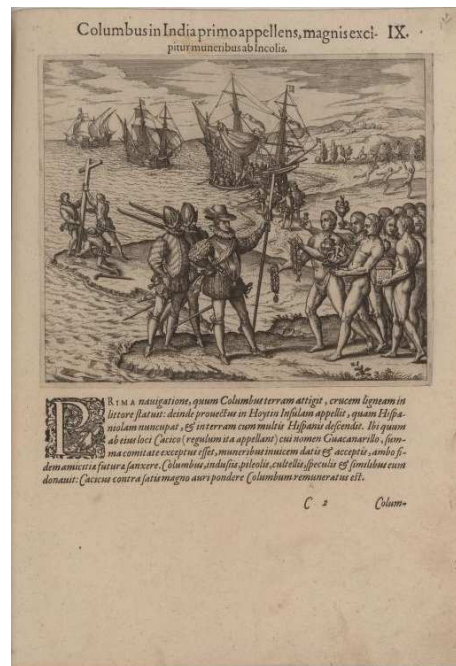
BRY, Theodor de. 1594. Gravura. 16.5 x 19.6 cm. Fonte: Cortesia da Biblioteca John Carter Brown, da Brown University.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Esta gravura é distinta da produzida para *Americae Tertia Pars IV* representando Cristovão Colombo recebendo diversos objetos das mãos de índios em Hispaniola. Tal gravura representa o contato de Colombo com um líder nativo de nome Guacanagari e outros “cinco reis”, encontro narrado em 30 de dezembro de 1492, ainda em sua primeira viagem. Nesta ocasião, Colombo teria recebido uma coroa e muita prata.

Figura 3



BRY, Theodor de. 1594. Gravura. 16.5 x 19.6 cm. Fonte: Cortesia da Biblioteca John Carter Brown, da Brown University.

Em que pese na descrição coeva a Colombo sobressair a reciprocidade estabelecida entre ele e o chefe indígena, na gravura realizada cem anos depois não há vestígio algum das mercadorias deixadas pelo almirante em troca de ouro e víveres. Na gravura em questão, Colombo é retratado de pé em uma praia com postura de autoridade. Às suas costas há dois soldados armados; à sua frente, estendendo as mãos, os índios lhe oferecem colares, caixas e outros elementos da natureza. Tal

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

imagem, de um grupo oferecendo tributos a uma autoridade, remete ao rito de embaixada de uma monarquia europeia, algo que De Bry deveria estar acostumado pelo menos em representações. Ao fundo, navios aportam e três homens erguem uma cruz, uma tópica que dominará as iconografias sobre a conquista, sendo a mais conhecida a gravura realizada por L. Gauthier, para ilustrar a *Histoire da la Mission*, em 1614.

A tópica da dádiva esteve presente em praticamente todas as repúblicas e monarquias europeias que mantiveram contato com a América. De Bry também gravou as descrições feitas pelos franceses que exploraram a Flórida em 1564. É muito provável que o belga tenha se baseado nas aquarelas produzidas por Jacques Le Moyne de Morques, que acompanhou a expedição de René Goulaine Ladonnière (1529-1574) à região. Na gravura, que faz parte das *Grandes viagens*, publicação de 1591, vemos um índio de proporção bem maior que Ladonnière e seus soldados.

Figura 4



BRY, Theodor de. 1591. Gravura. 15.1 cm x 21.3 cm. Fonte: Cortesia da Biblioteca John Carter Brown, da Brown University.

Trata-se de Athore, filho de um líder local, que com um gesto da mão direita, apresenta aos franceses a cerimônia que transcorre em frente a um

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

monumento decorado com guirlandas e com as armas da França. Este marco fora deixado anos antes pelos huguenotes Jean Ribault e René Goulaine, que travaram os primeiros contatos com os Timucua. No solo, o espaço entre os índios ajoelhados com as mãos para o alto e os franceses está repleto de ofertas de víveres e artefatos. Trata-se, sem dúvida, de uma cerimônia de oferta aos europeus. De forma distinta das gravuras representando as ofertas aos espanhóis, há nesta imagem uma dupla representação da Europa com a presença de um monumento que ostenta a flor de lis. Há uma ênfase na prática cerimonial que se coaduna com as conclusões da historiadora Patrícia Seed (1999) a respeito das cerimônias de posse no Novo Mundo. De acordo com ela, os franceses se diferenciaram dos ingleses, espanhóis, holandeses e portugueses, por efetivarem cerimônias teatralizadas como estratégia de legitimação de posse. Seed destaca que o obelisco foi usado politicamente pela primeira vez na França, em 1549, numa entrada feita pelo rei em Paris. Embora, como destaca, para os índios, o significado fosse o de adoração a um ídolo.

Figura 5



BRY, Theodor de. 1591. Gravura. 15.1 cm x 21.3 cm. Fonte: Cortesia da Biblioteca John Carter Brown, da Brown University.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

É necessário, no caso da produção de De Bry, o entendimento das gravuras enquanto integrantes de uma grande coleção. Em outra cerimônia dos timucuas é perceptível a distinção nas formas de representação. Na representação do ritual por boas colheitas, a pele de um veado está preenchida por leguminosas e é ostentada em um mastro no meio de uma clareira onde, ao redor, índios de joelhos estendem os braços para o animal, que por sua vez é banhado pela luz do sol. É possível que os índios adorassem o obelisco francês da mesma maneira como o faziam com o veado na primavera? Entretanto, e isto é significativo para o campo das representações, as gravuras de De Bry colocam os europeus em posições distintas. Se na primeira eles estão frente aos nativos e são interligados a eles pelas ofertas no chão e pelo obelisco, na segunda não há vinculação alguma, pois são meros espectadores. Tal estampa, valorizando uma cerimônia de índios oferecendo víveres ao símbolo europeu, buscava sim ressaltar o sentido de "harmonia" no contato e na conquista.

Em 1620, sob o governo de Filipe III, na alegoria da abdicação do imperador Carlos V, Frans Francken II (1581-1642) pintou elementos que recordavam a amplitude do reinado de quem dominara boa parte do mundo até então conhecido. As regiões conquistadas ou sob alguma forma de domínio, incluindo o Brasil, foram representadas em suas funções de fornecedoras de mercadorias, bens, propriedades, enfim, riquezas ao Império. Francken pintou a alegoria da Europa de pé, com uma espada na mão direita e o globo na esquerda, liderando um cortejo de reinos europeus, cada qual com sua respectiva bandeira. Europa olha diretamente para o espectador do quadro, apontando, com sua frontalidade, a imponência de uma rainha. As demais alegorias dos continentes encontram-se de joelhos no primeiro plano, remetendo à comum composição dos três reis magos. Cada qual oferece algo a Carlos V. A América, com o tatu a seu lado, sustenta uma caixa repleta de presentes ao imperador, coroas de ouro, cetros e joias.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Aos pés estão outros tesouros oferecidos. A abdicação de Carlos V ocorreu em 1556, e foi durante seu reinado que Cortez conquistou o México.

Na edição germânica de 1628 da *Cosmografia* do cartógrafo e cosmógrafo Sebastian Munster (1488-1552), veem-se também alegorias dos quatro continentes oferecerem objetos e riquezas à alegoria do Sacro Império Romano Germânico, devidamente entronada. Europa oferece produtos da “civilização”, incluindo um livro e instrumentos científicos. África e Ásia estão de joelhos oferecendo um baú repleto de joias, enquanto a América oferta uma cesta de frutas e flores.

No modelo iconográfico europeu das quatro partes do mundo mais difundido a partir do final do século XVI, a obra *Iconologia* (1593) de Cesare Ripa, a alegoria da América é a única a não ostentar produtos de valor. Europa apresenta instrumentos musicais, científicos, coroas e a própria Igreja na mão direita, Ásia é representada com incensário, apontando “los suaves y aromáticos licores, gomas y especies que producen” suas províncias, enquanto a África segura com a mão esquerda uma cornucópia a indicar a abundância e fertilidade de suas terras. A América o que tinha a oferecer? Em Ripa, ela ostenta os símbolos da selvageria – um lagarto e uma cabeça humana em referência à antropofagia destacada no texto. Fácil perceber nas iconografias em geral, que a partir do século XVII, América, apesar de não perder de todo os atributos de selvagem, aparece cada vez mais com coisas a oferecer às monarquias europeias, sobrepujando mesmo a África ou a Ásia. Informações sobre a descoberta de ouros e riquezas circulavam com mais abundância desde então. Entre os flamengos e os holandeses, tal perspectiva se deu já ao final do século XVI, e diz muito sobre as expectativas que habitantes dos Países Baixos tinham a respeito das dádivas do Novo Mundo.

A ideia de paraíso áureo da América foi bem expressa em diversas imagens, como a realizada pelos gravadores flamengos Gerard Van

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Groeningen e Pieter Nagel, por volta de 1590. A estampa apresenta a alegoria da América conduzindo uma carruagem puxada por gigantescos cães. Ao fundo, desenrola-se uma cena de ritual indígena como as gravadas por De Bry, e cenas de canibalismo, fazendo jus à legenda em latim que faz referência à selvageria que caracterizaria a região. Em contraponto, a legenda maior faz alusão ao ouro e à prata, metais que são representados na carruagem em sacos e pequenos cofres.

Figura 6



Copy after Pieter Nagel, After Gerard van Groeningen, *America, Your Gold and Silver Fill My People*. c. 1590. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Anonymous Loan, 44.1997. Image © President and Fellows of Harvard College.

A referência de tal iconografia são os carros triunfais – *Triumphwagen* – usados nos cortejos europeus, sobretudo no Sacro Império Romano Germânico, como o que foi desenhado por Albert Dürer em 1518, para Maximiliano I². Neste carro triunfal, as inscrições das rodas remetem a virtudes e valores: *Magnificentia, Honor, Dignitas* e *Gloria*. Estas rodas sustentam todo o carro, que por sua vez carrega as alegorias de outras virtudes consideradas importantes em uma sociedade aristocrática.

² Agradeço a Carlos Zeron a indicação desta gravura de Dürer.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 7



Copy after Pieter Nagel, After Gerard van Groeningen, *America, Your Gold and Silver Fill My People*. c. 1590. Harvard Art Museums/Fogg Museum, Anonymous Loan, 44.1997. Image © President and Fellows of Harvard College. Detalhe.

As rodas também possuem inscrições no carro triunfal da América. Nelas estão nomes de domínios ibéricos que alimentam a riqueza carregada pela alegoria: Peru, Cuba, Hispaniola e Bresília. Mesmo que o Brasil não tenha, no final do século XVI, apresentado significativas jazidas de ouro ou prata, os artistas o incluíram como um dos sustentáculos das riquezas do continente. Em que pesem os relatos sobre serras de ouro que abundaram descrições quinhentistas, pelo menos em relação ao Brasil, trata-se mais de expectativas do que propriamente de frutíferas experiências. Ao indicarem regiões tão vastas, as rodas representam a extensão dos domínios espanhóis, inclusive sob áreas antes conquistadas por portugueses. Esta alegoria não apresenta claramente a América oferecendo algo precioso à Europa. No entanto, os navios ao fundo indicam o destino ultramarino dos metais. Vale lembrar que parte significativa dos flamengos estava sob o governo espanhol.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

A situação geopolítica ibérica no século XVII foi determinante para expansão dos holandeses sobre a América. Neste contexto, as gravuras holandesas também expressaram as expectativas econômicas em relação aos ameríndios. É o que claramente se vê em um significativo detalhe da edição de 1630 da obra *Nieuwe Wereldt ofte beschrijvinghe van West-Indien*, do diretor da Companhia das Índias Ocidentais, Joahannes de Laet³. Na *Descrição do Novo Mundo*, De Laet realiza uma espécie de roteiro das costas. Como salienta Patricia Seed: “descrever fazia parte do processo de reivindicar novas regiões” (SEED, 1999, p.221). Essa reivindicação é representada em todo o frontispício de Cornelis Claessen Dusent, a começar pelas duas colunas que sustentam todo o conjunto arquitetônico. Elas possuem dois medalhões: o do lado esquerdo é o retrato do General Pieter Heyn, conquistador de Cuba como salienta a representação da baía de Matança logo abaixo, e o medalhão da direita é preenchido com o retrato do general Hendrick C. Lonck, conquistador de Olinda como salientado pela representação da mesma região. Por trás das duas colunas aparecem inúmeras armas e munições, indicando a guerra empreendida na posse das regiões americanas. Na base que sustenta as colunas, a representação central mostra uma mulher majestaticamente sentada em um trono. Ao seu lado direito, no solo, estão espalhadas armas e munições, e próximo está presente uma pequena inscrição *foed. Belg.* (Federação Belga). Na direção desta senhora de mãos postas, dirigem-se três índios. O que avança mais à frente está sentado sobre um tatu. Todos sorrindo, estão com as mãos estendidas com alguma dádiva, tesouros, objetos, elementos da natureza. Uma faixa atravessa, pela parte de trás, a cabeça do primeiro índio, como se fosse sua fala: “Venisti tandem”. Cremos que se trata de uma referência ao canto VI da Eneida, quando Eneias desce ao mundo dos mortos, no

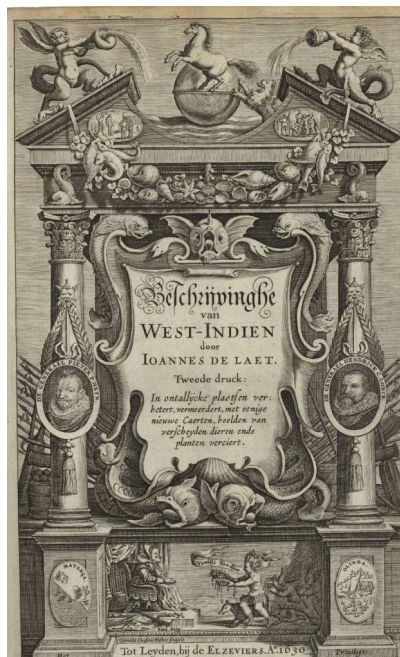
³ Em quinze anos foram realizadas quatro edições: 1625, 1630, 1633 e 1640. Sobre a atuação de De Laet e a publicação em questão, ver: Mello (1961) e Gesteira (2006).

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

centro da terra, e encontra seu pai que a muito não via e que lhe diz: *Venisti tandem, tuaque spectata parenti viest iter durum pietas?* (Enfim chegou, essa piedade tua que seu pai ansiava, pode vencer o duro caminho?). Algo bastante propício para ideia de um reencontro depois de uma viagem tortuosa e que corresponde à tese de De Laet sobre a origem dos ameríndios, segundo a qual existiu uma migração na terra em tempos remotos, justificando a existência de diversas línguas e culturas. Os ameríndios reencontravam parentes distantes que há muito não viam.

Figura 8



LAET, Johannes. *Nieuwe Wereldt ofte beschrijvinghe van West-Indien*, Leida, Elzevier. 1625. Fonte: Cortesia da Biblioteca John Carter Brown, da Brown University.

Para Heloisa Gesteira, a compreensão da trajetória de Joahannes de Laet só é possível ao se considerar sua vinculação com três instituições: Universidade de Leiden, Casa Editorial Elsevier e Companhia das Índias

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Ocidentais. Podemos ponderar que os interesses de De Laeat se conjugam, portanto, em seu percurso institucional e são sintetizados no frontispício da *Descrição do Novo Mundo*: conhecimentos além-mar, divulgação dos saberes, guerras de conquista e comércio ultramarino. O ato de oferta dos ameríndios à Federação Belga e a presença dos conquistadores no frontispício de uma descrição de novas regiões vincula-se às intencionalidades de De Laet, como se pode atestar melhor na abertura de outra obra sua:

A maior parte dos recursos com que o Rei de Hespanha por tantos anos perturbou a paz de todo o mundo, especialmente da christandade, e hostilizou tão gravemente estas Provincias Unidas veio-lhe principalmente das suas riquíssimas possessões da América. É notório que daquelles paizes elle tem retirado annualmente enormes riquezas em ouro e prata. Aquillo que outros reis e potentados em várias occasiões e com o intuito de o guerrear pretenderam e não conseguiram fazer, fizeram as Provincias Unidas, apesar de virem por último, não sendo ella do número de inimigos que menos lhe embraraçaram e desfalcaram as rendas (DE LAET, 1912, p. 3).

Nesta disputa, não é difícil mensurar a relevância de uma imagem que evoca a ideia de que os recursos são dádivas que a América disponibiliza aos que forem mais hábeis, fortes, merecedores ou, como propõe o frontispício do *Novo Mundo*, antigos aliados que se reencontram.

Há certo descompasso entre a imagem de uma dádiva e o que verificamos no discurso, por exemplo, dos relatos da tomada de Olinda, como o do soldado da WIC, o inglês Cuthbert Pussey, onde sobressai a imagem do saque: “As riquezas e botim que nossos homens encontraram na cidade são impossíveis de descrever, tal era a abundância de tudo, tal que nossos homens, ao vê-la, não sabiam em que meter a mão primeiro” (APUD MELLO, 2010, p. 65). Na incessante busca por metais e riquezas, os dois

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

discursos não são antagônicos, e sim complementares, sendo o primeiro mais uma idealização das expectativas e o segundo o relato de práticas.

Mesmo anos depois da expulsão dos holandeses, imagens da presença deles na América foram estampadas em importantes representações cartográficas. No mapa realizado pelo cartógrafo de Amsterdam Frederik de Wit, em 1675, estão diversos ameríndios. Enquanto uns trabalham nas minas ao fundo, outros derretem a prata e a oferecem aos batavos. Trata-se de uma representação da região do Rio da Prata. Encontramos poucas representações deste tipo entre os ingleses. Entretanto, o mapa encomendado em 1730 ao cartógrafo e gravador germânico George Mattaüs Seutter (1678-1757) pode ser considerado uma representação mais intensificada do que até aqui analisamos. Vemos nele um verdadeiro cortejo de negros carregando muitos produtos. Se em outras gravuras estão representantes dos soberanos, nesta, é o próprio rei, George II, quem recebe, não de ameríndios, mas das mãos de escravos as dádivas da América. Na frente de tal cortejo estão as representações de Minerva, saudando o rei, Hermes, apontando o soberano, e Demeter. Deuses ligados aos conhecimentos – à técnica, ao comércio e à agricultura – estão no mapa que representa a Nova Bélgica, região que englobava Nova York. Manhattan era denominada de Nova Amsterdam, por conta da anterior colonização batava, e tem seu porto estampado como a base que sustenta todo o cortejo. A imagem em si é uma reprodução dos mapas realizados no século anterior por Van der Donck e Jansson-Visscher, mas que não possuíam a iconografia apontada, apenas a representação de um pequeno porto (SHORT, 2001, p. 43).

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 9



SEUTTER, Mathaus. *Recens edita totius Novi Belgii in America Septentrionali siti.* c. 1730. Detalhe. Fonte: Cortesia da Biblioteca John Carter Brown, da Brown University.

A representação da América e dos “americanos” oferecendo elementos da natureza não ficou limitada a uma única monarquia ou república. A expectativa sobre os tesouros da natureza e seus usos era compartilhada por todas as metrópoles.

Conclusão

Os ibéricos foram precursores na construção de narrativas que enfocavam a relação entre as descobertas ultramarinas e as possibilidades de elaboração e difusão do conhecimento no período renascentista. Em pouco tempo, porém, houve uma ampla apropriação de tópicos destas narrativas, sendo possível falar de um olhar europeu resultante de tal operação. Um olhar que reuniu elementos da natureza e instrumentos das ciências nas representações da expansão europeia sob as conquistas coloniais. Fato é que no período iluminista, com a atuação incisiva de

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

naturalistas, tal olhar já estava devidamente consolidado e as representações do gênero então sobejaram.

Há uma relação intrínseca entre o “Teatro do Mundo” e as idealizações imperiais (CURTO, 2009, p. 149-154). As imagens aqui reunidas são produtos desta relação. Para melhor compreendermos o pensamento imperial é necessário levar em consideração que práticas de escrita e lógicas editoriais eram acionadas nas disputas ultramarinas que envolviam vários reinos e repúblicas (PRATT, 1999). A perspectiva da produção de imagens é excelente para se observar tais tensões, como demonstrei ao indicar os possíveis sentidos das estampas em relação às práticas de escrita que enfocam as explorações ultramarinas. No entanto, é preciso refletir melhor sobre o impacto das descobertas ultramarinas no sistema epistemológico europeu, o respectivo papel de gravuras na circulação dos conhecimentos e as diversas relações que envolviam as dádivas. Enfim, pensar estas imagens partindo das mesmas é pensar a própria posse da América, e é nessa perspectiva que nossa pesquisa tem se aprofundado no momento.

Referências

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever. A arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 2009.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2010. v. 134.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: Visões do paraíso selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2010.

CURTO, Diogo Ramada. *Cultura Imperial e Projetos Coloniais (séculos XV e XVIII)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

DAVIS, Natalie Zemon. *The Gift in Sixteenth-Century France*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

DE LAET, Joannes. Historia ou Annaes dos feitos da Companhia privilegiada das Índias Occidentaes desde o seu começo até ao fim do anno de 1636. In: *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 1912. v. XXX.

ESGUERRA-CAÑIZARES, Jorge. Iberian Science in the Renaissance: Ignored how much longer? *Perspectives on Science*, v. 12, n. 1, p. 86-124, spring 2004.

FARINELLI, Franco. *A invenção da terra*. São Paulo: Editora Phoebus, 2012.

GANDELMAN, Luciana. "As mercês são cadeias que não se rompem": liberalidade e caridade nas relações de poder do Antigo Regime Português. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. p. 109-126.

GESTEIRA, Heloisa Meireles. A história natural do colonialismo holandês. *Insight Inteligência*, ano IX, n. 33, p. 105-117, abr./maio/jun. 2006.

NAVARRETE, Martin Fernandez de Navarrete (Coord.). *Coleccion de los viages y descubrimientos que hicieron por mar los españoles*. Madrid: Imprenta Real, 1825.

O'GORMAN, Edmundo. *A invenção da América*. Reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

LESTRINGANT, Frank. *A Oficina do Cosmógrafo ou a Imagem do Mundo no Renascimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). *O Brasil Holandês (1630-1654)*. São Paulo: Penguin Classics, 2010.

MELLO, José Antônio Gonçalves de. Johannes de Laet e sua descrição do Novo Mundo. *Revista do Instituto Arqueológico, histórico e Geográfico de Pernambuco*, v. 46, p. 135-161, 1961.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Dádivas da América, instrumentos da Europa: algumas reflexões sobre tesouros da natureza e atributos do conhecimento em imagens da Época Moderna. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 43-64, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

REDI, Francesco. *Experimenta Naturalia*. Amsterdam, 1675.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

SEED, Patricia. *Cerimônias de posse na conquista europeia do Novo Mundo (1492-1640)*. Cambridge: Editora UNESP, 1999.

SHORT, John Rennie. *Representing the Republic Mapping the United States 1600-1900*. London: Reaktronbooks, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, Ângela Barreto; HESPANHA, António Manuel. As redes clientelares. In: HESPANHA, António Manuel. (Coord.). *História de Portugal: o Antigo Regime (1620-1807)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ZUGASTI, Miguel. *La Alegoría de América em el Barroco Hispánico: del Arte efímero al teatro*. Valencia: pré-textos, 2005.

IMAGINÁRIA MISSIONEIRA: REPRESENTAÇÕES DE UM PROCESSO HISTÓRICO COMPLEXO



Imagem de São Miguel Arcanjo com cocar. 103 cm x 49 cm.
Acervo: Museu Gaúcho da Força Expedicionária Brasileira (FEB).
São Gabriel/RS. Fotografia de Jacqueline Ahlert

Jacqueline Ahlert

Doutora em História Ibero-americana pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Possui graduação em Artes Plásticas, habilitação em Educação Artística pela Universidade de Passo Fundo (2004) e mestrado em História pela Universidade de Passo Fundo (2007). Professora do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH Me-Do) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e da Faculdade de Artes e Comunicação - UPF. Pesquisadora do Programa de Pesquisas Interdisciplinares da Região Platina Oriental, que recebe apoio do CNPq e da PUCRS, e pesquisadora-responsável pelo inventário do acervo de estatuária missioneira e colonial, do Laboratório de Cultura Material e Arqueologia (LACUMA) - PPGH-UPF.

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Resumo: As imagens da Virgem, de Jesus, dos anjos e santos estavam presentes no amplo domínio físico-geográfico das doutrinas jesuíticas-indígenas da Província do Paraguai. Gradualmente, no decorrer do processo de ressignificação dos preceitos e da iconografia cristã - num plano de mediações interculturais -, as representações adentraram a práxis religiosa dos missionários. Assimilações que se deram com base na construção de significados ao longo da formação de uma "cultura religiosa missional", num complexo trabalho de tradução mútua e de reorganização de elementos simbólicos. Deste modo, este texto, inicialmente, apresenta o espaço missional em que se movimentaram e articularam as imagens religiosas, para, posteriormente, expor aspectos de sua produção, usos e sentidos.

Palavras-chave: Missões Jesuíticas da Província Paraguaia, representações imagéticas, ressignificação.

Abstract: The images of the Virgin, Jesus, the angels and saints were present in the large physical and geographical domain of Jesuit-indigenous doctrines of the Province of Paraguay. Gradually, during the resignification process and the precepts of christian iconography - an intercultural mediation plan -, the representations stepped into the religious practice of the missionary. Assimilations that occurred based on the construction along the meanings formation of a "missional religious culture", in a complex mutual translation work and reorganization of symbolic elements. Thus, this text, initially, presents the missional space, which moved and articulated religious images, to subsequently, expose aspects of their production, uses and meanings.

Keywords: Jesuit Missions of Paraguay Province, imagistic representations, resignification.

1. Introdução

A constituição da Província Jesuítica do Paraguai deu-se em 1604, tendo como uma das principais intenções a formação de organizações missionais estáveis, em prol das missões volantes. A partir das projeções da Companhia de Jesus, apoiada pelo Estado moderno espanhol, a instalação de doutrinas iniciou-se em 1609, com a fundação de San Ignacio Guaçu. A fase inicial abrangeu a região do Guairá, ocupando, em seguida, o Itatim e prolongando-se até o Tape. Posteriormente, adentrando o século XVIII, consolidaram-se os Trinta Povos em território, atualmente, argentino,

paraguaio e brasileiro, estendendo-se o alcance de algumas estâncias até o Uruguai.

Sob a tutela dos inacianos, as missões alcançaram 159 anos de duração, até a expulsão da Ordem da América espanhola, em 1768. Estiveram inseridas no contexto de um longo processo histórico, dinâmico, negociativo e mediado pela assimilação de novas cosmovisões, em que o indígena atuou como agente e coautor de soluções originais advindas das demandas que o processo missional apresentava. Longe de resumir-se à recepção unilateral por parte da cultura autóctone,¹ a construção dessa sociabilidade se deu a partir de combinações singulares planejadas e elaboradas ao longo dos anos, com rupturas e continuidades após a saída forçada dos loyolistas. Assim, a percepção através de conceitos como de resignificação, tradução, circularidade, amplia o entendimento dos processos culturais que envolveram os indígenas nas reduções.

As representações imagéticas advindas desta trama são tão complexas quanto a conjuntura que as engendrou. O que era a imaginária missioneira? Do que se compôs? (Do que se compõe?) E qual foi a amplitude de elementos que cingiu? Dessas questões, delineia-se a construção desse artigo, organizado de modo a, primeiramente, apresentar o espaço no qual se movimentaram as imagens religiosas, para, posteriormente, expor aspectos de sua produção, usos e sentidos. Tais considerações estão alicerçadas na conjectura de que, para além das visões caricaturais, da cenografia barroca, a imaginária missioneira foi construída pelo imaginário indígena², fosse nas esculturas, gravados, pinturas,

¹ O termo *autóctone* é utilizado para designar os "habitantes primeiros do local referido em um tempo de longa duração" e não no sentido de "aquele que é natural de uma dada região", considerando que a povoação da América se deu através de correntes migratórias, sendo os indígenas emigrantes e não naturais destes locais.

² Durand considera o imaginário o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*: "Finalmente o imaginário não é outra coisa que este trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, como magistralmente Piaget mostrou, as representações subjetivas explicam-se reciprocamente 'pelas acomodações anteriores do sujeito' ao meio objetivo" (DURAND, 1997. p. 18; 38; 41).

escrita e arquitetura, na relação com as divindades, fosse na imaterialidade das festas, músicas, teatralidades e estetização das práticas religiosas.

2. A espacialidade

A espacialidade das doutrinas jesuíticas da Província Paraguaia, como espaços politicamente ordenados e culturalmente homogêneos, tem sido problematizada sob vários aspectos. Seja naquilo que se refere a composição étnica dos *pueblos*³, na dinâmica de suas extensões administrativas e econômicas, na participação indígena da estruturação urbana e construção dos edifícios, entre outros. De modo geral, são proposições que expõem uma participação efetiva dos missionários no processo, definido por Wilde (2009) como "agência" ou "autonomia indígena".

Falar de autonomia indígena no contexto missional não significa simplesmente aceitar que os índios foram capazes de atuar por si mesmos com base em escolhas racionais, o que resulta algo trivial e simplista a luz da literatura recente. Sobre tudo implica reconhecer que os indígenas desenvolvem noções e lógicas inspiradas em tradições e memórias sedimentadas (anteriores e posteriores ao contato com os europeus), as quais codificam noções singulares e dinâmicas de tempo, espaço e pessoa. Essas lógicas indígenas estão longe de ser manifestações de uma "pureza étnica". São o resultado de um processo de etnogênese no qual "o indígena", ainda que apareça ocupando um lugar especial no discurso nativo e institucional, não constitui uma identidade unívoca, senão uma confluência de níveis e trajetórias inscritas social e historicamente (WILDE, 2009, p. 37).

³ Apesar da denominação usual de "Los Treinta Pueblos Misioneros Guaraníes", para o conjunto das reduções, havia também outras etnias indígenas inseridas no processo missional. A população das reduções contava com uma maioria de índios guaranis, embora existisse uma diversificação entre eles. No território onde atuaram os missionários encontravam-se, por exemplo, os Tayaobás, Guayaki, Tapes, entre outros que são classificados como Guarani pela historiografia (SANTOS; BAPTISTA, 2007, p. 241). Estes grupos compunham, minoritariamente, uma parcialidade da diversidade cultural no desenvolvimento e complexidade dos espaços reducionais.

Entre os primeiros procedimentos para a instalação de um *pueblo*, estavam os de persuadir os caciques e organizar as parcialidades, estruturas organizativas que se manteriam no interior da doutrina. Levava-se a cabo, então, a alteração dos aldeamentos guaranis – caracterizados por amplos territórios com limites difusos, compostos de casas-habitação relacionadas ao terreiro/prança, a *oka* –, para os povoados missionais, que se formavam segundo um plano geométrico ordenado, em torno de uma grande praça quadrada. A “cristianização do índio deveria estar integrada à sua redução à polis, ou seja, à vida da cidade”; entretanto, adequada à tradição da ocupação do espaço da aldeia guarani (KERN, 2007, p. 7).

Materializados como uma composição cultural de influências europeias –medievais e modernas – e indígenas, os povoados missionais evoluíram estruturalmente através do tempo e da vivência. A configuração, cujas edificações eram de pedra e cobertas com telhas, ocorreu somente a partir do século XVIII, e não em todas reduções.

Independente dos condicionantes estilísticos, a execução das obras dependia inteiramente da mão-de-obra e dos conhecimentos indígenas, de modo que se conformou uma tipologia missioneira característica, elucidada pelo padre Cardiel, em 1747, a começar pela observação categórica de que, naquelas paragens, “todos esses edifícios se fazem de modo diverso aos da Europa”. A edificação era iniciada, a maneira das malocas indígenas, pelo telhado - sustentado por troncos, chamados de *horcones* -, sendo as paredes erguidas posteriormente, sobre as fundações de pedra, de “dois ou três palmos acima da terra”. Ainda que a pedra fosse abundante, a qualidade era arenito ou pedra-ferro, imprópria para cal. Para branquear as paredes, o método não era menos adaptado às condições que os outros: “fazemos cal suficiente de caracóis grandes, que em todas as partes se acham alguns. Manda-se as mulheres que os encontrem quando vão e voltam de suas roças”. Os caracóis eram aquecidos intercalados com carvão, base inicial à qual se punha fogo; “em poucas horas se queima

tudo". Moendo-se estes caracóis queimados, misturando-os com água e cola a base de couro branco, obtinha-se um branco "esplêndido" (Cardiel em FURLONG, [1747] 1953, p. 154-5).

Encontrar um critério de ordenação intrínseco a estas obras que as emancipe das, frequentemente, estéreis referências comparativas aos estilos europeus – ainda que indispensáveis no caso do século XVIII –, é necessário para incluir a arquitetura no rol das manifestações do imaginário missioneiro, com soluções construídas dentro da historicidade do contexto.

A maior parte da produção das oficinas – no tocante às talhas, ornamentos, instrumentos musicais –, tinha como destino a igreja. Abóbodas pintadas, altares "muito grandes, cheios de talhas e dourados com arcos setoriais" compunham as estratégias persuasivas elaboradas pelos padres (AZARA, [1781] 1998, p. 239-40).

As igrejas possuíam de três a cinco naves e de cinco a sete altares cada uma, todos ornados com retábulos dourados que abrigavam esculturas de santos. As paredes, comumente, eram pintadas com passagens da vida de Cristo e cenas do Velho Testamento. No teto, explorava-se a técnica do *trompe-l'oeil*⁴, cuja noção de profundidade elevava ilusoriamente ao céu. Conforme Furlong, "todo o espaço não ocupado por altares estava coberto de pinturas ou telas de pincel requintado" (1962, p. 224).

Gonzalo Doblas, tenente-governador que chegou às Missões por volta de 1785, observou que "o primeiro que se apresenta à vista são os templos; estes, ainda que não guardem regularidade em sua arquitetura e sejam de pouca duração, são *muy* suntuosos e estão bem adornados interiormente de retábulos" (1836, p. 56).

⁴ *Trompe-l'oeil* é uma expressão francesa: "enganar o olho", usada principalmente em pintura e arquitetura, por meio de uma técnica artística que, com efeitos de perspectiva, cria uma ilusão ótica que sugere profundidades, volumes e formas que não existem realmente.

Todas as ruas da doutrina convergiam à igreja, o único edifício vertical do povoado, o centro espiritual e material a acentuar o sentido transcendente do projeto missioneiro, constituindo o principal marco morfológico da redução. Conforme Kern, "na praça central, a igreja dominava o povo inteiro, simbolizando o predomínio da ideia religiosa sobre a comunidade e materializando a autoridade dos missionários sobre o conjunto das Missões" (1982, p. 128)⁵.

No entanto, é imprescindível considerar que a Igreja, enquanto edifício e instituição, não agia como definidora única do espaço sagrado. Este estava presente também na construção de um imaginário e de uma lógica de tempo e devoção afastados do que apreendiam diretamente os padres. Assim, a mobilidade das imagens (esculturas de uso pessoal, medalhas, estampas, agnus dei etc.) dentro do espaço missioneiro é entendida não somente como o alargamento de práticas religiosas, mas como a tradução e a ressignificação dessas práticas no cotidiano indígena.

O espaço missional é, comumente, reduzido a um sinônimo do "plano urbanístico reducional", ou seja, a disposição do sítio onde se construíram os edifícios principais. Ainda que o *pueblo* se apresentasse como ponto de referência – pois abrigava a igreja, as oficinas, o cabildo, a casa dos padres, as moradias, a hospedaria, o cotiguaçu, o cemitério etc. -, a abrangência territorial das missões compreendia, na área rural, estâncias, fazendas e ervais, ligados por caminhos interceptados por capelas. Nas imediações, havia fontes de água, hortas, hospitais, pedreiras, cárceres, entre outras instalações vinculadas a estrutura produtiva das doutrinas. As imagens estavam presentes em todos esses domínios, abrangiam desde a

⁵ A forma predominantemente retangular das plantas das igrejas missionárias levou muitos historiadores a estabelecerem paralelos com a igreja de Gesú, em Roma, marco identificador da Companhia, vista como arquétipo nos projetos jesuíticos em todos os continentes, inclusive nas reduções da Província Jesuítica do Paraguai. Sobre este engano, Sustersic afirma que: "eles esquecem que a arquitetura é fundamentalmente ordenação e experiência do espaço, as plantas e elevações não são, neste caso, os elementos definidores do mesmo". E complementa: "a planta de uma igreja missionária de três naves mostra pouca diferença com as basílicas paleocristãs. Porém, o espaço de uma e outra é inteiramente distinto" (SUSTERSIC, 2004, p. 38).

composição de capelas, oratórios móveis, altares portáteis e ermidas até a utilização independente, situação em que sua presença estava cingida pela simbologia da companhia e proteção divinas.

Para além das grandes imagens, pintadas e esculpidas, que ornavam o interior e o exterior das igrejas, pequenas esculturas, com até 10 cm de altura, estampas e medalhas, possivelmente, respondiam a necessidades subjetivas e pessoais de amparo e compleição.

3. A imaginária

A escultura, a pintura, a arquitetura e a música, estão entre as principais manifestações que condensaram o amálgama das influências formadoras da sociedade missioneira, conformando a cristandade e o animismo num contexto de reorganização e de modificações parciais no espaço social, na projeção do imaginário e das práticas simbólicas. Como produtos de um desenrolar histórico, as produções artísticas estiveram relacionadas a elementos de imposição, interpretação, assimilação e resistência.

As doutrinas contavam com inúmeras oficinas: olaria, moinho, padaria, carpintaria, ferraria etc., que representavam uma diversidade de ofícios em grande parte conectados as técnicas ocidentais. Era o local de onde saíam as armas, as louças, os instrumentos musicais, os retábulos, oratórios, estátuas, pinturas, cestas, selas para os cavalos, tecidos, caldeirões, tachos, sinos, campainhas, cálices e castiçais. Enfim, quase tudo daquilo que requeria o povoado e as demandas de comercialização. O número de oficineiros variava conforme o tamanho do povoado, podendo ultrapassar os quarenta (AHLERT, 2012)⁶.

⁶ Naturalmente, a maioria dos indivíduos envolvidos nessas atividades eram congregados. A participação em congregações era restrita aos principais índios do povoado, tanto homens quanto mulheres, regulares em suas confissões, assíduos às missas e demais sacramentos. Os

A imaginária missioneira, bem como os demais elementos provindos das oficinas, era predominantemente anônima. As raras atribuições de obras que estão nos relatos de cronistas e algumas correspondências ânuas informam pinturas dos irmãos da Companhia, como Bernardo Rodríguez, autor de *La Inmaculada*, e de Luis Verger (MCA, [1615-1641] 1969, p. 77-8).⁷

A alguns trabalhos escultóricos foi conferida autoria ao padre Sepp, como o retábulo e algumas imagens da Virgem de Altoetting, uma imagem de São João Batista Menino e uma de São José. De atribuição imprecisa, a hipótese provém mais da tradição oral do que de análises estilísticas aprofundadas. Já, ao italiano José Brasanelli são conferidas inúmeras esculturas, proporcionando a conjectura de diferentes fases da estatuária missioneira a partir da sua atuação nas doutrinas, entre 1691 e 1728.

As pesquisas realizadas, principalmente por Sustercic Bozidar (2001), denotam a importância das obras e da influência artística exercida pelo escultor italiano. Segundo o autor, a partir de sua chegada nada do produzido nas Missões paraguaias foi alheio ao seu trabalho, ao seu ensino, ou sua influência. As obras remanescentes – identificadas a partir da escultura de São Francisco de Borja (fig. 1), de autoria reconhecida -, podem auxiliar na definição de uma periodização que comporta a produção realizada nos 30 Povos durante os 159 anos de administração jesuítica⁸.

congregados chegaram a ser 19% da população total de alguns povoados (MCA [1615-1641], 1969, p. 186).

⁷ Sobre a representação de São Carlos, escreveu-se em 1633: A imagem pintada pelo pincel do irmão Luis Verger foi colocada no altar pelos padres com muito gosto e alegria de todos, dizendo-lhes que aquela era a imagem do santo protetor do povo, que estava sempre diante de Deus, rogando por eles para que fossem bons e crescessem suas comidas e que a ele deveriam acudir quando necessitavam de algo, que ele rogaria a Deus por eles (MCA, [1615-1641] 1969, p. 77-8).

⁸ Os estudos de Josefina Plá (1975) indicam a existência de quatrocentas imagens esculpidas com a colaboração de Brasanelli. Sustercic menciona como reconhecidas quarenta imagens na publicação *El "Insigne artífice" José Brasanelli: Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes* (In: Aranda, 2001, p. 623-643).

Figura 1



BRASANELLI, José. *Imagem de São Francisco de Borja*, 200 cm (aprox.). Matriz de São Borja/RS. Fotografia de Jacqueline Ahlert.

Para fins metodológicos, distinguiram-se quatro fases de produção. O primeiro período estendeu-se de 1610 a 1641. Foi marcado por viagens, fundações e guerras, podendo ser definido nas artes como o batismo da cultura vernácula. Fase em que se desenvolveu uma linguagem artística original, baseada em gravuras, de *estatuas horcones*, muito difundidas nas missões durante o século XVII.

Embora a produção artística missioneira recebesse, posteriormente, fortes influências dos estilos artísticos europeus, características como as de

esquematismo, geometrismo, frontalismo e verticalidade, sobreviveram em maior ou menor medida na composição das estátuas. Este gesto se afirmou no resgate desta linguagem nos períodos seguidos a estas diretivas.

De 1641 a 1691 ocorreu uma fase de expansão e afirmação. Ela foi iniciada com a estabilidade propiciada pelas instalações definitivas depois do recuo dos bandeirantes, derrotados na batalha de Mbororé, em 1641, e com o acelerado crescimento demográfico. Nesse período, chegaram às oficinas missioneiras a influência do realismo castelhano e andaluz.

Entretanto, foi a introdução dos jesuítas centro-europeus, em 1691, que iniciou uma etapa de grandes mudanças artísticas nos povoados missioneiros, colocando em crise a escola escultórica do século XVII, que havia alcançado um notável estilo próprio. Essa reforma, primeiramente, questionou e rebateu a arte local e, gradualmente, foi se ajustando e se integrando a cultura indígena-missioneira. Este período prolongou-se de 1691 a 1728.

Estes aportes serviram de eixo para que no último período de produção dos *talheres* missioneiros (1730-1768) se desenvolvessem formas inéditas, onde os escultores guaranis, depois de Brasanelli, encontrariam uma identidade artística.

Depois deste momento, considerado o *período clássico* das manufaturas missioneiras, um quinto estágio prolongou-se após a expulsão dos jesuítas dos domínios espanhóis, constituído por imagens que combinam a memória das técnicas e iconografia jesuítica com o novo panteão de santidades das diferentes ordens religiosas que assumem os povoados missionais e, posteriormente, pela produção autônoma dos santeiros, desenvolvida, principalmente, no atual Paraguai. Esse último período já abrange uma nova imaginária, decorrente da circulação e construção de outro imaginário e de novas demandas.

A administração eclesiástica dos trinta povoados ficou sob responsabilidade de três ordens religiosas: Franciscana, Dominicana e

Mercedária. Dificilmente, os novos curas se encarregaram com entusiasmo do projeto jesuítico e, certamente, não assumiram a didática dos inacianos. No Paraguai, logo após a saída dos jesuítas, grande parte dos artesãos, chamados *mba'ekuaáva* ("conhecedores de fazer bem as coisas", "qualificados") ou *santo apoháva* ("fazedores de santos"), abandonaram as reduções e se disseminaram pela Região Oriental, instalando-se às margens dos *táva*⁹ como "índios livres" (ESCOBAR, 2008, p. 32).

Em fins do século XVIII, encontravam-se funcionando poucas oficinas nos *pueblos* missioneiros. Houve, nesse momento, uma forte produção *santeira* realizada fora do formato reducional. Esta nova imaginária já estava contaminada pelo repertório iconográfico e estético das ordens religiosas introduzidas como substitutas dos loyolistas.

A conjectura de um estilo passível de classificação cronológica para estatutária missioneira não desconsidera a existência "paralela" de uma produção sobreposta, expressa, principalmente, nas imagens de uso particular, destituídas dos aparatos tradicionais da iconografia católica, dos excessos ornamentativos e apelos gestuais do estilo barroco.

Considerando a singularidade das soluções encontradas pelos maestros e artesões, constata-se que as obras produzidas pelos indígenas não constituíram meras réplicas das europeias. Apresentam originalidade na medida em que estão caracterizadas pela incorporação da identidade nativa aos modelos europeus transplantados. Tais criações demonstram a interatividade frente à catequização, ordenando e produzindo uma releitura dos símbolos, enredada nos significados da sua cultura e no momento pelo qual essa cultura passava.

⁹ *Táva* significa cidade/núcleo de habitações em guarani.

Figura 2

São José, 150 cm x 85 cm.
Acervo: Museu das Missões. São Miguel/RS. Fotografia de Jacqueline Ahlert.

Figura 3

São José, 9 cm x 4 cm. Acervo: Museu Monsenhor Estanislau Wolski. Santo Antônio das Missões.

A diferença entre as representações é elucidativa da incorporação e hibridização iconográfica realizada pelos artesãos missioneiros.

Com a ressalva de que referir-se à interatividade, ou mesmo, a mediação e interculturalidade é certamente arriscado se tomado como uma realidade irrestrita. Já que estas terminologias, projetadas no contexto colonial, poderiam “correr o risco de apresentar uma imagem falsa de

AHLERT, Jacqueline. Imaginária missioneira: representações de um processo histórico complexo. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 65-85, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

“equilíbrio” cultural, que esconde as reais relações de força e as situações objetivas de opressão” (POMPA, 2012, p.103).

4. Os usos e sentidos

Tão amplos quanto o alcance das imagens no vasto domínio físico das Missões eram os usos, sentidos e as atribuições conferidas a elas. Perpassando poderes curativos, as representações dos personagens sagrados poderiam operar “verdadeiros milagres”, segundo as narrativas dos padres.

Figura 4



Medalha com relevo da imagem de Santo Inácio de Loyola. Acervo: Museo Histórico y Arqueológico Andrés Guacurarí. Posadas/ARG. Fotografia de Jacqueline Ahlert.

As pestes eram um grande pesadelo para os sacerdotes e neófitos. Na San Javier de 1760, a epidemia de varíola chegou a causar 14 mortes por dia, nos dois meses mais violentos. Havia oito índios responsáveis por abrir covas continuamente (Paucke em AUWEILER, [1748] 1900, p. 106-7). “Estas

enfermidades têm enviado o Nosso Senhor por castigo aos pecados", justificavam, invariavelmente, os padres (MCA, [1615-1641] 1969, p. 178)¹⁰.

Nas tentativas de sanar tais males, o uso de medalhas (fig. 4), relíquias, estampas e de papéis com inscrições e bênçãos era largamente explorado. Certa feita, "uma cura milagrosa foi oferecida pelo Nosso Senhor por intercessão do santo padre Inácio, a uma criatura que estava agonizando". Bastou colocar "sobre o seu peito uma medalha do santo e pronunciar sobre ela as palavras do Evangelho [...] e logo estava, com admiração dos outros índios, perfeitamente sã" (MCA [1635-1637] 1990, p. 132).

Inácio de Loyola era, sobretudo, considerado o protetor das gestantes e dos partos. Na Redução de Corpus Christi, em 1660, sofria uma índia grávida com dores fortíssimas. Depois de haver se confessado, o padre "encomendou sua alma a São Inácio, deixando em seu colo a sua medalha". A índia "abraçou a medalha e beijou-a muitas vezes, com grande afeto". No dia seguinte, estando a mãe curada, teria nascido saudavelmente a criança abençoada pelo santo fundador da Companhia (MCA [1615-1641] 1969, p. 187).

Tais interseções não eram mediadas somente pelos padres, haja vista que havia, geralmente, somente dois sacerdotes para administração de cada povoado, com milhares de indígenas. Considerava-se a possibilidade de os indígenas congregados efetuarem tarefas de cunho espiritual bastante complexas, como a extrema-unção ou o batismo, além de portarem cédulas com imagens de santos e dessa forma distribuírem "milagres curativos" (MCA [1611-1758] 1970, p. 107)¹¹.

¹⁰ As mortes ocasionadas pelas pestes (em especial sarampo e varíola) foram numerosas. Das 30.116 famílias existentes em fins de 1731, restaram no início de 1735 a cifra de 22.426, havendo 8.580 famílias extintas – 18% a menos. Em outros números, das 139.244 pessoas, de todas as idades e ambos os sexos, restaram 107.549. Foram 31.695 pessoas desaparecidas dos povoados. Essa crise duraria mais quatro anos. De fato, da população de 144.252 indivíduos em 1732, restariam somente 74.159 em 1739. In: MCA- Centro Pesquisas Históricas da PUCRS. Cx. 22. Doc 27.

¹¹ Sobre as congregações, ver: Jean Baptista (2009).

A parafernália litúrgica imagética, barroca ou não, causou grande impacto na população nativa, e os padres não demoraram a se dar conta disso. Orientados pelos ditames das estratégias contrarreformistas¹², utilizaram-se amplamente da imagem de Nossa Senhora da Conceição, a Virgem Conquistadora, e empolgaram os índios com o conjunto teatral, visual, sonora e sensitivamente. Esses artifícios satisfaziam o sentido realista dos autóctones, cuja mentalidade festiva compartilhava desse tipo de catequese lúdica.

Uma imagem da Virgem, prenda querida do santo Padre Roque, a qual havia sido companheira em suas peregrinações e que, colocada nalgum povo, depois de este se achar fundado, ele mesmo conduzia a outro. Assim, e com razão, chamava-a “a Conquistadora”, atribuindo à sua presença os sucessos prósperos de suas empresas (MONTROYA, [1639] 1985, p. 200).

Ainda na segunda metade do sec XVIII, o estandarte de Nossa Senhora acompanhava os “caçadores” de infiéis nos montes. Junto com presentes dos missionários, o padre Paucke entregou aos índios que visitariam seus amigos a convite de se reduzirem, “uma bandeirinha branca que tinha de um lado a imagem de Nossa Senhora das Dores e do outro a de São Francisco Xavier, sinal pelo qual sempre poderiam ser identificados como índios cristãos” (em AUWEILER, [1748] 1900, p. 111).

A relação estabelecida com as imagens ia muito além daquela intercedida pelos padres. Imagens de médio porte (30 a 50 cm, algumas podendo variar até a altura de 90 cm) eram empregadas em capelas nas estâncias e chácaras, carregadas em andores nas procissões menores e cotidianas do povoado, como nas idas e vindas às áreas de cultivo e, possivelmente, nos altares principais do ambiente doméstico da família

¹² A Ordem dos Jesuítas não foi a única criada na primeira metade do século XVI com o intuito de contribuir com o processo reformador da Igreja. Os Teatinos (1524), os Irmãos Menores Capuchinos (1528), os Samascos (1537) e os Barnabistas (1539) constituem-se em outras ordens religiosas que podem ser consideradas *nascidas reformadas*.

extensa¹³. A esse conjunto pertencem as representações usadas para proteger os labores rurais (como as de São Roque e Santo Isidro) e acompanhar viagens e expedições militares (como São Miguel e São Rafael).

No amálgama que foi se construindo, as estátuas dos santos passaram a receber solicitações e oferendas ao modo de antigas práticas guaranis/índigenas. Em 1633, duas índias da redução de Nossa Senhora da Assunção de Acaragua, agradecidas pelo bom tempo que Nossa Senhora lhes havia proporcionado para cultivar suas plantas, entraram na igreja para “visitar a santa e oferecer as primícias de seus frutos” (MCA [1615-1641] 1969, p. 68).

No mesmo ano, o padre da redução dos Santos Mártires de Caaró¹⁴, durante a noite, enquanto visitava os enfermos, deparou-se com uma casa que tinha “uma estampa de papel posta decentemente em uma mesa, iluminada por uma vela que haviam feito de cera, retirada do monte, todos da casa estavam de mãos postas diante da imagem e rezando alto as orações”. Muito surpreso, o religioso alegrou-se diante de tal gesto, justificando que “era coisa rara e nunca vista nesta gente, que não é quase capaz de ter em suas casas e aposentos algumas imagens ou coisa semelhante”. Para o padre, a ausência de imagens devia-se à precariedade das habitações. As casas assemelhavam-se a “currais de animais imundos” – reclamava o religioso –, “cuidam somente de ter lenha para o fogo e milho para comer [...]. Como cama, usam um tipo de ‘grelha’ coberta por uma esteira. [...], e por este relaxamento e preguiça natural não têm atitude para ter em suas casas coisa alguma de devoção ou cristandade” (MCA [1615-1641] 1969, p. 73). No entanto, a prática estabelecer-se-ia na medida em

¹³ Nas ruínas da redução de San Ignacio/ARG, encontram-se nichos para oratórios nas paredes das casas dos índios. É importante destacar que este espaço de culto doméstico não é comum a todas as casas, o que conjectura a hipótese de que a imagem cultuada poderia pertencer à família extensa e não à elementar.

¹⁴ A redução de Caaró situava-se na região chamada Uruguay, à margem esquerda do rio Uruguai.

que os princípios teológicos católicos iam sendo eleitos, traduzidos e assimilados.

Talvez não compreendesse o padre que levar o culto para dentro das casas era parte de um complexo processo de interiorização e acomodação do novo panteão religioso, de resignificação e reelaboração mítica. Ao passo que introduziam os santos em seus lares, faziam-no também em seus dogmas e este gesto se repetiria e se firmaria na práxis dos índios missioneiros, tornando-se insígnia de sua própria identidade. Mais de duzentos anos após a observação do padre de Caaró, *La Gaceta Mercantil* de Montevideu notificava a presença de índios missioneiros na República do Uruguai, “que nada traziam, senão miséria e santinhos” de culto doméstico (LA GACETA MERCANTIL, 1830 apud FAVRE, 2009, p. 125).

Nos povoados, o hábito foi construído como tudo que tem sentido e historicidade. A fitoterapia milenar compartilhou domínios com imagens de santos. Desde Nossa Senhora de Loreto, a ânuia de 1637 faz referência a um feiticeiro convertido que, em seu leito de morte, chamou ao cura e “tirou do peito uma bolsinha, onde mantinha algumas coisinhas de devoção [...], e entregou ao padre” (MCA [1615-1641] 1969, p. 203). Objetos apontados pelo clérigo como de “devoção” invariavelmente pertenciam ao orbe católico, do contrário, seriam manifestações do “demônio”. Tal operação constituiu uma metamorfose cultural surpreendente. Xamãs acompanhados de suas ervas e representações de santos e da Virgem, continuavam a proferir as “palavras sagradas” e curativas sob o conhecimento dos padres jesuítas¹⁵.

¹⁵ Nos primeiros anos, os jesuítas mantiveram a cautela na imposição de novas práticas, de modo que, tampouco falaram da pluralidade de mulheres, pois, “estando entre elas, tão válida era a honra e grandeza, que seria fazer odioso o evangelho tocar aspecto tão delicado” (ALVEAR, [1791] 1836, p. 42).

5. Considerações finais

A língua, as imagens, os cultos, as práticas de um modo geral, não se estruturaram em um período breve, nem num único espaço, tanto menos verticalmente. Foi num contexto negociativo, protagonizado por escolhas indígenas, que se fixou a práxis do culto às imagens, sobretudo, no ambiente doméstico. Sem este fator, grande parte do esplendor das igrejas, das festividades, em suma, da cenografia barroquizante, perderia em sentido.

A fluidez da dinâmica missional estava caracterizada por conexões múltiplas, afiliações móveis, identidades heterogêneas, lealdades ambíguas, constituindo relações “alter-nativas” de espacialidade, temporalidade e memória. Afora a complexidade do fenômeno, a aproximação com as dinâmicas missionais só é possível através dos discursos que os atores produziram, condicionada pelas circunstâncias que foram elaboradas, muitas delas ignoradas. Posto que todo o discurso está condicionado por situações concretas de interação e possui destinatários. De onde um problema básico da interpretação seja a reconstrução da rede de interações e seu contexto (suas sedimentações ou tradições) que dão sentido ao conjunto de ações (WILDE, 2009).

A ideia de *tradução* pode contribuir para uma aproximação do processo de construção de um plano de mediação intercultural, no qual a alteridade encontra um sentido e um valor. O conceito aproxima-se do que Gruzinski chamou de “colonização do imaginário”. Inclui a percepção e a devolução para o outro, da nova realidade colonial e missionária. Problematisa-se, assim, a “religião” como código de intercomunicação, “a pergunta relativa ao se e quanto os índios se converteram ao cristianismo é substituída pela pergunta relativa aos significados que a noção de conversão foi assumindo ao longo de séculos de missionação” (POMPA, 2012, p. 103).

Neste sentido - com a ressalva de não almejar uma equivalência de influências religiosas e cosmológicas -, observa-se que os universos simbólicos indígena e jesuítico não se retraíram em busca de uma preservação de identidade, mas se abriram à absorção do outro e à sua própria transformação (POMPA, 2012).

As imagens, introduzidas por intermédio de um projeto ideológico unificador, centralizado na cristandade ocidental, ganharam lugar dentro da *práxis*, por que haviam sido constituídas de significados ancorados na ancestralidade dos sujeitos envolvidos, ao longo da construção de uma "cultura religiosa missional", num complexo e articulado trabalho de tradução recíproca e de organização simbólica.

Referências

AHLERT, Jacqueline. *Estátuas andarilhas as miniaturas na imaginária missioneira: sentidos e remanescências*. 2012. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, Porto Alegre.

ALVEAR, Diego de. *Relación geográfica e histórica de la provincia de Misiones*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, [1791] 1836 (Coleção de Angelis).

AUWEILER, Johann. *Memorias del P. Florian Paucke: misionero de la compañía de Jesús 1748 a 1767*. Buenos Aires: Imp. Encuad. y Estereotipia de L. Mirau, 1900.

AZARA, Félix de. *Viajes por la America meridional*. Tomo II. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1998.

BAPTISTA, Jean. *Dossiês históricos do Museu das Missões: Volume II: O eterno: crenças e práticas missionais*. São Miguel das Missões: Museu das Missões, IBRAN, 2009.

DOBLAS, Gonzalo de. *Memoria histórica, geográfica, política y económica sobre la provincia de Misiones de indios guaranis*. Buenos Aires: Imprenta del estado, [1785] 1836.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

AHLERT, Jacqueline. Imaginária missioneira: representações de um processo histórico complexo. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 65-85, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

ESCOBAR. Santo e seña: acerca de las imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay. In: *Catálogo Imaginería Religiosa*. Asunción: Museo Del Barro, 2008.

FAVRE, Oscar Padrón. *Ocaso de un pueblo indio: Historia del éxodo guaraní-misionero al Uruguay*. Durazno: Tierra a Dentro, 2009.

FURLONG, Guillermo S.J. *José Cardiel S.J. y su Carta Relación (1747)*. Escritores Coloniales Rioplatenses II. Buenos Aires: Librería del Plata, 1953.

FURLONG, Guillermo, S. J. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Theoria, 1962.

KERN, Arno Alvarez. *Missões, história e arqueologia: frentes de colonização, contatos interétnicos, intercâmbios culturais. 26ª Reunião da SBPH*, 2007.

KERN, Arno Alvarez. *Missões: uma utopia política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. *Jesuítas e bandeirantes no Uruguai (1611-1758)*. Introdução, notas e sumário de Helio Vianna. Biblioteca Nacional: Divisão de Publicações e Divulgação, 1970.

MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Introdução, notas e sumário de Jaime Cortesão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.

MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. *Cartas ânuas de la provincia Jesuítica del Paraguay (1532 – 1634)*. Introdução de Ernesto J. A. Maeder. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 1990.

MANUSCRITOS DA COLEÇÃO DE ANGELIS. *Coleção micro-filmada*. Centro de Pesquisa Histórica da PUCRS.

MONTOYA, Antônio Ruiz de. *Conquista espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguay, Paraná, Uruguay e Tape*. Porto Alegre: Martins Livreiro, [1639] 1985.

PLÁ. Josefina. *El barroco hispano-guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario S.R.L., 1975.

POMPA, Cristina. *Religião como tradução: dizer mítico e fazer ritual na evangelização dos índios*. In: RODRIGUES, Luiz Fernando Medeiros; HARRES,

AHLERT, Jacqueline. Imaginária missioneira: representações de um processo histórico complexo. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 65-85, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Marluza Marques (Orgs.) *A experiência missioneira: território, cultura e identidade*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2012.

SANTOS, Maria Cristina dos; BAPTISTA, Jean Tiago. *Reduções jesuíticas e povoados de índios: controvérsias sobre a população indígena (séc. XVII-XVIII)*. Revista História UNISINOS, v. 4, n. 2, jul./dez. 2000.

SUSTERCIC, Bozidar D. El "Insigne artífice" José Brasanelli. Su participación en la conformación de un nuevo lenguaje figurativo en las misiones jesuíticas-guaraníes. In: ARANDA, A. M. (Eds.). *Barroco iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Giralda, 2001. p. 623-643.

_____. *Templos jesuítico-guaraníes: la historia secreta de sus fábricas y ensayos de interpretación de sus ruinas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2004.

_____. El arte guaraní de las misiones jesuíticas y franciscanas en la Colección de Nicolás Darío Latourrette Bo. In: *El barroco en el mundo guaraní*. Asunción: Editorial del Centenario, 1975.

WILDE, Guillermo. *Religión y poder en las misiones de guaraníes*. Buenos Aires: SB, 2009.

O RETRATO DO CONDE DE ALEGRETE: MATIAS DE ALBUQUERQUE, GENERAL NO ESTADO DO BRASIL E CORTESÃO DA ESPANHA SEISCENTISTA



Conde de Alegrete. Escola portuguesa de pintura, segunda metade do século XVII. Galeria Uffizzi. Florença.

Kalina Vanderlei Silva

Doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora Associada da Universidade de Pernambuco, onde coordena o GEHSCAL (Grupo de Pesquisas em História Sociocultural da América Latina) e se dedica a estudos sobre a colonização americana. Autora de vários artigos, capítulos e livros, fez pós-doutorado na Universidade de Salamanca e atualmente coordena vários projetos acerca de fontes históricas, história moderna, cultura e representações sociais.

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Resumo: Nesse artigo nos debruçamos sobre as imagens de Matias de Albuquerque, governador geral do Estado do Brasil e Conde de Alegrete, produzidas em duas obras de arte: o livro memorialístico e historiográfico 'Memórias Diárias de la Guerra del Brasil', e o retrato anônimo do Conde de Alegrete, ambas datadas da segunda metade do século XVII. Procuramos analisar elementos dessas duas obras para melhor compreender as conexões entre as elites das capitanias açucareiras da América portuguesa e a corte da Monarquia Católica no século XVII.

Palavras-chave: retrato barroco. Elites coloniais. Cultura cortesã.

Abstract: This paper analyses the images of Matias de Albuquerque in two works of art: the book 'Memórias Diárias de la Guerra del Brasil' and an anonymous painting representing him as Count of Alegrete. Both art works dating from the second half of the Seventh Century. In this paper, we discuss different aspects in both this works aiming a better comprehension of the insertion of colonial elites from Portuguese America in the court of the Spanish Habsburg.

Keywords: baroque painting. Colonial elites. Courtesan Culture.

Introdução

Em 1669, o príncipe da Toscana, Cósimo III de Médici, após visita a Portugal, adicionou a sua ampla coleção de arte, quinze retratos de nobres portugueses pintados em celebração à independência contra a Espanha. Entre os quinze retratos estava o do Conde de Alegrete, fidalgo que se destacara na batalha de Montijo. Mas antes dessa vitória, Alegrete cultivara décadas de participação ativa nas políticas de corte e na administração colonial, tanto baixo o recém coroado D. João IV, quanto sob os Habsburgo. Alegrete era Matias de Albuquerque, neto do primeiro donatário de Pernambuco, Duarte Coelho, e irmão do quarto donatário, Duarte de Albuquerque Coelho, com quem herdara uma considerável fortuna colonial que lhes havia garantido a atenção e os cuidados do próprio Felipe II de Espanha. Durante a guerra contra à WIC no Estado do Brasil, Albuquerque fora um dos principais comandantes, assumindo o papel de governador geral durante a invasão da Bahia em 1624, mas o fracasso da resistência em Pernambuco em 1635 lhe tirara das boas graças de Felipe IV e lhe atirara na

prisão, de onde só saíra para se unir à causa do Duque de Bragança e participar da batalha de Montijo, que lhe garantiria o título de conde.

Nesse artigo procuramos analisar Matias de Albuquerque enquanto um personagem representativo das relações entre sociedade açucareira da América portuguesa e a corte da Monarquia Católica através de sua imagem retratada na tela anônima presenteada a Cósimo de Médici, e daquela traçada por seu irmão no livro impresso em 1654 '*Memorias Diarias de la Guerra do Brasil*'. E é o cruzamento desses dois retratos que nos serve de material para a observação da inclusão desse personagem, fruto da elite colonial, na corte habsburga, e sua passagem para a corte dos Bragança. Uma inclusão que esperamos possa lançar novas luzes sobre as relações políticas e sociais da elite açucareira da América portuguesa com a cultura cortesã ibérica.

De fato, muito ainda precisa ser dito sobre Albuquerque, não apenas enquanto cortesão, mas também enquanto integrante da quarta geração de donatários da capitania de Pernambuco. Os estudos biográficos mais detalhados sobre ele e a família são, sem dúvida, os de Francis Dutra¹, mas enquanto comandante nas guerras holandesas ele é um personagem constante da historiografia que se dedica a esse tema, como exemplifica a clássica obra de Evaldo Cabral de Mello (1998), *Olinda Restaurada*. No entanto, os novos olhares historiográficos postos sobre as estruturas sociais coloniais, principalmente relativas às elites coloniais, e sobre política e sociedade como um todo no Estado do Brasil durante o reinado dos Habsburgo, têm nos levado a rever Albuquerque tanto enquanto integrante da família donatarial de Pernambuco e governador na administração filipina, quanto enquanto cortesão. Nesse sentido, seu retrato é, para esse estudo, uma peça a mais no intrincado quadro de relações sociais e políticas do mundo açucareiro luso-americano com os Felipes de Espanha.

¹ Francis Dutra (1967); (jul.1973); (dez.1973); (2011); e (Apr, 1973).

Contextos e Trajetórias – Os Albuquerque Coelho entre Olinda, Salvador, Lisboa e Madri

O título de Conde de Alegrete foi conferido a Matias de Albuquerque por D. João IV em reconhecimento por seus serviços prestados na guerra de independência contra os espanhóis. No mesmo período, do outro lado da fronteira, seu irmão, Duarte de Albuquerque Coelho, recebia o título de Marquês de Basto de Felipe IV, graças a suas relações na corte espanhola e com a nobreza portuguesa fiel aos Habsburgo. Foi nesse momento, já enobrecidos e titulados, que um e outro dos Albuquerque investiram na produção dessas obras sobre as quais agora nos debruçamos. Alegrete enquanto encomendador do retrato presenteado a Cosimo de Médici, e Basto enquanto autor de uma obra memorialística que, por seu turno, tem como personagem principal o irmão, Matias.

Produzidas no contexto da separação de Portugal e Espanha, e da dissolução dos vínculos entre as duas nobrezas ibéricas até então profundamente entrelaçadas, as *'Memórias Diárias'* e o retrato do Conde de Alegrete falam de cortesãos e de políticas de corte, mas cortesãos e políticas essas que, devido à origem desses personagens, refletem também o contexto de Pernambuco e Bahia dentro da Monarquia Católica, e os significados da América açucareira portuguesa para os Habsburgo de Espanha na primeira metade do século XVII.

Isso porque a capitania de Pernambuco durante o período filipino era considerada pela Coroa – desde o governador geral, passando pelo Conselho de Portugal até o próprio rei –, como uma região produtiva e importante o suficiente para merecer a constante interferência régia. Mas a capitania era propriedade privada, pertencente à família dos Albuquerque Coelho e, quando Felipe II de Espanha subiu ao trono português, estava nas mãos da segunda geração da família. No entanto, quando o terceiro

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

donatário, pai de Matias e Duarte, faleceu, o próprio Felipe II nomeou o guardião dos herdeiros, preocupado com as rendas da capitania Duartina.

Sem dúvida a capitania produzia rendas suficientes para atrair a atenção da Coroa habsburga. Uma prosperidade que também seduzia fidalgos reinóis que entre o final do século XVI e meados do XVII transitaram por Olinda em busca de enriquecimento, e que garantira a ascensão da família no reino, de tal forma que se Duarte Coelho fora um pequeno fidalgo, seus filhos, por outro lado, já se encontravam bem posicionados junto à nobreza lisboeta (DUTRA, apr.1973). E dentre esses filhos, é Jorge de Albuquerque, o mais jovem, aquele que melhor exemplifica os inícios da identidade dupla dos Albuquerque enquanto cortesãos e donatários.

Assim como seu irmão mais velho, Duarte Coelho de Albuquerque, Jorge de Albuquerque nascera em Olinda e fora educado na corte de Avis, gastando a década de 1560 entre idas e vindas através do Atlântico. Uma circulação que poderia ter continuado por outras décadas se ambos não tivessem se colocado a serviço de D. Sebastião em Alcácer Quibir; o que lhes valeu anos de prisão no Marrocos, além de ferimentos que se provariam fatais para o mais velho. E foi em seu retorno a Portugal, e visto que seu irmão não deixara filhos, que Jorge acabou herdando uma capitania para a qual não mais voltaria, cultivando o seu papel de donatário à distância². A esse papel ele entrelaçaria o de cortesão, fortalecido por laços com a família do Conde de Redondo, de tal forma que em 1601, quando morreu, era considerado um dos homens mais ricos do império português e detentor de um status que fizera com que a Coroa habsburga lançasse um olhar

² Para a atuação dos Albuquerque Coelho junto a D. Sebastião (DUTRA, dez.1973). Francis Dutra afirma que os filhos de Duarte Coelho, uma vez presos no Marrocos, só foram libertados anos depois juntamente com outros oitenta nobres portugueses resgatados por Felipe II. Zulmira C. Santos (1998) acrescenta, por sua vez, que esse resgate dos nobres reféns jamais foi pago, e o embaixador português que ficara como fiador, D. Francisco da Costa, morreu no Marrocos esperando por esse pagamento.

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

especial a sua herança e à guarda de seus filhos, Duarte de Albuquerque Coelho e Matias de Albuquerque³.

E para além da Coroa, também escritores e leitores dispensaram atenção a Jorge de Albuquerque, em obras indicativas da circularidade de gente e ideias entre o centro da Monarquia Católica e suas periferias açucareiras que ele e seus filhos tão bem ilustrariam: a apologética obra poética de Bento Teixeira, a *Prosopopéia*, escrita em Pernambuco e publicada em Lisboa em 1601, e a popular 'relação' do *Naufração da Nau Santo Antônio*⁴.

Seus filhos, Duarte e Matias, nasceram em Lisboa e cresceram entremeados em uma rede de parentesco que lhes garantiria uma fácil inserção na nobreza portuguesa, já então fiel aos Habsburgo: após a morte do pai, foram educados por um tio influente, antigo Vice-Rei das Índias, também chamado Matias de Albuquerque⁵. Um de seus bisavôs era o Conde de Redondo, e uma de suas tias, D. Maria da Silva, casada com o Marquês de Vila Real, era cunhada de D. Luís Coutinho, por sua vez cunhado do Vice-Rei de Portugal no reinado de Felipe II, o poderoso D. Cristóvão de Moura. Fortalecendo esses laços, Duarte se casou com a filha de D. Diogo de Castro, Conde de Basto, Vice-Rei de Portugal no reinado de Felipe IV

³ Tudo isso é discutido por Francis Dutra em vários de seus artigos sobre a família donatária de Pernambuco.

⁴ Sobre a representação literária de Jorge de Albuquerque e seu irmão na *Prosopopéia*, Guilherme Araújo afirma: "É preciso perceber as "personagens" como espelhos da nobreza e não como indivíduos psicologicamente singulares. Mais do que isso, no caso, deve-se percebê-los como retrato moral exemplar da nobreza portuguesa ultramarina no momento da União Ibérica: uma nobreza que, alijada de sua cabeça, recria sua identidade nas glórias coletivas e nos feitos de uma corte sem palácio, seja na aldeia ou nas colônias... É preciso reconhecer, nos irmãos Albuquerque, enfim, a auto-representação gloriosa da saga lusitana no cumprimento de sua missão no mundo". (LUZ, 2008, p.198). Para a relação do naufrágio, ver Lisa Voigt (jan/jun 2008). A autora inclusive apresenta a controvérsia da autoria da relação, dada por alguns a Bento Teixeira, mas defendida por outros como tendo sido de Afonso Luiz Pitoto. Ver também a própria relação, como compilada no século XVIII por Bernardo Gomes de Brito na sua *História Trágico-Marítima: NAUFRÁGIO que Passou Jorge de Albuquerque Coelho vindo do Brasil para esse Reino no ano de 1565*. (BRITO, 1943).

⁵ Matias, na verdade, foi batizado Paulo, tendo seu nome trocado em homenagem ao tio (DUTRA, dez. 1973, p. 273, 274, 278).

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

(DUTRA, dez. 1973, p.285)⁶. Um casamento que lhe garantiria, mais tarde, o acesso ao título de Marquês de Basto.

Enquanto isso, sua capitania prosperava nas mãos de administradores, com a Coroa habsburga cada vez mais intervencionista nas capitanias do norte do Estado do Brasil, enviando tropas para a conquista da Paraíba, incentivando visitas inquisitoriais e planejando a instalação de um tribunal na Bahia. Mas não demoraria para que os dois Albuquerque Coelho de terceira geração se vissem diretamente envolvidos por essas políticas coloniais, já que na década de 1620 Matias de Albuquerque foi enviado a Pernambuco ao mesmo tempo como administrador do irmão donatário e como comandante das forças dos Habsburgo (DUTRA, jul.1973, p.118-119)⁷. E, uma vez em solo americano, ele não tardou a interagir com as práticas e a cultura política locais: enquanto esteve em Pernambuco, insubordinou-se contra D. Luís de Souza, o governador geral, não permitindo que este desembarcasse no porto do Recife; também se dispôs com os desembargadores do Tribunal da Relação da Bahia, quando foi nomeado ele próprio governador geral, aliando-se aos senhores da Câmara da Bahia para conseguir a abolição do tribunal; durante a guerra aprovou a sugestão de Henrique Dias para formar uma tropa específica de homens pretos em Pernambuco e sugeriu à Coroa a transferência dos senhores *mazombos* práticos de guerra para os conflitos espanhóis no império a fora; além disso, transformou a guerra de emboscada, desenvolvida pelos locais, em sua tática básica na resistência contra as tropas da WIC⁸.

Algumas dessas medidas sugerem uma postura bastante contestatória de instituições centralizadoras como o Governo Geral e o Tribunal da Relação, ao mesmo tempo em que contemporizavam com os

⁶ Ver também R. Pardal (2004, p. 5); Costa Porto (1978, p. 47); e Evaldo Cabral de Mello (1998, p. 33).

⁷ Matias de Albuquerque chegou a Pernambuco pela primeira vez em 1620, nomeado governador e capitão-mor, e como procurador do irmão.

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

grupos sociais influentes na sociedade açucareira. Eram medidas que dialogavam com uma cultura política autonomista instalada em Pernambuco, iniciada por seu avô e que permaneceria forte nas muitas disputas que os senhores de Olinda encabeçariam contra os representantes régios a partir da segunda metade do século XVII. Seja como for, sua trajetória americana se desenrolou tumultuada pela ambiguidade de sua condição de, ao mesmo tempo, administrador do donatário e representante da Coroa, e pela própria conjuntura da invasão da WIC à Bahia e Pernambuco. Uma duplicidade que lhe levava, primeiro, a ser nomeado governador geral – por cuja atuação na resistência baiana seria, inclusive, muito elogiado – para somente depois ser oficializado no cargo de capitão-mor de Pernambuco em 1627, em não pequena medida graças à insistência de seu irmão na corte e à influência de seu parente, D. Diogo de Castro, o Conde de Basto, então governador de Portugal (ASSIS, 2008, p. 24-25; DUTRA, jul.1973, p. 145).

Por outro lado, se sua primeira temporada americana fora bem-sucedida, a segunda, cujo estopim foi o ataque da WIC a Olinda, não o seria. Envolvido na precária situação da resistência, agravada pela falta de um efetivo apoio metropolitano, e acusado de patrocinar uma tática de guerra lenta que fracassara fragorosamente, Matias de Albuquerque acabou deposto, preso, e substituído no comando em Pernambuco por D. Luís de Rojas y Borja. A tudo isso se somando a saída de seu protetor, o Conde de Basto, do governo de Portugal, o que apenas acentuou o declínio de seu prestígio na corte (MELLO, 1998).

Mas ele se juntaria ao movimento do Duque de Bragança, o que lhe transformaria em um herói da independência portuguesa, garantindo assim seu prestígio nessa nova corte lisboeta. Seus dois retratos que aqui analisamos datam desse período, marcado pela dissolução de várias famílias

⁸ Esses dados estão espalhados em: Vera Lúcia Acioli (1997, p. 25); Kalina Vanderlei Silva (2001); e Francis Dutra (jul.1973, p. 137).

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

da nobreza luso-castelhanas devido aos rumos políticos da saída de Portugal da Monarquia Católica. E se seu retrato pintado é bastante português, e representativo de seu novo brasão, seu retrato no livro de Duarte de Albuquerque Coelho, basicamente do mesmo período, espelha as complexidades que ainda ligavam esses dois personagens ao Estado do Brasil, Madri e Lisboa.

Memórias e Retratos: as Imagem de Matias de Albuquerque

Duarte de Albuquerque Coelho escreveu suas *Memorias Diarias de la Guerra del Brasil*, publicadas em espanhol, na Madri de 1654. Uma mescla de narrativa de batalhas e escrito memorialístico que deixava transparecer a formação cortesã do autor e os usos que o mesmo fazia da retórica do heroísmo e da dissimulação. E Coelho era, realmente, um cortesão completo; ele e seu irmão bastante submersos naquele mundo de nobreza aparentada, adeptos de práticas como a crescente valorização da escrita entre os nobres, do que é testemunha não apenas a obra de Albuquerque Coelho, mas também os diários de Matias de Albuquerque: este Albuquerque mais jovem chegaria mesmo a ser retratado satiricamente pelos senhores de Pernambuco, nos anos que se seguiram à invasão holandesa da capitania, como alguém que passava todo seu tempo escrevendo. E seria de seus diários que seu irmão retiraria a maior parte das informações para as *Memorias Diarias* (MELLO, 1998, p.185), uma obra que nasceu em polêmica ao tentar oferecer uma versão da perda de Pernambuco que vindicasse a família donatarial.

Isso porque na confusão que se seguiu à queda de Pernambuco não foram poucos aqueles em Lisboa e Madri que atribuíram a culpa dessa perda aos Albuquerque Coelho, principalmente a Matias de Albuquerque, acusado de promover uma guerra lenta contra os invasores visando ganhos

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

políticos para sua família⁹. Tendo isso ocorrido ou não – e Duarte seria veemente em enfatizar que não –, a família donatarial não escapou da culpa: após a queda do Arraial Velho do Bom Jesus em Pernambuco em 1635, a Coroa enviou D. Luís de Rojas y Borja para assumir o comando americano e prender Matias de Albuquerque. Enquanto isso, seu irmão mais velho permaneceria em Madri, leal aos Habsburgo, o que, no entanto, não o impediu de tentar limpar o nome da família através da publicação das *Memórias Diárias*.

Nessas ele se pôs a narrar os acontecimentos que envolveram os comandantes luso-espanhóis atuantes no Brasil entre os anos de 1630 e 1638, a partir do momento em que a notícia da invasão holandesa em Pernambuco chegara na corte. No desenrolar de centenas de páginas a trama histórica é contada de forma detalhada, tendo como epicentro um protagonista heroico bem definido, o general Matias de Albuquerque, até o momento em que este foi deposto do comando. Um personagem construído com todas as qualidades de um perfeito cortesão e como um herói literário que usava e abusava do engenho e da dissimulação para garantir a vitória na guerra.

De forma geral, o fim declarado do livro era persuadir os leitores da veracidade de uma determinada versão dos acontecimentos históricos – aquela na qual a responsabilidade pela derrota americana não recaía sobre a família do donatário, mas sobre a falta de apoio metropolitano (COELHO, [1654] 2003)¹⁰. E foi para atingir esse fim que Coelho desenhou seu herói fidalgo, desgostoso que estava com a postura da Corte para com as decisões tomadas por seu irmão durante a guerra. Por isso se esmerou em apontar outros elementos causadores daquela derrota, começando com o descaso da própria Coroa: logo em suas páginas iniciais afirmou que Matias havia partido de Madri para Lisboa tão logo soubera da invasão de

⁹ Essa crítica corrente na corte pode ser vista em Rafael Valladares (2006).

¹⁰ Objetivo declarado mesmo: "persuadir da verdade dos eventos da guerra".

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Pernambuco, acreditando que em Lisboa encontraria “o necessário para opor-se ao poder do inimigo”, mas na verdade encontrando apenas “uma caravela com 27 soldados e algumas munições” (COELHO, [1654] 2003, p.17). Assim, ao mesmo tempo em que expunha a pobreza dos preparativos régios para a guerra, Albuquerque Coelho caracterizava seu irmão como um estoico. E em diferentes momentos voltaria a ressaltar os valores heroicos de seu personagem, cercado-o de obstáculos e adversários advindos de diferentes frentes. Traço por traço compondo um retrato idealizado de um fidalgo que se atirava aos inimigos “de espada na mão”, sempre à frente dos comandados. Esses seriam os colonos de Pernambuco e os soldados da Monarquia Católica, apresentados não apenas como numericamente inferiores aos inimigos, mas também, no caso dos colonos, como “mais acostumados às delícias do que às armas” (COELHO, [1654] 2003, p.33).

No entanto, se Coelho falava em superioridade numérica dos oponentes ele não deixava de usá-la para enfatizar a coragem e o valor daqueles que teriam persistido na luta a despeito das circunstâncias em contrário, principalmente, é claro, seu irmão, quem, segundo ele, como se não faltasse uma última calamidade, “até suspeita de pouca fidelidade teve de alguns”. Esses subordinados desleais teriam procurado, “com toda a dissimulação”, negociar com os adversários, tentando para tanto se desembaraçar do general com dois atentados: não um, mas dois incêndios criminosos, apesar de terem conseguido com isso apenas feri-lo. A descrição da resposta do general a um desses atentados, inclusive, é muito representativa da retórica da dissimulação tecida por Albuquerque Coelho: pois tendo, nessa ocasião, um dos sargentos-mores, Pedro Corrêa da Gama, reagido às notícias do ataque sacando sua espada e gritando 'traição!', “o general, com semblante sereno respondeu: deve ser algum desastre. Dissimulando prudentemente, mostrou que não conhecia o perigo, por não declarar suspeitos os mesmos de quem esperava alguma ajuda” (COELHO, [1654] 2003, p.41).

Dessa forma, e com essas palavras, Coelho atribuía a seu protagonista a postura de um perfeito herói gracianesco no qual a bravura e a serenidade se misturavam, e cuja resposta ao perigo era “*dissimular prudentemente*” para combater a dissimulação que era usada contra ele, como já o fizera o Fernando de Aragão composto por Gracián no primor primeiro d’*El Héroe* (1659). E tal qual o fidalgo idealizado pelas regras de tratadistas cortesãos como D. Juan de Vega ou D. Juan de Silva, Matias de Albuquerque foi também posto pelo autor das *Memórias Diárias* na posição de um nobre discreto, que usava de prudência e controlava suas emoções, e que sofria ao contemporizar com uma gente desleal e ociosa, mas que tudo fazia para que o dever a cumprir não fosse prejudicado. Em tal jogo literário, esses personagens heroicos, tanto de Duarte quanto de Gracián, usavam a dissimulação para esconder suas intenções de outros que empregavam a mesma prática para tentar subjugá-los. E também como em Gracián, o herói de Albuquerque Coelho não era apenas corajoso, mas era tão exemplar que tinha o dom de converter até mesmo os covardes em gente valorosa: em determinado momento a narrativa descreve como ele fora “ferido” pela facilidade com que a qual os moradores abandonavam seus postos, mas que, sem demonstrar seu desencanto, usara de seu “desvelo e indústria” para convencer aqueles inconstantes a se portarem com “valor e constância” (COELHO, [1654] 2003, p.42).

Entretanto, se essa heroicidade foi comunicada por Albuquerque Coelho a seu protagonista, ela ultrapassou em muito suas páginas, sendo assumida pelo próprio cortesão que as inspirou. Isso pode ser visto no fato de que as *Memórias Diárias* não foram o único veículo artístico para a performance heroica de Matias de Albuquerque: esse antigo governador geral do Brasil, e já consagrado pelos Bragança como herói da restauração, parece também ter se esforçado ele próprio no sentido de garantir que uma correta imagem sua fosse deixada para a posteridade. Disso é exemplo o retrato que fez pintar após receber o título de Conde de Alegrete.

Figura 1



Conde de Alegrete. Escola portuguesa de pintura, segunda metade do século XVII. Galeria Uffizzi. Florença¹¹.

Essa tela foi pintada no Portugal pós-restauração, em um momento em que a arte encomendada se esforçava por produzir novas imagens heroicas, livrando-se da tradição espanhola de retratos emotivos como *El Caballero de la Mano en el Pecho* (GONÇALVES, 2012, p.49; 137). Nela, artista e encomendador procuraram a perfeita representação da nova lealdade desse Albuquerque aos Bragança, com uma emblemática heroica explícita na pose hierática do personagem e em sua armadura cerimonial. Uma emblemática, na verdade, que era bem escassa na pintura ibérica, então dominada que era pela representação do mártir (GONÇALVES, 2012; MINGUÉZ, 2003). Escassa mas não inexistente. Seja como for, o general

¹¹ Retrato de Matias de Albuquerque, Conde de Alegrete. Apud GUARARAPES – Uma Visita às Origens da Pátria (2002).

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

heroico e dissimulado de Albuquerque Coelho se fez retratar nessa tela como um herói discreto, asseverando sua nobreza com o brasão dos Albuquerque posto no alto.

Segundo Suzana Gonçalves (2012), somente com a definitiva paz com a Espanha, assinada em 1668, o cenário das artes em Portugal possibilitou uma reforma artística que fomentou a produção do retrato enquanto gênero de pintura entre a nobreza. E apesar de não termos a data exata da produção desse retrato de Alegrete, talvez possamos inseri-lo nesse contexto, visto a função comemorativa, exaltatória e modelar que Gonçalves aponta nos retratos portugueses do final do Seiscentos estar também presente nele (GONÇALVES, 2012, p. 30). Ao mesmo tempo, o retrato do conde ainda apresenta características tenebristas que o relacionam ao cenário artístico dos Habsburgo.

O retrato enquanto gênero era sombra, imitação, representação do objeto pintado. Além, é claro, de reprodutor da memória do personagem celebrado. Na tela encomendada por Alegrete a memória que se quer criar é aquela do herói da Restauração, esquecidas suas antigas lealdades espanholas, sua temporada na prisão, e mesmo sua origem colonial. A obra expõe, como era comum no barroco, mais da intenção do encomendador do que a do pintor. E nesse retrato a intenção era criar uma nova imagem, dedicada à nova persona de Albuquerque fiel agora aos Bragança, e que estava ao mesmo tempo relacionada àquela heroica criada nas '*Memórias Diárias*' por seu irmão, quanto totalmente independente, visando a comemoração de suas novas lealdades.

Assim, esses dois retratos de Matias de Albuquerque, o discursivo e o iconográfico, falam de sua inserção, e a do seu irmão, no mundo cortesão e na composição do modelo ideal de herói fidalgo, mas falam também da inserção da família donatarial da capitania de Pernambuco no cenário de corte da Monarquia Católica – e, no caso de Matias de Albuquerque, também do Portugal dos Bragança. Uma inserção que insinuava, inclusive, a

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

possibilidade de uma mudança de identidades, da colônia para a Corte, garantida pela ascensão às altas fileiras da nobreza ibérica.

Referências

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *Jurisdição e Conflito – Aspectos da Administração Colonial*. Recife: Edufpe/Edufal, 1997.

ASSIS, Virgínia Maria Almoêdo de. O Estado Colonial na Sociedade Açucareira Pernambucana. *Clio - Série Revista de Pesquisa Histórica*, n. 26-2, p. 24-25, 87, 2008.

BRITO, Bernardo Gomes de. *História Trágico-Marítima [1735-1736]*. Vol. IV. Porto: Portucalense Editora, 1943.

COELHO, Duarte de Albuquerque. *Memórias Diárias da Guerra do Brasil [1654]*. São Paulo, Beca, 2003.

DUTRA, Francis A. A New Look into Diogo Botelho's stay in Pernambuco, 1602-1603. *Luso-Brazilian Review*, v. IV, n. 1, p. 27-34, jun. 1967.

_____. Matias de Albuquerque and the Defense of Northeastern Brazil, 1620-1626. *Separata Studia – Revista Semestral*, Lisboa, n. 36, p. 117-166, jul. 1973.

_____. Notas sobre a Vida e Morte de Jorge de Albuquerque Coelho e a Tutela de seus filhos. *Separata da Studia – Revista Semestral*, Lisboa, n. 37, p. 265-267, dez. 1973.

_____. Ser mulato em Portugal nos primórdios da modernidade portuguesa. *Tempo*, Niterói, v.16, n. 30, 2011.

_____. Duarte Coelho Pereira, First Lord-Proprietor of Pernambuco: The Beginning of a Dynasty. *The Americas*, v. 29, n. 4, p. 415-441, apr. 1973.

EL HEROE de Lorenzo Gracian Infanzon, en esta impressión nuevamente corregido. Amsterdam, en casa de Juan Baleu, 1659.

GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre. *A Arte do Retrato em Portugal no Tempo do Barroco (1683-1750): Conceitos, Tipologias e Protagonistas*. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2012.

GUARARAPES – Uma Visita às Origens da Pátria. Curadoria: Frederico Pernambucano de Mello. Recife: Massangana, 2002.

SILVA, Kalina Vanderlei. O retrato do Conde de Alegrete: Matias de Albuquerque, general no Estado do Brasil e cortesão da Espanha seiscentista. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 86-100, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

LUZ, Guilherme Amaral. O canto de Proteu ou a corte na colônia em Prosopopéia (1601), de Bento Teixeira. *Revista Tempo*, v. 13, n. 25, 2008.

MELLO Evaldo Cabral de. *Olinda Restaurada – Guerra e Açúcar no Nordeste, 1630-1654*. Rio de Janeiro, Topbooks. 1998.

MINGUÉZ, Víctor. Héroes Clásicos y Reyes Héroes en el Antiguo Régimen. In CHUST CALERO, Manuel; MINGUEZ, Víctor. *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2003.

PARDAL, R. Serviço Político e Ascensão Social: O Percurso dos Castro ao Tempo da Dominação Filipina (1580/1640). *Anales del VII Congreso de la Asociación de Demografía Histórica – ADEH*. Universidad de Granada, 2004. p. 5-18.

PORTO, Costa. *Nos Tempos de Duarte Coelho*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, 1978.

SANTOS, Zulmira C. Teatro Português no Marrocos no Tempo de Felipe II: O Testemunho do Chamado Cancioneiro de D. Maria Henriques. *Via Spiritus* 5, 75-105, p. 80-81, 1998.

SILVA, Kalina Vanderlei. *O Miserável Soldo & A Boa Ordem da Sociedade Colonial: Militarização e Marginalidade na Capitania de Pernambuco nos séc. XVII e XVIII*. Recife: FCCR, 2001.

VALLADARES, Rafael. Las Dos Guerras de Pernambuco – La Armada del Conde da Torre y la Crisis del Portugal Hispánico (1638-1641). In: PEREZ, José Manuel Santos; SOUZA, George Cabral (Orgs.). *El Desafío Holandés al Domínio Ibérico en Brasil en el Siglo XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2006.

VOIGT, Lisa. Naufrágio, Cativo, e Relações Ibéricas: A História Trágico-Marítima num Contexto Comparativo. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, p. 201-226, jan./jun. 2008.

EL DIBUJO COMO FORMA DE CONOCIMIENTO EN LA EXPEDICIÓN BOTÁNICA DEL NUEVO REINO DE GRANADA



VON JACQUIN, Nikolaus Joseph (1727-1817). Canne de Riviere de Martinica (Caña Cimarrona) o *Alpinia Spicata*. *Selectarum stirpium americanorum historia*. Viena, 1763.

Juan Ricardo Rey-Márquez

Doctorando pela Universidad de Buenos Aires. Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura – MATERIA / UNTREF

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Este texto surge de una conferencia inédita dictada en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Resumen

En el presente artículo se presenta un análisis del uso del dibujo en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. Con este propósito se revisa el concepto de *representación* vinculado con las ideas sobre ilustración botánica imperantes en el siglo XVIII. Se trata en especial la relación del director de la Expedición, José Celestino Mutis, con el botánico Sueco Carl von Linné, para establecer la importancia adjudicada al uso de la imagen por Mutis, a diferencia de la prelación adjudicada a la descripción escrita por Linné.

Palabras clave: Representación. Dibujo Botánico. Descripción escrita.

Abstract

The present paper aims to analyze the uses of drawing in the Botanical Expedition of the Nuevo Reino de Granada. With this purpose the concept of *representation* will be revisited in relation to 18th century botanical depiction ideas. We will address specially to the link between José Celestino Mutis –director of the Expedition- and the Swedish botanist Carl von Linné, in order to establish the importance given by Mutis to drawing in contrast to Linné's preference to written description.

Keywords: Representation. Botanical drawing. Written description.

La imagen de la colonia sobre la que se tratará a continuación, no es una de las más representativas a los ojos de quienes están acostumbrados a temas religiosos. Sin embargo es una preocupación que se tuvo desde principios de la presencia europea en América y ocupó gran parte de las crónicas de Indias para gloria y orgullo de los monarcas hispánicos. Nos referimos a las representaciones de la naturaleza americana, en especial, las de su flora. Para empezar se propone revisar un concepto fundamental como es el de *representación*. Este concepto fue una preocupación central en el siglo XVIII, si bien su fundamentación se remonta al siglo anterior. La Escuela de lógica y gramática, o de Port Royal originada en la abadía jansenista de Port-Royal-des-

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

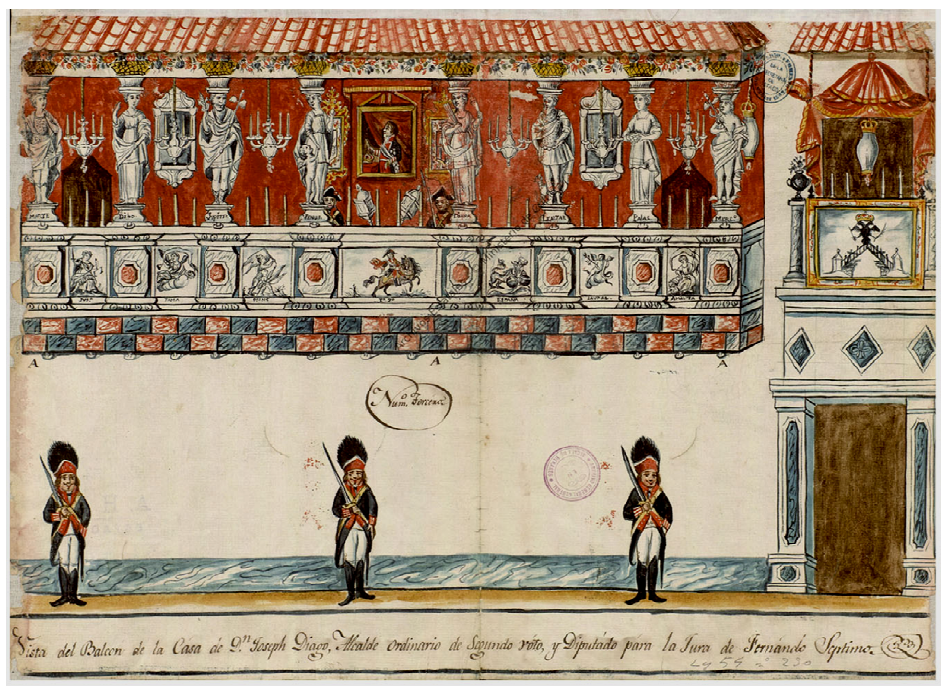
Champs, cerca de París, fue el lugar en el que Antoine Arnauld (1612-1694) junto a Claude Lancelot (1616-1695) escribieron la *Grammaire générale et raisonnée* (1660), y en colaboración con el teólogo Pierre Nicole (1625-1695) *Logique ou l'art de penser* (1662), más conocida como la Lógica de Port Royal. Uno de los aportes trascendentales de Port-Royal es la formulación de la unión entre el lenguaje y la lógica. El axioma central de la lógica de Por Royal es: "todo enunciado posee una *dimensión transitiva o transparente* por la cual alude a algo fuera de sí mismo, y una *dimensión reflexiva u opaca* por la que el enunciado habla de sí mismo" (BURUCÚA, 2001, p. 24).

En esta medida, *representar* implica – literalmente – *volver a presentar*, tanto como *presentar algo en lugar de lo representado*. Para entender éste aspecto veamos un ejemplo trabajado por el semiólogo e historiador Louis Marin en relación con las representaciones del rey; en *Le portrait de Roi* (1981), Marin explica que un retrato real, es el rey en la medida en que el retrato alude, señala a la persona real pero al mismo tiempo el retrato está *en lugar* del rey, por lo cual los mismos honores que se le tributarían a la persona regia se le tributan a su representación. En conclusión el retrato del rey no existe sin el monarca, pero al mismo tiempo el monarca comparece ante nosotros, se presenta ante nuestra vista a través de una representación. Esta relación puede verse en el caso de las ceremonias de proclamación real. Para la jura de Fernando VII en 1808, en la población de San Bartolomé de Honda (ubicada en el centro del actual territorio colombiano), la parte central de la ceremonia consistía en la presentación del Rey a sus vasallos a través de su retrato. El Alférez Real, en este caso Joseph Diago, era el funcionario encargado de develar el retrato del monarca y de ésta forma proclamar su presencia simbólica en sus dominios.

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 1



ANÓNIMO. Vista del balcón de la casa de Don Joseph Diago [...] para la Jura de Fernando Séptimo (1808). Acuarela y tinta sobre papel, Archivo general de Indias, Sevilla.

II

Algo similar sucede con el caso de las representaciones científicas. Para los botánicos de los centros científicos europeos, contar con una representación de las plantas era parte de su estudio pues permitía conocer nuevas especies de lugares remotos y – dependiendo de su fidelidad – conocer aquellos aspectos de la especie viva que se perdían en el herbario de plantas disecadas y prensadas. Ahora esta representación podía ser escrita y/o visual, con la finalidad de clasificar especies nuevas e incluirlas en los diversos catálogos formados en Europa – de manera sistemática – desde el siglo XV. De esta manera gracias a la representación se podía saber si se estaba frente a una

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

planta conocida por la ciencia, si se trataba de una variedad de una especie ya conocida o si era el caso de una especie nueva. Por otro lado si no existe una representación de la planta, es como si no existiera y en ese aspecto clasificatorio del conocimiento reside el valor de la representación. Gracias a este concepto podemos entender por qué el botánico gaditano José Celestino Mutis, en noviembre de 1777, anotó en su diario la preocupación que le producía: “La falta de una abundante biblioteca (no obstante verse hoy este cerro del sapo [localidad del actual territorio colombiano] favorecido con una pequeña y escogida Biblioteca de más de doscientos libros, escogidos y costosísimos)” (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1983, p. 209).

Mutis, nacido en Cádiz y formado como médico romancista y cirujano¹ en su ciudad natal, había arribado a Cartagena de Indias en el Nuevo Reino de Granada – en el caribe colombiano - en calidad de médico del Virrey Pedro Messia de la Cerda. Mutis abrigaba el deseo de formar una expedición botánica en la América equinoccial, lo cual pudo lograr dos décadas después de su arribo. Para noviembre de 1777 - fecha de la anotación sobre su biblioteca - Mutis se encontraba en el Real de Minas del Sapo en el interior del virreinato, al frente de un proyecto minero con el que pretendía financiar sus expediciones. Al día siguiente de la anotación citada, Mutis se decidió a recorrer la región circundante a su mina en compañía de un lugareño, con ayuda de la edición española de la *Historia natural de Plinio* (Madrid, 1624) realizada por Gerónimo de la Huerta para “...recoger los jugos, gomas, resinas y bálsamos de todos los árboles de aquí” (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1983, p. 212).

¹ Ambas actividades se encontraban separadas desde la antigüedad. El médico romancista era aquel que conocía de farmacopea – especialmente botánica - mientras que el cirujano era el encargado de realizar intervenciones quirúrgicas. La primera ocupación se tenía por noble, mientras que la segunda había sido tenida por baja, a pesar de los avances logrados en los siglos XV y XVI en anatomía, gracias a la disección de cadáveres. Mutis deseaba – como siglos atrás lo hiciera Andrea Vesalio - unificar ambas facetas de la medicina.

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Plinio era una autoridad en *historia natural* nada desdeñable, a pesar de tratarse de un autor clásico en cuya obra no aparece el estudio de las especies americanas. No obstante era el autor por el que se había guiado Francisco Hernández (1517-1587), "Protomédico e historiador de su majestad Don Felipe II en todas las Indias Occidentales, Islas y Tierra Firme del Mar Océano", nombrado como tal en 1570. Hernández, una fuente de inspiración para Mutis, quizá fuera una de las más importantes figuras de la Historia Natural hispánica. Durante su estadía en Nueva España, el médico toledano había terminado una traducción de Plinio que iniciara en España hacia 1567 (ÁLVAREZ PELÁEZ, 1993, p. 106-107). El gaditano sabía del trabajo de su compatriota y deseaba culminarlo pues sabía que se encontraba parcialmente inédito. Pero esa es otra historia.

De regreso a Mutis, aunque tuviera de su parte a Plinio necesitaba textos específicos sobre el Nuevo Reino de Granada, es decir "...consultar a los viajeros y otros autores, que pueden haber visto algunas de estas producciones de la naturaleza en estos fertilísimos países de la América". Esa misión la cumplió con creces el trabajo del misionero y explorador jesuita José Gumilla (1686-1750). Mutis había reconocido árboles de caucho en Ibagué, lo cual lo animó a confirmar las referencias sobre árboles resinosos. Como diría Louis Marin, Mutis necesitaba *estar en capacidad de ver* (MARIN, 1993, p. 18) y para ello necesitaba de representaciones tanto visuales como escritas. Pero la edición española de Plinio no cuenta con imágenes botánicas. De hecho en las ediciones de Plinio y Gumilla que consultó Mutis, de las que sabemos gracias al inventario de su biblioteca², las plantas aparecen solamente en representaciones escritas.

² Una transcripción del inventario de la "librería botánica" se encuentra en la colección de raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. El documento corresponde al momento de cierre de la Expedición Botánica en el período republicano, en 1816, en medio de la Guerra de Independencia. La transcripción fue realizada por el historiador colombiano Guillermo Hernández de Alba, quien dedicó gran parte de su vida a la investigación de Mutis y

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 2



VON JACQUIN, Nikolaus Joseph (1727-1817). Canne de Riviere de Martinica (Caña Cimarrona) o *Alpinia Spicata*. *Selectarum stirpium americanorum historia* Viena, 1763.

Este es un detalle crucial. Aunque se acostumbraba la realización de imágenes botánicas, resultaba sumamente costoso –además de poco práctico desde un punto de vista editorial- hacer ediciones completamente ilustradas. Las imágenes por lo general se tenían que hacer en pliego aparte e incluirse bien fuera al principio de la obra o al final, aunque en algunos casos se intercalaban con el texto. Mutis tuvo acceso a una amplia colección de libros botánicos en los que las imágenes jugaban un papel clave. Es el caso de *Selectarum stirpium americanorum historia*, publicado en Viena en 1763 por Nikolaus Joseph von Jacquin (1727-1817). Jacquin estuvo en el Caribe entre 1757-1760 financiado por la Corte Imperial Austriaca, recolectando materiales.

su obra. Hernández de Alba, Guillermo, (transcripción) *Inventario de la librería de la casa que fue la botánica al cargo del doctor Mutis*. Biblioteca Luis Ángel Arango, Libros Raros y Manuscritos, Registro MSS2670.

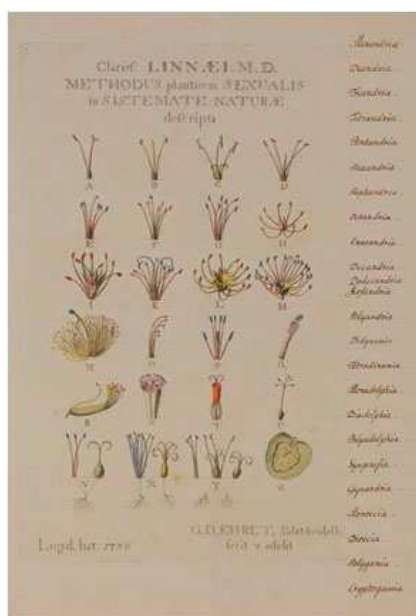
Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

La primera lustración de una especie americana en su obra, corresponde a la *Canne de Riviere* de Martinica (Caña Cimarrona) o *Alpinia Spicata*. Como vemos esta representación cumple con la teoría de representación de Port Royal: en primer lugar está la *dimensión reflexiva* que hace *comparecer* a la caña cimarrona a nuestra presencia, está en lugar de la caña natural remplazándola; de otra parte la *dimensión transitiva u opaca* en este caso tiene un sentido político, pues un botánico francés al servicio de la corte austriaca muestra cómo pudo hacer presencia en América para representar especies en territorio borbón antes que botánicos españoles. En el margen inferior tiene una inscripción que dice “Jacquin ad vivum delineavit” que podría traducirse como “dibujada por Jacquin del natural” (Jacquin, 1765: s.p.).

III

Figura 3



EHRET, Georg Dionysius (1708-1770). *Linnaei methodus plantarum sexuales*. 1736.

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

En botánica las representaciones escritas tenían prelación. Denominadas técnicamente *taxón* del latín *Taxatio*, que significa apreciar, valorar, estas representaciones contenían las principales características de los órganos sexuales de la planta. Esta forma descriptiva seguía la revolucionaria propuesta de clasificación del botánico sueco Carl von Linné (1707-1778), que al principio le valió la censura papal de Clemente XIII quien ordenó en 1757 quemar sus obras por la mera sugerencia de contacto sexual de las plantas. La decisión sería reconsiderada en 1774. Esta propuesta revolucionaria fue plasmada en la estampa *Linnaei methodus plantarum sexuales* (1736) del dibujante y grabador botánico de origen alemán Georg Dionysius Ehret (1708-1770), que trabajó con el botánico sueco en el desarrollo de una síntesis de su propuesta de clasificación sexual. Este grabado aparece citado por múltiples autores para demostrar el gusto por las imágenes de Linné.

Pero en realidad el sabio sueco tenía una mirada particular al respecto. La relación de Linné con la imagen era contradictoria (AMAYA, 2005), aunque algunos autores asumen que tomó partido en favor de su uso sin mayores reparos (BLEICHMAR, 2012) e incluso se afirma que describió un tipo particular de "analytic gaze" (KROMM, 2010). Entre tanto otros matizan su uso aduciendo su pertenencia a un proceso más amplio que le daba mayor preponderancia a los herbarios (NIETO OLARTE, 2000, p. 67-71; 125-128). Incluso se ha presentado a Linné como favorable al dibujo, a pesar de aspectos de su biografía que apuntan en otra dirección como su notable desatención a las representaciones visuales en uso durante su etapa de formación en Holanda, cuando publicó su *Philosophia Botánica* (1751) (GONZÁLEZ BUENO, 2000). En la traducción castellana del siglo XVIII de la *Philosophia* de Linné se lee:

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Como no siempre se pueden poner à la vista las figuras, ni tampoco demostrar por ellas las más menudas partes de la fructificación de algunas plantas, son necesarias las descripciones, y aún éstas hacen siempre más al caso que las figuras (PALAU I VERDERA, 1778, p.240)

Linneo defendía su método de clasificación sexual de las plantas denominado por él *nomine genérico*. Como indica el nombre se trataba de una representación escrita, es decir, de darle un nombre a las especies botánicas seguido de una descripción - un taxón - pues para Linneo la descripción escrita era mejor que la imagen. Tanta fe le tenía a su método el sabio sueco que, haciendo una alusión, pensaba haber encontrado en él el *hilo de Ariadna* que sacaría a los botánicos del laberinto de la naturaleza:

[...] si a un botánico sin sistema [linneano], se le presenta alguna planta no conocida, por más que acuda a las descripciones, a las figuras y a todos los índices, no acertará con su nombre ni por casualidad; pero el Botánico sistemático al instante determinará el género de la planta [...] (PALAU I VERDERA, 1778, p. 83)

A diferencia de Linneo, Mutis tenía mayor fe en la capacidad de las imágenes para conocer la naturaleza, incluso desde antes de dirigir la Expedición. El 20 de mayo de 1774, Linneo le comunicó a Mutis que su muestra de Quina de Bogotá o *Cinchona Bogotensis* para él era "Carica papaya". Mutis le responde en su carta de febrero de 1777 que la *Carica papaya* "...en mi catálogo es *Cinchona bogotensis*, igual a la del Perú..." y más adelante dice "hice un muy bello dibujo" (AMAYA, 2008, p. 48) con lo cual parece reforzar la seguridad de sus observaciones. Entonces, muy alejado de la mirada de Linneo, para el gaditano el dibujo resulta una forma de observación segura.

IV

Mutis fue corresponsal botánico de Linneo, hasta la muerte de este último. Cuando el botánico gaditano al fin obtuvo la autorización para adelantar la Expedición Botánica de Nuevo Reino de Granada, en 1783, como Botánico del Rey decidió darle un lugar preponderante al dibujo. Veamos como ejemplo un caso particular. El 7 de enero de 1784, el botánico Eloy Valenzuela apunta en su diario que estaba consultando el *Supplementum plantarum* de Linneo para buscar un *Cacao de Monte*, del género *Theobroma*. Valenzuela, colaborador de Mutis, quería determinar si Linneo había descrito ya una planta que coincidiera con la especie hallada por él en las inmediaciones de Mariquita, población de la zona central neogranadina (VALENZUELA, [1783-1784] 1983, p. 314). Desde luego Valenzuela estaba buscando en un libro compuesto por taxones en latín, a pesar de lo cual le parecía que la especie hallada por él superaba a la *Theobroma augusta* descrita por Linneo y declara:

El color [de la flor] es también purpúreo triste, y ésta que le pareció a Linné *Speciosissima Planta Spectabilissima Fructificatione* [Hermosísima planta, notabilísima fructificación] es muy inferior a la que yo he logrado ver y examinar. Qué dijera él con el nectario tan arrogante y hermoso de la mía (VALENZUELA, [1783-1784] 1983, p. 314).

Cuando Valenzuela dice "que yo he logrado ver y examinar" parece denotar que le decepciona la descripción escrita. Leer un taxón implica el ejercicio de imaginar una planta a partir de la enumeración de pétalos, estambres, pistilos, forma de la hoja, etc. Por ello se pregunta Valenzuela lo que diría en su descripción Linneo de un "nectario tan arrogante" como el que él había

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

presenciado³. En realidad la imagen era más elocuente que la descripción y sobre todo más útil para fines de exploración. Lo cual no implica que haya una supremacía de la representación visual sobre la textual, sino que ambas tienen ámbitos diferentes irreductibles entre sí.

En la *dimensión transitiva* u opaca de esta representación, aparece un aspecto interesante relacionado con el tiempo. Francisco Javier Matis, probable autor del dibujo, recién incorporado a la Expedición (18 de diciembre de 1783) empleó los días 9 y 10 de marzo para dibujar la *Theobroma* que apenas se había descrito completamente el día 8 de marzo (VALENZUELA, [1783-1784] 1983, p. 369-371). Pero el dibujo no se hizo en dos días, pues habían transcurrido dos meses desde el hallazgo de la planta - cuando Valenzuela mandó a hacer la flor - y el dibujo del fruto sólo se pudo hacer después de hallar uno en buen estado, justo el día anterior de la descripción (VALENZUELA, [1783-1784] 1983, p. 369). Sin embargo a pesar del tiempo de trabajo invertido por los botánicos, los herbolarios y el dibujante Matis, Valenzuela escribió sobre la "graciosa *theobroma* [...] como era primer ensayo, y faltaron los ingredientes para el morado de ella, salió este poco natural, y el retrato con mucha pérdida en su hermosura..." (VALENZUELA, [1783-1784] 1983, p. 371). No tenemos seguridad de que el dibujo decepcionante fuera el actualmente conservado en la colección del Jardín Botánico de Madrid⁴, pues el equipo de Mutis solía realizar varias versiones de sus láminas hasta obtener la representación más adecuada a sus propósitos. Pero lo que tenemos en claro es que a Valenzuela y a Mutis les parecía insuficiente con el taxón.

³ El nectario es una especie de pétalo compuesto, en forma de labio, presente en algunas flores.

⁴ Se sugiere observar las imágenes producidas por el equipo mutisiano en la página del Real Jardín Botánico de Madrid, que presenta una digitalización de gran calidad. El enlace en el que se encuentra la página es Mutis (s.d.)

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Hay un ejemplo más elocuente relacionado con una *batatilla de fucha*. Mutis, en una carta a su colaborador Eloy Valenzuela, fechada en Mariquita, el 9 de junio de 1784 dice:

Está ya dibujada mi *Condaminia Ornithogaloides*. Con este motivo he sospechado, si aquella batatilla que vimos en Fucha podrá militar bajo de éste singularísimo género. Raras eran las narices del buen viejo Linneo! nada se atrevió a pronunciar en la lámina del Catesby, cuyo *Ornythogalum* es tan parecido (como hicimos memoria al verla) a esa plantica (AE1: 203-204).

Mutis se refiere a Mark Catesby (1682-1749), explorador de Carolina, Florida y las Bahamas, había publicado su *Historia Natural* en tres volúmenes aparecidos el primero en 1731, el segundo en 1743 y el apéndice en 1743 (MEYERS, 1997, p.18). La obra del inglés tenía imágenes que podían estar iluminadas, es decir con color, tomado de las ilustraciones originales, según lo solicitaran expresamente los compradores por un precio de dos guineas (en blanco y negro el valor se reducía a la mitad) (MEYERS, 1997, p.17). La imagen que recuerda Mutis es la *Ornithogalum*.

Cuando vieron la *Batatilla*, Mutis y Valenzuela se encontraban de camino a Mariquita en lo que sería actualmente el barrio del Tunal, entonces en las afueras de Santafé, a orillas del río Fucha. Ante la duda Mutis escribe: "De mi dibujo no puedo acordarme, y no es para todos los días revolverlos con pérdida de tiempo" a continuación describe la planta y pide a Valenzuela que la coteje con el espécimen que tienen, para determinar si es *Condaminia* o una planta diversa (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1983, p. 203-204). Valenzuela, formado en botánica con Mutis, hizo por su parte una descripción de la planta en su propio diario. Gracias a estos detalles descriptivos, se puede pensar en dos láminas posibles el *Curculigo* (Sign. DIV. III A-278 RJB, Madrid) y la otra el *Anthericum* (Sign. DIV. III A-242 RJB, Madrid). Como en el ejemplo del *Cacao de Monte* entre

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

el momento de observación de la *batatilla* en el viaje a Mariquita, el 30 de abril de 1783, y el recuerdo de la misma disparada por la lámina de Catesby, el 9 de junio de 1784, transcurrió poco más de un año y dos meses. Al respecto Mutis apunta en su diario:

Entre las plantas de la mañana vino también la *Batatilla* con la flor amarilla terminal *hexandra, monoginia hexapétala* frecuentísima en las sabanas de Santafé [hoy Bogotá], que tienen muchísima semejanza con el *Ornithogalum luteum* [...] de Catesby. Lam. 33, tom., 1 que Linne lo deja sin nombre. Yo advertí en Santafé al reconocer estas láminas que podía ser una misma planta, aunque la de Catesby, tal vez por descuido o variedad, tiene cinco pétalos y cinco estambres. Me avanzaba en mi conjetura al ver pintada en la misma lámina la *Alanda Magna*, que es justamente el *Bícharo* de las sabanas de Santafé, aunque con alguna variedad. Al reconocer mi compañero estas láminas el domingo pasado dio en el mismo pensamiento. Falta, pues, comparar la de aquí con la de Santafé que tengo dibujada (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1983, p.149).

Mutis advierte entonces un error en el dibujo de Catesby ¡le falta un pétalo a la planta! Pero el resto de características coincidían con la especie por él conocida. Mutis tenía razón. El pétalo faltante se perdió en la edición del libro, como se comprueba al examinar los originales del explorador inglés en la colección Real de Windsor⁵. Es interesante que a través de un dibujo de la flora de Carolina, en Norte América, pudiera Mutis reconocer una planta. Adicionalmente el detalle de la observación del pájaro nos hace caer en cuenta que el proyecto mutisiano era mucho más amplio de lo que se conserva. Hay muchos dibujos perdidos entre los que se encuentran sus obras de pájaros, para no mencionar el caso de las obras de caballete como las pinturas de castas.

⁵ La imagen se encuentra en Catesby (s.d.).

V

Para entender la dimensión que alcanzó la representación en el proyecto científico mutisiano, hay que considerar los tipos de publicación que tenía en mente en los cuales las representaciones visuales tenían mucha importancia. Meses antes del cotejo del *Ornithogalo*, el 31 de marzo de 1784, Mutis le dirige una carta a don Casimiro Gómez Ortega, director del Real Jardín Botánico. Allí le dice que tiene en su mente tres tipos de publicación para su obra botánica: *Compendios anuales* con “...todos los descubrimientos con el fin de asegurar la data...” es decir una publicación en la que las representaciones escritas – los taxones – priman sobre las representaciones visuales pues tendrían “...la descripción del género, con un catálogo seguido de todas sus especies...” diferenciando entre géneros conocidos y géneros nuevos; sobre las ilustraciones, en tamaño folio, dice Mutis: “...Se acompañarán solamente la flor, la fruta y semilla de alguna especie” nótese el sistema sexual linneano abreviado por lo que comenta “Con láminas tan sencillas se abrevia la edición...”. La *Grande Flora*, segundo tipo de publicación, tendría “todas las especies” de la Flora Americana “en castellano, con su especial descripción y erudición” pero con prelación de las representaciones visuales pues cada planta tendría “una suntuosa lámina en el gusto de nuestro siglo”. La publicación restante sería el primer volumen o pródromo de la *Grande Flora*: la *Historia Natural de Quina* (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1983, p.180-181)⁶.

Mutis le explica a Ortega la importancia del dibujo en la clasificación: “las especies no bien determinadas anteriormente por los viajeros de América, en defecto de los principios más ciertos que hoy tenemos o aquellas que carecieren de un buen dibujo, serán igualmente llamadas a nuevo examen e

⁶ La palabra latina *Pródromo*, que traduce “precursor” es el nombre dado a la primera publicación en las publicaciones botánicas.

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

ilustradas con su correspondiente lámina" (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1983, p.181). Esta frase parece aludir a Catesby. Mutis y Valenzuela se preocupan por la *batafilla* de Fucha, para ver si era planta ya descrita o no. Recordemos que en su carta a Valenzuela, Mutis creía haber encontrado una planta no descrita por Linneo, pues Catesby la dibujó en un viaje anterior a las publicaciones del sabio sueco. Tanta fue la alegría que escribió "Raras eran las narices del buen viejo Linneo! nada se atrevió a pronunciar en la lámina del Catesby" (HERNÁNDEZ DE ALBA, 1983, p. 204).

En los casos citados puede verse como Mutis tuvo una mirada particular sobre el uso de las imágenes. Tanto en la clasificación del *Cacao de Monte* como en el de la *Batafilla* se hace patente una complementariedad entre las representaciones visuales y escritas. Para recordar las especies vistas, Mutis acude a los trabajos dibujados por sus colaboradores como auxiliares de la memoria. El lugar de lo escrito parece dejarse para la fijación del conocimiento. De la misma forma que en la jura real, las representaciones visuales funcionan no solo como sustitutas de lo representado al *hacer comparecer* las plantas ante los ojos de los botánicos; adicionalmente dibujar implicaba conocer, aunque la tarea de representar todas las especies estudiadas demandara un esfuerzo gigantesco. El tiempo empleado en ubicar las plantas y representarlas – en dibujo y por escrito - implicaba una labor dilatada de reflexión y estudio. Este tipo de dibujo reúne entonces varias facultades del intelecto: conocer y recordar lo representado en su *dimensión transitiva o transparente*, pero también idealizar, lo cual implica una *dimensión reflexiva u opaca* de conocimientos condensados. Esta opacidad del dibujo botánico, se oculta tras la condensación de tiempo y conocimiento, experiencia y diferentes disciplinas en un espectro que va del arte a la ciencia para formar un tipo de imagen visual densa, rica en conocimiento y saberes europeos y americanos.

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Referencias

ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel. *La conquista de la naturaleza americana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – CSIC, 1993.

AMAYA, José Antonio. Ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada. In: *Mutis al natural. Ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.

AMAYA, José Antonio. *Mutis, apóstol de Linneo*. Historia de la botánica en el virreinato de la Nueva Granada, 1760-1783. Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

BLEICHMAR, Daniela. *Visible Empire*. Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment. Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

BURUCÚA, José Emilio. *Corderos y elefantes*. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires – Miño y Dávila, 2001.

CATESBY, Mark. *The Natural History of Carolina, Florida, and the Bahama Islands*. Vol.1. Disponible en: Digital Collections of the University of North Carolina University Library, <http://dc.lib.unc.edu/cdm/compoundobject/collection/dmisc/id/1658/rec/1>.
Accedido el: 23 jul. 2015.

GONZÁLEZ BUENO, Antonio. *El príncipe de los botánicos Linneo*. Madrid: Nivola Libros y Ediciones, 2001.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo, *Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790)*. Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica/Ediciones del segundo centenario de la Real Expedición Botánica. 1983.

HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*. 2 Tomos (segunda edición). Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica/Ediciones del segundo centenario de la Real Expedición Botánica. 1983.

KROMM, Jane, To collect is to quantify and describe: visual practices in the development of modern science. In: BAKEWELL, Benforado; KROMM, Susan;

Rey-Márquez, Juan Ricardo. El dibujo como forma de conocimiento en la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 101-117, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

KROMM, Jane. (Edits.) *A history of visual culture. Western civilization from the 18th to the 21st century*. Nueva York, Berg, 2010.

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Gloses. París, Éditions du Seuil, 1993.

MEYERS, Amy R. W. The perfecting of natural history: Mark Catesby's Drawings of American Flora and Fauna in the Royal Library, Windsor Castle. In: *Mark Catesby's Natural History of America*, Catálogo de la exposición, Londres, Merrel Holberton/The Houston Museum of Art, 1997.

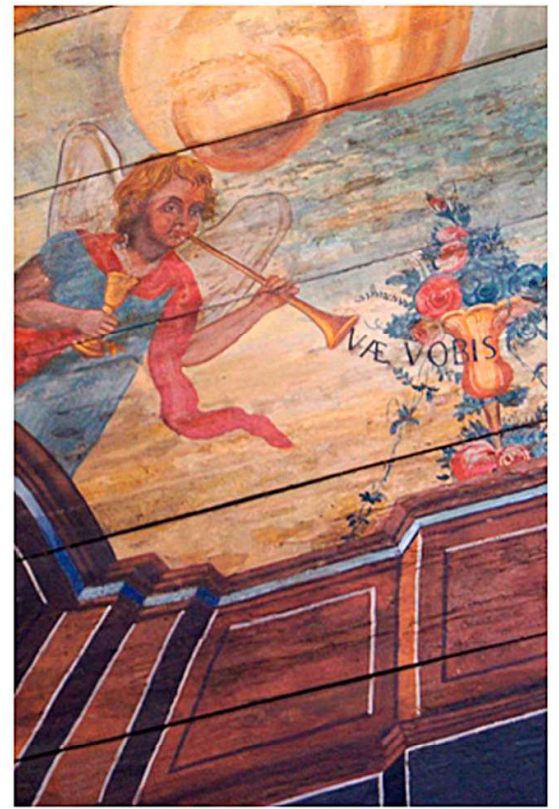
MUTIS. Disponible en: <http://www.rjb.csic.es/icones/mutis/paginas/index.php>.
Accedido el: 23 jul. 2015.

NIETO OLARTE, Mauricio. *Remedios para el imperio*. Historia natural de la apropiación del Nuevo Mundo. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 67-71, 125-128, 2000.

PALAU I VERDERA, Antoni. *Explicación de la filosofía y fundamentos botánicos de Linneo*. Madrid: Antonio de Sancha. 1778.

VALENZUELA, Eloy; ARBELÁEZ, Enrique Pérez (Edit.). *Primer diario de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica., [1783-1784], 1983.

“AI DE VÓS ALMAS
DEPRAVADAS” -
UM ESTUDO
ICONOGRÁFICO SOBRE
A PINTURA DE TETO DA
CAPELA DE NOSSA
SENHORA DO ROSÁRIO
DOS PRETOS, PRADOS,
SÉCULOS XVIII E XIX



NATIVIDADE. Joaquim José da (atribuição). c.1800. Fotografia de Kellen Silva.

Kellen Cristina Silva

Mestre em História pela UFSJ (2012) e atualmente doutoranda na linha História Social da Cultura pela UFMG, onde desenvolve pesquisa iconológica referente ao período colonial mineiro. Foi membro do conselho editorial da Revista Temporalidades e atualmente é coordenadora da Oficina de Paleografia da UFMG. Possui experiência na área de organização e conservação documental (LABDOC/UFSJ) e leitura paleográfica (LABDOC/UFSJ - OP/UFMG).

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Resumo: O presente artigo tem a finalidade de apresentar um estudo iconográfico da pintura de teto da igreja de Nossa Senhora do Rosário, localizada na cidade de Prados, Minas Gerais. A pintura data da virada do século XVIII para o XIX e apresenta uma iconografia divergente daquela comumente utilizada na ornamentação dos tetos das igrejas e capelas da região. Atrelado a isso, conjugamos as relações existentes no Novo Mundo, sobretudo ao que tange o imaginário religioso existente tanto na Península Ibérica, quanto aquele nascido da mestiçagem colonial. Para tal empreitada, nos valem dos estudos de Aby Warburg, que considerava a imagem como um "sintoma" dos medos e anseios que permeiam os questionamentos do homem, afirmando que a imagem está sempre pronta para "reencarnar" quando determinadas emoções afloram.

Palavras-Chave: iconografia. Apocalipse. Arte Colonial.

Resumen: El presente artículo tiene la finalidad de presentar un estudio iconográfico de la pintura del techo de la iglesia de Nossa Senhora do Rosário, ubicada en la ciudad de Prados, Minas Gerais. La pintura data de la virada del siglo XVIII al XIX y presenta una iconografía divergente de aquella comúnmente utilizada en la ornamentación de los techos de las iglesias y capillas de la región. A eso, conjugamos las relaciones existentes en el Nuevo Mundo, sobre todo en lo que tange al Imaginario religioso existente tanto en la península ibérica, como aquel nacido del mestizaje colonial. Para tal tarea, nos valem de los estudios de Aby Warburg, quien consideraba la imagen como un «síntoma» de los miedos y anhelos que permean los cuestionamientos del hombre, afirmando que la imagen está siempre lista para «reencarnar» cuando determinadas emociones afloran.

Palabras clave: iconografía. Apocalipsis. Arte Colonial.

Preâmbulo

"Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene", advoga a Compadecida à Cristo em favor das almas dos mortos que aguardam pelo Juízo Particular, no livro "O Auto da Compadecida" (SUASSUNA, 2005, p.123), onde o Diabo espera ansioso para levá-los para o inferno. A cena que Maria intercessora protagoniza perante

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Jesus Cristo em favor das almas, ilustra a mentalidade religiosa brasileira herdada ainda do homem barroco do século XVI.

A morte é um dos maiores temores da humanidade, desde tempos imemoriais. O desconhecido provoca o pavor, que, por sua vez, culmina no alento da religião. Cada cultura cultiva seus próprios medos e, geralmente, as formas de lidar com eles acabam no plano da religiosidade, onde um mal é vencido pelo poder de um ser superior. Contudo, Jean Delumeau (1989) afirma que mesmo existindo um Deus poderoso, o mesmo não consegue extirpar todo mal do mundo. Jaime Humberto Borja Gómez (2011) salienta que o discurso visual colonial gerou uma representação adaptada do demônio, onde o mesmo detinha a função de agir como instrumento da justiça de Deus. Dessa forma, o Demônio (Satanás ou Diabo, como queiram chamar), faz parte dos planos divinos para testar e purificar a humanidade de seus pecados.

O medo do além chegou ao Novo Mundo respaldado pelas resoluções do Concílio Tridentino, que pretendiam levar a cabo a evangelização dos nativos e a destruição dos resquícios do paganismo. O demônio é novamente invocado para enfraquecer a cultura indígena. Segundo Gruzinski, "o olhar ocidental pousado nos objetos das ilhas foi se imobilizando aos poucos na dupla certeza de reconhecer uma imagem e nela identificar o diabo" (GRUZINSKI, 2006, p. 41). Ao importar para o Novo Mundo a visão diabólica da mentalidade barroca, os conquistadores acabaram sobrepondo os medos europeus à realidade indígena. O resultado pode ser visto tanto do lado português da América, quanto do lado espanhol.

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

Figura 1



Ilustração 277. Reproduzido em Ayala (2005).

Felipe Guamán Poma de Ayala, cronista indígena peruano, foi responsável por escrever crônicas que retratavam a visão indígena do mundo andino, o que permite aos historiadores mergulhar um pouco neste ambiente do século XVII. Guamán dedica seu texto ao rei de Espanha, Felipe III, e representa em um de seus desenhos o demônio já mestiçado pela cultura indígena e europeia. Para o cronista, o demônio possui atributos europeus, como asas, cornos, orelhas, garras e rabo, e encontra-se sentado sobre o fogo. Por outro lado, o Demônio é adorado por um feiticeiro Inca (Fig. 1).

O imaginário barroco português também traz suas representações do Demônio (ou Diabo), em contextos iconográficos bem delimitados, como nas imagens de São Miguel Arcanjo, na forma de serpente pisoteada pela Imaculada Conceição, nos famigerados purgatórios coloniais e, por fim, em cenas de vida dos santos. Nada muito distinto do mundo espanhol, afinal estamos falando de um Novo Mundo colonizado por homens que

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

compartilhavam um espaço quase comum e que estavam extremamente ligados à religiosidade cristã e ao seu simbolismo.

Dessa forma, retomando a abertura do artigo, em que citamos a cena do Juízo Particular dos personagens do livro "O Auto da Compadecida", podemos finalmente introduzir nossa temática iconográfica, o Juízo. Tanto nesta obra literária quanto em sua adaptação para o cinema, o Demônio tem papel central no julgamento particular. No filme, podemos notar que os condenados, logo após a morte, estão andando por uma igreja, carregando velas, à espera de algo, que sabem, é o juízo. O Demônio é o primeiro a chegar e tenta, a todo custo, convencer as pessoas que não é "tão mal quanto diziam". Provocado por João Grilo, o Demônio mostra sua verdadeira face e arrebatou algumas almas para o inferno. Só se detém quando João Grilo chama por Jesus Cristo (O AUTO, 1999).

A aparição de Jesus Cristo se dá na forma majestosa de sua posição como senhor do universo. Entronado e cercado de anjos, um Jesus negro se levanta e afirma que haverá um julgamento. No livro do Apocalipse, João também visualiza Jesus entronado, cercado pelos anciãos e santos do céu, de onde julgará os vivos e os mortos (Ap 4.5). Na iconografia, Jesus também é corriqueiramente apresentado sentado em seu trono, cercado pela corte celestial, como popularizou a arte da Idade Média, precedida pela arte Bizantina, que tem no Cristo Pantocrator seu maior representante.

Contudo, o "tribunal" do Juízo Particular retratado no filme não se encontra completo, uma vez que ainda falta a presença da advogada dos pecadores, a intercessora dos aflitos, a Virgem Maria. Ao findar os argumentos, João Grilo clama pela intercessora, para livrá-lo do fogo eterno. Maria prontamente aparece e assume seu papel de generala, ao enfrentar o Diabo em defesa dos pecadores.

Isto posto, a imagem que vamos analisar em nosso artigo pertence a uma capela localizada na cidade de Prados, Minas Gerais, próxima aos

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

antigos centros coloniais de mineração, agricultura e comércio de São João Del Rei e São José Del Rei, atual Tiradentes. A cena retratada pelo artista se aproxima muito do que foi descrito no livro de Suassuna e mostrado no filme de Arraes, contudo, mais sóbria e vazia, justamente porque não há a presença dos pecadores – apenas a sua sugestão – muito menos do Diabo.

Nossa análise iconográfica se dará sobre um objeto bem distante do ambiente nordestino brasileiro. Alguns séculos separam a visão escatológica dos comitentes e artistas coloniais do autor contemporâneo da obra, Ariano Suassuna e, sobretudo, do diretor cinematográfico, Guel Arraes. Contudo, a mentalidade extremamente devocional e pautada no medo da morte e do juízo particular se faz ainda presente, mormente nos rituais religiosos desse Novo Velho Mundo mestiço.

Metodologia de análise iconológica

A escatologia cristã, segundo Philippe Ariès, é herdeira das mais antigas crenças, que nasceram dos medos e desejos dos diversos personagens da história da humanidade. Ao se deter sobre a sociedade medieval dominada pelo poder da Igreja Católica, Ariès afirma que mesmo a Igreja possuindo um grande poder de dominação, não conseguia obter uma adesão completa aos seus dogmas (ARIÈS, 2014, p.126).

Aby Warburg, por sua vez, analisando obras de arte do Renascimento italiano, enxergou uma herança da Antiguidade Clássica sobrevivendo em meio a representações artísticas cristãs. Para o historiador da cultura, todos os produtos nascidos da ação humana eram tributos de uma memória social transmitida através dos símbolos, desde tempos imemoriais (WEBER & PEREIRA, 2010, p. 120). Ou seja, as representações cristãs podiam ser consideradas como uma reencarnação de um sentido primevo de representação "pagã", que com o passar do tempo foram se adaptando às

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

sociedades, mas guardando sempre aquele sentido, relacionado justamente aos desejos e medos humanos, tal como a morte. Neste sentido, Philippe Ariès argumenta que:

Os desejos e os fantasmas, saídos do fundo do ser, eram expressos num sistema de sinais, e esses sinais eram fornecidos por léxicos cristãos. Mas, e eis o que é importante para nós, a época escolhia espontaneamente certos sinais, em detrimento de outros mantidos sob reserva ou em projetos, porque traduziam melhor as tendências profundas do comportamento coletivo (ARIÈS, 2014, p.126).

A afirmação de Ariès pode ser considerada como uma análise warburguiana, justamente porque ao afirmar que cada época escolhe espontaneamente certos sinais, em detrimento de outros, ele vai ao encontro daquilo que Warburg chama de *Pathosformel*. Giorgio Agamben define a *Pathosformel* como um entrelaçamento indissolúvel de uma carga emocional e uma fórmula iconográfica, onde é impossível de distinguir forma e conteúdo (AGAMBEN, 2009, p. 132).

Ao estabelecer uma investigação sobre a memória psicológica dos desejos e medos humanos através da imagem, Warburg inaugurou uma linha de análise da imagem em que ela é inseparável de seu contexto e das representações sociais que veicula. O arcabouço imagético da memória encontra-se apenas em repouso, esperando por um estímulo para possibilitar a "reencarnação da imagem", pois as épocas podem se distinguir, mas a sensação do medo, por exemplo, dificilmente muda, o que ocasiona um "eterno retorno" às representações que reflitam sobre o tema.

Ariès confirma essa ideia do "eterno retorno", ou como Warburg prefere chamar, de *Nacheleben*:

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Se nos ativermos aos léxicos e aos repertórios, logo encontraremos quase todos os temas da escatologia tradicional: nossa curiosidade histórica da variação fica rapidamente decepcionada. Em relação às tradições pagãs e às egípcias em particular, o evangelho de Mateus já continha toda a concepção medieval do Além, do Juízo Final, do Inferno. O antiquíssimo Apocalipse de Paulo descrevia um Paraíso e um Inferno ricos de suplícios (...). É por isso que os livros dos historiadores das ideias dão ao leitor, talvez muito preocupado com a mudança, uma impressão monótona de imobilidade (ARIÈS, 2014, p. 127).

Agora a alusão ao filme "O Auto da Compadecida" ganha um sentido mais claro e compatível com nossa metodologia iconológica. A cena que relatamos é plasticamente a imagem em movimento de uma ideia que sempre esteve pairando sobre os sentimentos dos homens, sejam eles do período Moderno, Medieval, Antigo ou Pré-Histórico, mas apresentada aqui em outro suporte, encarnando em cores e movimento um medo ainda vivo no "mundo das ideias" do Brasil contemporâneo.

Contudo, nossa análise iconológica recai sobre outra representação do Juízo Final que, assim como Ariès explicitou, trouxe à tona uma iconografia que não era usual, ou seja, que estava mantida sob reserva, e que em um determinado momento do século XIX, resolveu "reencarnar".

Do Purgatório ao Fim dos Dias

Minas Gerais, no alvorecer do século XIX, mantinha viva a devoção a São Miguel e Almas, herdada dos primeiros colonizadores portugueses. Adalgisa Arantes Campos, ao realizar estudo sobre as Irmandades de São Miguel em Minas Gerais, faz um histórico da difusão do culto no universo da cristandade. Segundo a historiadora, a transmissão do culto teve início ainda no decurso da Idade Média, quando a devoção foi alimentada por algumas passagens referentes a aparições do arcanjo (CAMPOS, 2013, p. 177).

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

O Arcanjo Miguel aparece poucas vezes no livro bíblico, mas sempre com papel relevante no que tange ao combate às forças do mal. Passagem que foi amplamente divulgada no mundo colonial encontra-se no livro do Apocalipse, em que Miguel peleja contra Satanás:

Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão lutou com os seus anjos, mas foi derrotado; e eles perderam o seu lugar no céu. Assim foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, que é chamado Diabo e Satanás, o sedutor do mundo inteiro. Ele foi expulso para a terra, e os seus anjos foram expulsos com ele (Ap 12.7-10).

Essa passagem do Apocalipse é interessante para compreendermos a iconografia de Miguel como guerreiro divino e comandante das forças celestiais. Em Prados, onde se encontra a iconografia que analisaremos, existe um altar em honra a São Miguel guerreiro. A imaginária em madeira policromada apresenta o Arcanjo em vestes militares, tais como as representações portuguesas, portando espada e escudo. Em muitas representações do Arcanjo podemos notar a presença do Demônio sob seus pés. Contudo, na representação de Prados não há menção alguma.

Adalgisa Arantes Campos afirma que, desde a Idade Média, a iconografia fez questão de ressaltar as conexões entre Miguel, a Paixão de Cristo e o fim dos dias presente do Livro de Ezequiel, para utilizar a cruz, símbolo de proteção e isenção de todos os perigos (CAMPOS, 2013, p. 183).

Contudo, a importância de Miguel para nossa iconografia recai no papel que o Arcanjo desempenha durante a representação do Juízo, seja ele o Universal ou o Particular. As funções do arcanjo e sua relação com as almas foram dadas através das fontes não canônicas, que circularam após o Concílio Tridentino. Campos faz uma interessante análise sobre a

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

representação de Miguel como responsável pelo julgamento das almas. De acordo com a historiadora:

A introdução da balança nas representações de São Miguel só ocorreu a partir do século XI, justamente quando se encontravam em ascensão diversos testemunhos a favor da existência de uma expiação temporária, alguns já referidos nas *Escrituras*, outros acrescidos pelas narrativas de viagem ao além e pela vivência apostólica da Igreja que incentivaram a declaração conciliar sobre o Purgatório no século XIII (Concílio de Lião, 1274). Portanto, embora obras românicas, góticas, renascentistas e maneiristas apresentem principalmente o Juízo Final, a mentalidade religiosa coeva se adianta, amadurecendo em seu seio a crença no Juízo Particular concomitante à morte (CAMPOS, 2013, p. 191).

A partir do Renascimento, a balança passa a fazer parte da consumação do Juízo Particular, concepção compartilhada no Barroco ibérico, que culminará na presença maciça do Arcanjo ornamentando inúmeras igrejas e sendo patrono de outras várias confrarias, seja na colônia portuguesa, seja na espanhola, portando seu atributo mais conhecido.

A ideia do Juízo Particular, fortemente presente no período colonial mineiro, era algo que, de certa maneira, apaziguava o medo da morte dos cristãos, desenvolvendo paralelamente outra devoção, a da Boa Morte e do Bem Morrer. Ariès afirma que a ideia da ressurreição da carne no último dia ainda era bem viva no imaginário dos homens desde o século XV, mesmo perdendo popularidade (ARIÈS, 2014, p. 139).

Sabrina Mara Sant'Anna aponta que em Minas Gerais predominava um imaginário sobre a morte em que logo após a expiação se dava o julgamento particular, no qual a alma era previamente julgada e mandada para o Inferno, Céu ou Purgatório, onde esperaria o Juízo Universal de Deus. Sant'Anna afirma que o Julgamento Particular é aceito pelos teólogos,

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

mesmo não sendo um dogma como é o Juízo Universal (ou Final), que é atestado em várias passagens bíblicas (SANT'ANNA, 2006, p. 58).

Sabemos da importância do Bem Morrer e da Boa Morte no mundo colonial, e concomitantemente do Juízo Particular, não apenas pela incontável iconografia de São Miguel e Almas e das confrarias referentes à Boa Morte, mas, sobretudo pelos testamentos que foram realizados, buscando "ganhar peso positivo" na Balança de São Miguel durante o primeiro juízo, ou melhor, no Juízo particular. O testamento era a última chance de fazer algo de bom e cristão antes da morte iminente.

A época barroca parecia estar completamente "hipnotizada pela morte", como afirma Vovelle (VOVELLE, 1997, p. 120), e legou ao Novo Mundo tal mentalidade e, conseqüentemente, sua iconografia. Francisco Stastny traz novamente para nossa apreciação o papel do cronista Guaman Poma de Ayala, que relata que *en cada iglesia haya um juicio pintado donde se muestre el cielo y el mundo y las penas del infierno* (STASTNY, 1993, p. 14). Muitas são as catedrais do mundo colonial espanhol que compartilham do tema do Juízo Final, diferentemente do que aconteceu no mundo colonial mineiro. Mesmo tendo sido colonizada posteriormente, a região de Minas Gerais se apegou mais à ideia dos Novíssimos do Homem, ou *Ars Moriendi*.

De acordo com Ariès, as *Ars Moriendi* substituíram a iconografia do Juízo Final, que era pautada por espaços preenchidos pelos flagelos que antecedem o julgamento e pelo próprio julgamento. A iconografia do Bem Morrer aproxima-se da realidade cotidiana do fiel, o fiel da balança de Miguel, que vem julgá-lo ainda em seu leito quente (ARIÈS, 2014, p. 140).

A escatologia das *Ars Moriendi*, de acordo com Stastny, foi menos frequente no universo colonial espanhol, mas igualmente assombrosa (STASTNY, 1993, p. 13). Contudo, o tema *Morte do Justo* e *Morte do Pecador* se encontra presente em algumas igrejas; já em Minas Gerais, Sant'Anna

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

afirma que o tema foi recorrente durante os séculos XVIII e XIX. Mesmo com escassa iconografia, a historiadora atesta a mentalidade local preocupada com o juízo particular através dos registros documentais dos testamentos.

A ideia da Boa Morte atrelada ao papel proeminente do culto a São Miguel e Almas, além da ausência iconográfica de representações do Julgamento Final, tal como acontece na Capela Sistina e na Catedral Nova de Salamanca, nos apresenta um ambiente pouco favorável para uma iconografia tão detalhista e negativa do Juízo. Afinal, São Miguel e Nossa Senhora são apresentados desde sempre pelo imaginário cristão como intercessores dos pecadores e figuram em todas as obras em que o Juízo Final se encontra representado.

Contudo, a iconografia presente na igreja de Nossa Senhora do Rosário nos proporciona uma versão inovadora para o Julgamento das Almas, sendo ela não a comum ao universo colonial, o Juízo Particular, mas um retorno ao dia do Juízo, aquele dia em que Jesus há de julgar os vivos e os mortos, dando, enfim, sua sentença final.

A iconografia

O Apocalipse de São João não é um texto referente ao diabo, pelo contrário, o texto é sobre o poder de Jesus Cristo, o majestoso homem, filho de Deus, que venceu a morte e encontra-se eternamente na glória dos céus, de onde julga os vivos e os mortos.

No mesmo texto, temos referência a uma mulher, "vestida de sol, tendo a lua debaixo dos pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça" (Ap 12.1). Muitos estudiosos da Bíblia visualizam essa passagem como alusão a Virgem Maria, aquela que gerou Jesus. Outros acreditam no

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

caráter metafórico da passagem, ao enxergar na mulher, Israel, e sua coroa, como as doze tribos. Contudo, a passagem acima mencionada sempre esteve presente no imaginário cristão no que tange à Iconografia mariana, pois, após o Concílio de Trento, Maria ganhou cada vez mais visualidade e tarefas na mediação com os céus, papel este que é central na cena do juízo do filme "O Auto da Compadecida", que mencionamos no início do artigo.

As representações do Juízo Final, como já afirmamos, datam ainda da Idade Média. De acordo com Delumeau, "em todo o decorrer da Idade Média, a igreja meditou sobre o fim da história humana tal foi profetizada pelos diferentes textos apocalípticos" (DELUMEAU, 1989, p. 206). Contudo, o próprio historiador ressalta que, como observara Emile Mâle, as ameaças que o Apocalipse retratava em sua narrativa estavam vivas no imaginário dos homens no final do século XV e nos primeiros anos do século XVI, sendo "um dos momentos da história em que o Apocalipse apoderou-se mais fortemente da imaginação dos homens" (DELUMEAU, 1989, p. 206). Dessa forma, o medo do "fim do mundo" foi um dos elementos que permaneceu na transição entre a Idade Média e Renascimento, sendo um dos subsídios dos medos do mundo Moderno.

O medo do Juízo atravessou o Atlântico a bordo dos corações dos europeus e desembarcou no Novo Mundo, ocasionando novas interpretações. Se o homem da Idade Média temia o Juízo Final, aquele representado em suas catedrais, mostrando a separação das almas, o inferno, o paraíso, os demônios batalhando por almas e Miguel usando da balança e da espada, no Barroco temos o temor pelo Juízo Particular, algo mais atenuado e positivo, que alimentava a esperança e abrandava o medo do inferno. Com o Juízo Particular a alma não ia diretamente para Satanás, existia a opção do Purgatório, onde o fiel ficaria purgando seus pecados até o final dos tempos, quando subiria à glória dos céus, juntamente com os eleitos.

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Delumeau afirma ainda que existiam duas interpretações sobre o Apocalipse: os mil anos de felicidade e o Juízo Final, sendo que a milenarista acabou ganhando um viés mais cotidiano e simples, alargando a esperança e diminuindo o temor. Contudo, não é apenas o Apocalipse que relata sobre o fim dos homens. Há inúmeras passagens que indicam o Juízo, tais como Marcos (cap. 12 e 13); Lucas (cap. 12); Isaías (cap. 27 e 27); Ezequiel (cap. 1, 8, 21 e 37), Daniel (cap. 2, 7 e 12), o Salmo 50; Primeira Epístola aos Coríntios (15:52); Primeira Carta a Timóteo (cap. 4:13 e 17) e por fim, o Apocalipse de São João.

Utilizando das fontes bíblicas e dos apócrifos, a iconografia que permeou o imaginário europeu até meados do século XIV foi um emaranhado trágico da visão escatológica, sendo seus principais componentes

(...) os anjos cujas trombetas anunciam à terra cataclismos terrificantes; a aparição, sobre um arco-íris, do juiz sentado em um trono resplandecente, a espada na boca, cercado de animais fantásticos, de querubins, dos apóstolos e dos vinte e quatro sábios; a ressurreição da carne; o livro da vida e da morte; a separação dos eleitos e dos condenados, os primeiros entrando de manto branco na deslumbrante Jerusalém celeste, os outros precipitados nos tormentos do inferno (DELUMEAU, 1989, p. 209).

No afresco do Juízo Final localizado na Capela Sistina, pintado entre os anos de 1535 e 1541 por Michelangelo, podemos visualizar um pouco dessa representação da segunda vinda de Cristo e a salvação e condenação que segue ao Juízo Final. Por sua vez, Delumeau nos rememora as representações do Juízo presentes em Salamanca, em suas duas catedrais conhecidas respectivamente como "Catedral Velha", com cena do Juízo datada do século XII e a "Catedral Nova", com a representação do Juízo datada do século XV-XVI. O autor nos leva a refletir sobre a mudança

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

ocorrida na iconografia do Juízo, o que demonstra também uma mudança de mentalidade desse público religioso (DELUMEAU, 1989, p. 207).

Enquanto temos, na Catedral Velha, um Cristo majestoso, em meio ao que seria o julgamento dos eleitos e condenados, com uma representação "pouco traumatizante" em uma parede lateral, na Catedral Nova a iconografia já ganha outra forma, adquirindo lugar de destaque, sobre a abside e de frente para o público, apresentando a divisão entre o Paraíso e Inferno, com Cristo em posição rígida voltado para os condenados (Figs. 2 e 3).

Figura 2



Catedral Velha de Salamanca.

Google Imagens.

Figura 3



Catedral Nova de Salamanca.

Google Imagens.

Delumeau afirma que essa iconografia aterrorizante do Juízo acabou disseminada nas grandes cidades, catedrais e aldeias do mundo europeu, através dos sermões que corriam estrada afora com os religiosos, como Vicente Ferrer. A Sistina de Michelangelo, as representações de Dürer, de Jan Van Eyck, entre outros, beberam dessa fonte que era o medo do final dos tempos. Medo este que atravessou o Atlântico, não só na mentalidade religiosa do homem barroco, hipnotizado pela morte, mas, sobretudo, nas

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

gravuras que circularam nesse vai e vem de homens, ideias e materiais (DELUMEAU, 1989, p. 211).

As duas versões do Apocalipse, a positiva (Milénarismo) e a negativa (Juízo Final) são difíceis de serem detectadas pelo historiador, justamente porque, independentemente da versão adotada, esses homens estavam envolvidos pelo medo do final dos tempos. Contudo, pelos vestígios imagéticos, podemos ter uma pequena ideia dos medos que assolavam esses homens.

Um deles é o legado da gravura. Antoine Vérard publicou uma *Art de bien vivre et de bien mourir*, por volta de 1500 (VÉRARD, 1493). Essas ilustrações trazem para nós a ideia difundida na colônia da Boa Morte e da Morte do Justo e do Pecador, como já explicitamos.

Para se alcançar uma Boa Morte e ter um Juízo Particular positivo, ou seja, esperar pelo julgamento final no Purgatório, era necessário seguir uma conduta virtuosa e alinhada aos preceitos cristãos, o que era realmente complicado para os homens e mulheres de Minas Gerais. Sabrina Mara Sant'anna explicita essa conduta:

Na região aurífera, predominava a crença no milagre e o culto dos santos, mas também a valorização do mundo das ocupações (status) em detrimento da mortificação e expiação dos pecados da vida, a extroversão e a licenciosidade. O jejum e a continência sexual eram raramente acatados, sendo levados a efeito somente em dias de grande significação do calendário litúrgico. As obras de misericórdia eram feitas, basicamente na iminência da morte e a participação nos diversos sacramentos, principalmente o matrimônio, era demasiadamente irregular (SANT'ANNA, 2006, p. 71).

O homem barroco da região aurífera de Minas Gerais desejava a salvação, tinha medo da morte, mas detinha certo apreço pelas coisas mundanas, o que levava a uma ausência dos preceitos cristãos em seu

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

cotidiano. Eram, sem dúvida nenhuma, homens devotos, mas mantinham relações sentimentais quase humanas com seus santos, tratando com uma intimidade que não se deve as almas eleitas. Erigiam capelas, se agrupavam em irmandades leigas – quando da proibição do assentamento de Ordens religiosas na região – realizavam festas para os padroeiros, tinham em alta conta a Semana Santa e as procissões. Contudo, esse engajamento não era apenas religioso, era também formal, com sentido puramente de status dentro da sociedade cada vez mais mestiça e complexa de se distinguir. Sendo pecadores como eram, se apegavam na esperança do Juízo Particular, para não caírem diretamente nas garras do demônio e no fogo do inferno.

Væ vobis

No antigo povoamento que deu origem à cidade atual de Prados, foi construída em meados do século XVIII, uma capela em honra a Nossa Senhora do Rosário. A tradição nos conta que as irmandades de Nossa Senhora do Rosário eram compostas pelos negros escravos que residiam nas imediações. A agremiação de Prados leva o nome de "Nossa Senhora do Rosário dos Pretos"; contudo, não podemos ainda afirmar se o perfil dessa irmandade condiz com a tradição, pois não fizemos a verificação documental.

A freguesia, que pertenceu à Vila de São José Del Rei, até o ano de 1890, teve um forte crescimento urbano devido aos veios de ouro e pela passagem das tropas e boiadas que iam em direção a Zona da Mata. Apesar de singela, a freguesia de Prados deu ao mundo colonial nomes importantes, como o de Inácio Correia Pamplona.

Isto posto, temos na pequena capela do Rosário dos Pretos, uma iconografia preciosa e distinta daquilo que se "reproduzia" na colônia. No teto da capela-mor há uma representação de Jesus Cristo com dorso

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

descoberto, tendo apenas um manto vermelho envolto ao corpo, segurando uma enorme cruz de madeira com o braço e mão esquerda, enquanto que a mão direita envia para a terra um raio de fogo, que passa pela presença inquietante da Virgem Maria, que, com uma feição desistente, permite que o raio de fogo passe por ela e caia sobre a terra. A posição da Virgem é inquietante porque ela não encara Jesus, muito menos a ação do raio de fogo. Com a mão direita segura o rosário sobre o peito, enquanto que a mão esquerda permite a ação de Cristo em enviar o raio à humanidade, representada ali por um globo azulado abaixo da Imaculada. Na balaustrada que fecha a composição, seguindo a arquitetura do teto, temos quatro personagens. Um é o anjo loiro que segura com a mão direita uma chave, enquanto traz na outra uma corrente; o outro é o pelicano com o peito em sangue alimentando seus dois filhotes; outro anjo loiro toca uma trombeta, de onde saem as palavras *Vœ vobis*, ao mesmo tempo em que segura um cálice; e fechando a composição dos vértices da balaustrada, temos a fênix em chamas (Fig. 4).

Figura 4



NATIVIDADE, Joaquim José da (atribuição). *Teto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, MG. Séc. XIX. Fotografia de Kellen Silva, janeiro de 2015.*

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Simbolicamente, o teto traz toda uma representação simplificada do Apocalipse de São João. O raio de fogo, que é lançado à terra por um Jesus Cristo impassível, aparece metaforicamente em algumas passagens, como:

Do trono saíam relâmpagos, vozes e trovões. Diante do trono ardiavam sete tochas de fogo, que são os sete espíritos de Deus (Ap 4.5). Depois disso, o anjo tomou o turíbulo, encheu-o de brasas do altar e lançou-o por terra; e houve trovões, vozes, relâmpagos e terremotos (Ap 8.5). O primeiro anjo tocou, saraiva e fogo misturados com sangue, foram lançados por terra; e queimou-se uma terça parte da terra, uma terça parte das árvores e todo seu verde (Ap 8.7)

Jesus é o centro da representação iconográfica simplificada do Juízo, e essa versão é interessante por alguns motivos. Primeiro, porque no mundo cristão pós-Concílio Tridentino, a representação mariana ganhou uma enorme força, sendo sempre apresentada como parte importante da composição iconográfica das igrejas. No teto da capela de Prados, Jesus reassume sua posição central na iconografia, tal como as antigas representações do Pantocrator, legando à Virgem um lugar intermediário. Segundo, porque a devoção da irmandade não coincide com a iconografia apresentada, uma vez que o mais comum seria a representação apenas de Nossa Senhora do Rosário e cenas que remetessem a ela. No teto, temos apenas uma pequena menção ao seu título, com a Virgem guardando sobre o peito, o rosário.

Como explicitamos, o medo da morte, a vivência desse medo atrelado ao cotidiano libertino da colônia, levava ao homem fiel que aqui vivia a se preocupar enormemente com o pós-morte. A presença maciça de São Miguel e suas almas do Purgatório e os ritos do Bem Morrer demonstram que essa preocupação podia até ser intermitente, mas sem dúvida, era inquietante, justamente porque a vida era efêmera demais nos confins das geraes, sobretudo para os negros escravos (COSTA, 2009).

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Olhando pela perspectiva do observador da iconografia do teto, a presença inquietante do Cristo apocalíptico lançando a ira do céu sobre a terra pode ser entendida como uma mensagem edificante, ou seja, a versão simplificada do apocalipse serve para exemplificar o que ocorreria com os pecadores no dia do julgamento final: fogo, trovões e ausência da intercessora para salvar as almas.

O papel de Maria como intercessora se perde na iconografia do teto da capela do Rosário de Prados. Diferentemente do que acontece no filme "O Auto da Compadecida", Nossa Senhora não intercede, não ousa nem encarar seu filho para pedir piedade aos homens. É por ela que o raio da destruição passa e leva *saraiva e fogo misturados com sangue* sobre os mortais.

Qual o sentido da ausência da misericórdia Mariana para com os seus filhos? A iconografia nos apresenta, de forma elegante e simplificada, cenas do fim dos tempos, mas sem a divisão entre pecadores e justos, como aconteceu com a grande maioria das representações das passagens apocalípticas baseadas em São Mateus. Não há Miguel pesando as almas ou confrontando o Demônio, como no Apocalipse, muito menos Maria representa o papel de intercessora. O que vemos no teto da capela de Prados poderia ser interpretado como um momento pós-julgamento das almas piedosas e pecadoras, onde Maria já teria realizado seu papel de advogada e salvado aqueles que aguardavam no Purgatório e os que ainda estavam na terra, do "fogo eterno" do inferno.

Essa interpretação ganha mais força, quando analisamos os símbolos presentes na balaustrada que cerceia a cena principal. Os anjos são o elemento que nos clareia a possível mensagem devocional, uma vez que um deles porta a chave e a corrente, e o outro anuncia o fim dos tempos com o *Vae vobis*.

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

O anjo que segura a chave e a corrente é uma claríssima referência a seguinte passagem do Apocalipse: "Vi, então, descer do céu um anjo que tinha na mão a chave do abismo e uma grande algema. Ele apanhou o dragão, a primitiva serpente, que é o demônio e Satanás e o acorrentou por mil anos" (Ap 20.1-2).

Essa passagem elucida claramente qual função o anjo desempenha na alegoria do teto. Falamos em alegoria, porque essa iconografia, apesar de ser simplificada no que tange aos inúmeros personagens que poderiam estar presentes, é complexa e merece uma atenção aos detalhes. Aby Warburg já chamava a atenção para os *particulares* das imagens, pois são eles que nos dão as pistas para a sua identificação.

Figura 5



Sentido da leitura iconográfica que leva ao Juízo simplificado: as almas puras já estavam salvas, sobrando apenas o castigo aos ímpios. Fotografia de Kellen Silva.

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Sendo assim, ao identificarmos o anjo alusivo à prisão do demônio, que abriria para os mortais mil anos de glórias, antes do julgamento final, os outros personagens simbólicos se justificam, levando-nos a crer que o artista pensou o teto como uma narrativa a ser observada, absorvida e, posteriormente, apregoada.

Quando nos propomos a realizar um trabalho iconológico, que leva em consideração diversas variáveis interdisciplinares, um dos maiores perigos é a leitura enviesada daquilo que está representado, pois apesar de tentarmos sempre nos aproximar de uma verdade, nunca conseguiremos ter certeza. Mas se não nos propusermos a arriscar, nem perto de uma possibilidade chegaremos.

Portanto, ao observarmos o sentido em que se encontram os personagens secundários da pintura do teto, notamos que eles não estão ali por um mero acaso ou escolha deliberada dos comitentes ou do artista. Estão ali para contribuir na narrativa imagética.

Quando observamos o teto da nave pelo sentido da esquerda para a direita, ou seja, do lado do Evangelho para o lado da Epístola, podemos ver nitidamente um caminho iconográfico que culmina na representação central do teto (Fig. 5). Iniciamos com a forte representação do anjo loiro que segura o cálice e toca a trombeta, de onde sai a expressão *Vae vobis*. A expressão latina significa "ai de vós", e iconograficamente se encaixa nas passagens bíblicas referentes ao fim dos tempos:

A esta altura da minha visão eu ouvi uma águia que voava pelo meio dos céus, clamando em voz alta: ai, ai, ai dos habitantes da terra, por causa dos restantes sons das trombetas dos três anjos que ainda vão tocar (Ap 8.13).

O cálice tem um variado sentido iconográfico dentro do simbolismo cristão, contudo, pode ser considerado como uma metáfora do destino dos

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

homens. Pode ser a benção eterna ou castigo, sendo também considerado como contrapeso dos pecados em representações do Juízo Final, quando as almas se encontram sobre a balança (HEINZ-MOHR, 1994, p. 72).

Aqui, conectamos o cálice ao sentido da paixão de Cristo e sua agonia no monte das Oliveiras, esperando para o seu destino final como homem. Atrelado a esse simbólico cálice, a trombeta anuncia o sofrimento às almas depravadas, como Dante já explicitava em sua comédia. *Ai de vós, almas depravadas* que levaram Jesus ao sacrifício.

Essa conexão se faz mais forte se seguirmos o sentido do teto, realizando a observação pelo lado do Evangelho. No vértice seguinte temos a representação do pelicano de peito aberto alimentando seus filhos. O pelicano é inexoravelmente o símbolo da crucificação de Jesus, pois alude à metáfora que se faz à mãe pelicano, que para alimentar seus filhos abre o próprio peito e os alimenta com seu corpo e seu sangue. Algo muito semelhante ao que acontece nas celebrações eucarísticas. Essa iconografia do pelicano e seus filhotes foi muito popular nos séculos XVIII e XIX, e se manteve firme em várias representações do universo colonial.

Seguindo a composição da balaustrada do teto, no vértice conjugado com a pintura do pelicano, temos o anjo que segura a chave e a corrente. Esse anjo, como já apontamos, é quase a reprodução perfeita da passagem do capítulo 20 do Apocalipse. Eis então o anjo que prenderá o demônio, aquele vil inimigo que desafiou Deus para roubar as almas dos homens. O anjo é a representação mais legítima e direta do poder de Deus e da vitória sobre Satanás, que demonstra também uma segunda chance aos pecadores, que agora podem se apegar sem culpa à ideia de Purgatório. Vitória que se concretiza na fênix, que fecha o quarto vértice do teto.

Antes de voltarmos os olhos para a cena principal, a balaustrada nos anuncia o repertório iconográfico do Juízo Final consumado. A fênix nos aponta isso, pois é o símbolo da permanência, da eternidade e da

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

renovação contínua. Aquela que renasce das cinzas é o símbolo do homem-deus que desceu à mansão dos mortos e ressuscitou ao terceiro dia. Na arte medieval, a dupla de aves pelicano e fênix compartilharam do simbolismo ligado a Jesus, seja o sacrifício, seja a glória.

A cena principal apresenta Jesus lançando sua fúria sobre os homens pecadores. Nossa Senhora já teria feito seu papel de intercessora e como mais nada podia fazer para ajudar as almas que estavam destinadas ao inferno, se apega ao rosário, com um sentido muito mais humano que celestial, como um último esforço para salvá-los.

Temos então um imaginário religioso do cotidiano ligado ao medo. Ao medo da morte, ao medo do desconhecido além. O homem barroco colonial tinha medo de não conseguir se salvar do inferno e se apegava à ideia da Boa Morte e do Bem Morrer para alcançar um lugar no Paraíso. Na iconografia da igreja do Rosário temos uma visão adequada e simplificada do Juízo, que engana os olhos em um primeiro momento.

Intercessora dos pecadores e devoção da irmandade que erigiu a capela, Nossa Senhora do Rosário se apresenta desanimadora no conjunto iconográfico. Em um primeiro momento não conseguimos enxergar a tradição da Virgem como advogada dos impuros de alma. Ela se encontra conformada com o destino dos homens, não olha para seu filho, perde seu olhar em busca de consolo, segurando seu rosário sobre o peito. Fez o que foi necessário, salvou quantas almas pôde da danação final, mas não conseguiu se sentir plenamente satisfeita. O gestual da representação demonstra isso.

Apesar de encaixarmos a iconografia apresentada pelo artista Joaquim José da Natividade na perspectiva Milenarista, ou seja, na perspectiva positiva do fim dos tempos, a Virgem continua incomodando, bem como Jesus Cristo. São temas que fogem ao comum da colônia, que se pautava nos temas de missais (Anunciação, Natividade, Epifania,

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Crucificação, Ressurreição, Ascensão de Cristo, Ascensão da Virgem e Santíssima Trindade), bem como da vida dos santos de devoção, sobretudo sobre os padroeiros.

Mesmo sendo um tema incomum, o provável artista da obra da capela do Rosário dos Pretos de Prados, Joaquim José da Natividade, traçou um caminho especialmente florido, devido à profusão de flores em suas obras, e inovador até a Comarca do Rio das Mortes. Confundido muitas vezes com Manoel da Costa Ataíde e com outros artistas de renome da região de Vila Rica e Mariana, esse homem das tintas provavelmente viu os *Novíssimos do Homem* realizados por José Gervásio de Souza, coincidentemente, para a Igreja do Rosário dos Pretos de Ouro Preto.

Figura 6



SOUZA, José Gervásio. *O Juízo*. Reproduzido em Campos (2012).

Os *Novíssimos* são quatro telas que mostram os fins últimos do homem, as medievais *Ars Moriendi* com roupagem colonial. Feitas entre os anos de 1792/93 em Vila Rica, período que julgamos ser o de aprendizagem de

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Joaquim José da Natividade pelos ateliês da região, podem ter influenciado a composição futura do teto da capela mor do Rosário de Prados, principalmente a tela do juízo (Fig. 6).

A inovação trazida por José Gervásio é delicada e positiva em relação ao medo da morte e do julgamento final. Adalgisa Arantes Campos faz uma primorosa análise iconográfica da tela, que muito elucida nossa interpretação do teto da capela do Rosário de Prados:

Como artista alinhado com a sensibilidade da sua época, ignora o final dos tempos à maneira catastrófica anunciada por João no Apocalipse. Igualmente, não repetiu aquele tipo de composição dualista que separava, inspirada no Evangelho de São Mateus, os justos dos pecadores, tal qual se vê na tábua anônima, o "julgamento das almas" do Museu de Arte Antiga de Lisboa. Por sua vez, prescindiu também da representação das dissensões que emergem na consciência do moribundo, reveladas nas artes através do confronto exterior entre as forças do bem e do mal freqüentes no gênero pictórico denominado a Morte do Justo e do Pecador. Optou pela relação pessoal e direta da criatura com o criador. Inclinou-se para uma experiência religiosa mais refletida (CAMPOS, 2012, p. 16).

Alguns aspectos formais chamam a nossa atenção quando imaginamos Joaquim José da Natividade apreciando a tela de José Gervásio de Souza: a posição de Jesus Cristo. Ambos estão sentados sobre as nuvens, estão com o dorso desnudo e em posição de julgamento. Enquanto o Cristo de Natividade lança raios de fogo sobre a terra, o de Gervásio segura um cetro que remete ao fogo. O que muda é a interpretação do Juízo Universal. Em Prados não há pecadores, não há uma *relação pessoal e direta com o criador*, pelo contrário. A posição de desânimo da Virgem demonstra que a intenção do artista foi completamente distinta daquele de Ouro Preto. Se o julgamento tendeu positivamente para a mulher desnuda

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

dos pecados mundanos, no Rosário dos Pretos de Prados, o julgamento já se deu e o que sobrou foi destruído.

Contudo, mesmo com abordagens diferentes no que tange às representações do Juízo Final, ambas as obras demonstram uma perspectiva positiva sobre aqueles que agem segundo os preceitos da Igreja Católica. Campos afirma que o julgamento divino pela perspectiva barroca é misericordioso e justo, julgando todos com equidade. No caso de Prados, Jesus é extremamente justo, mas não se esquece das almas depravadas. A iconografia é como um recado para essas pessoas que fogem ao Bem Viver e demonstra que nem mesmo a Virgem poderá interceder, caso não façam por onde. Sendo assim, a iconografia de Prados é positiva para os fiéis, e não para as almas depravadas, pois estas queimarão com a terra.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 132-143, dez. 2009.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

AYALA, Felipe Guáman Poma de. *Nueva coronica y buen gobierno*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005. [finalizado em 1615]. Disponível em http://www.latinamericanstudies.org/incas/Nueva_coronica_1.pdf. Acesso em: 24 mar. 2015.

BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. Imágenes del demonio em la cultura visual neogranadina. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). *Olhares sobre narrativas visuais*. Niterói: Editora da UFF, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Notas sobre um pintor lusobrasileiro e a iconografia dos novíssimos (a morte, o juízo, inferno e o paraíso) em fins da época colonial. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 9, ano. IX, n. 2, maio/jun./jul./ago. 2012.

_____. *As Irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro*. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

SILVA, Kellen Cristina. "Ai de vós almas depravadas" - um estudo iconográfico sobre a pintura de teto da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Prados, séculos XVIII e XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 118-144, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

COSTA, Iraci del Nero da. Análise de Morbidade nas Gerais (Vila Rica, 1799-1801). In: LUNA, Francisco. V; COSTA, Iraci del Nero; KLEIN, Hebert S. *Escravidão em São Paulo e Minas Gerais*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

O AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 1999.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. *A boa morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

STASTNY, Francisco. *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: IEP, 1993. (Documento de Trabajo, 63. Serie Historia del Arte, 1).

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Ed. Agir, 2005.

VÉRARD, Antoine. *L'art de bien viure et de bien mourir, etcetera*. Paris [Antoine Vérard] for André Bocard, 12 Feb. 1453 [i.e. 1493/94]. From the Rare Book and Special Collections Division at the Library of Congress.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

WEBER, Regina; PEREIRA, Elenita Malta. Halbwachs e a memória: contribuições à história cultural. *Revista Territórios e Fronteiras*, v. 3, n. 1, p. 104-126, jan./jun. 2010.

**CIDADE COLONIAL,
HISTORIOGRAFIA E
REPRESENTAÇÃO: NOTA
DE UM ESTUDO SOBRE A
FORMAÇÃO URBANA DE
MARIANA, MINAS
GERAIS (SÉCULO XVIII)**



ENDER, Thomas. *Viagens ao Brasil nas aquarelas de Thomas Ender*. Rio de Janeiro: Petrobrás/BBA/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2001.

Tércio Veloso

Mestre e doutorando em História pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ligado ao Grupo de Pesquisa *Justiça, Administração e Luta Social*, desenvolve pesquisas sobre as dinâmicas e práticas do espaço urbano nas vilas mineiras do século XVIII.

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Resumo

O presente artigo pretende discorrer sobre a formação das cidades coloniais na América portuguesa. Usando como exemplo paradigmático o caso da cidade de Mariana, erguida no século XVIII, durante o movimento de ocupação do espaço pela mineração do ouro na região central do atual estado de Minas Gerais, e duas representações iconográficas feitas, provavelmente, no século XVIII, o que se buscará é lançar luz ao debate historiográfico, apontando aspectos bastante peculiares da ocupação e formação do espaço urbano daquela povoação. O caso exemplar de Mariana pode ajudar a compreender melhor a forma pela qual os próprios ocupantes da cidade enxergavam o espaço da cidade, mostrando a importância de se interpretar documentos contemporâneos para produzir uma melhor compressão sobre a construção das cidades coloniais. Por isso, intenta-se cruzar o debate historiográfico com as representações iconográficas, com o objetivo de produzir algumas considerações sobre o urbanismo luso-brasileiro do século XVIII.

Palavras-chave: Cidade colonial. História Urbana. América Portuguesa.

Abstract

This article aims to discuss the formation of the colonial cities in Portuguese America. Using the case of the city of Mariana, built in the eighteenth century during the movement of occupation of space by gold mining in the central region of the current state of Minas Gerais, as a paradigmatic example and two iconographic representations, made probably in the eighteenth century, what we will try here is to shed light on the historiographical debate, pointing rather peculiar aspects of urbanism and Portuguese occupation and formation of urban space that village. The exemplary case of Mariana can help to achieve better understand how their own city occupants should see the space of the city, showing the importance of interpreting contemporary documents to produce better compression about the construction of colonial cities. Therefore, attempts to cross the historiographical debate with the iconographic representations in order to produce some considerations on the Luso-Brazilian urbanism of the eighteenth century.

Keywords: Colonial city. Urban History. Portuguese America.

O debate historiográfico sobre a cidade da América Portuguesa: do “desleixo” ao desenvolvimento “orgânico”

Os estudos acerca da cidade colonial no Brasil foram fortemente influenciados pela clássica metáfora buarqueana do *Semeador e do Ladrilhador*¹, estabelecendo como característica principal o completo desarranjo em que se ergueram as vilas, onde a rotina se opunha a razão prática, ou seja, preferiam agir por experiências sucessivas a traçar um plano e segui-lo até o final. Muitos trabalhos, tanto nacionais como em língua inglesa, a citar os de Sylvio de Vasconcellos (2004), Paulo Santos (2001) e Roberta Marx Delson (1997), se fundamentaram levando adiante essa marca de desleixo e espontaneidade.

Porém, Paulo Santos alertou para a possibilidade de estudo “tridimensional” para além dos mapas e planos dessas cidades. Estudos que deviam superar a análise bidimensional para a qual os conceitos de regularidade e irregularidade são de suma importância. Para além disso, deveria se alertar para o fato de que essas cidades eram coerentes com os “meios de transportes” e o “sistema de vida aconchegado” que ali se desenvolvia, e ainda ressalta, par e passo com Sylvio de Vasconcellos, as belezas artísticas das cidades irregulares, ressaltando a experiência dos mestres construtores para o delineamento das cidades.

Esses novos parâmetros de abordagem, originados, ademais, da “falha” metodológica apontada por Paulo Santos ao sugerir um estudo “tridimensional” dos aglomerados urbanos, tem seu primeiro expoente na obra de Nestor Goulart Reis Filho. Em *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*, o autor inova ao sugerir que as noções de regularidade poderiam

¹ A metáfora apresenta os espanhóis e seu processo de urbanização na América como o trabalho de um ladrilhador, caracterizado pelos seus planos pré-definidos, enquanto os portugueses são mostrados como semeadores, pois suas cidades não apresentariam “nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra ‘desleixo’”. (HOLANDA, 2005. p.110).

estar ligadas a uma série de eventos de repetição, que designariam uma espécie de “disciplina urbana”. A análise da repetição dos eventos conferiu a análise de Reis Filho uma “regularidade científica”; uma regularidade efetivada, ainda que eventualmente não cumprida, como ele mesmo adverte, através das atividades das câmaras, vereadores, arruadores, na tentativa de disciplinar espaços, edifícios públicos e privados e criar “padrões” e “cenários” urbanos (REIS FILHO, 1999). Se a “regularidade geométrica” tem sido tradicionalmente aferida pela repetição e pela constância de dimensões e medidas, a “regularidade científica” de Nestor Goulart é observada na repetição e na constância de eventos e “padrões” urbanísticos” (BASTOS, 2007), e na observância do espaço enquanto relação.

Assim, o debate historiográfico sobre a cidade colonial pretende enfatizar uma visão sobre o espaço que abandone vertiginosas buscas por regularidade geométrica. Ancorado sobre as ações dos agentes, o que se propõe é entender o espaço como “lugar praticado”². Tendo em vista a especificidade da sociedade mineira do século XVIII e o maior controle exercido pela Coroa lusitana sobre as Minas Gerais, é objetivo compreender de que forma essa proximidade do controle reflete nas ações práticas sobre o espaço.

Atualmente, alguns autores têm se dedicado a estudar a ação dos sujeitos na constituição das morfologias urbanas brasileiras. No que diz respeito às vilas e cidades do período colonial, as análises mais recentes procuram se afastar de perspectivas que priorizam os aspectos formais e concepções de regularidade geométrica. Tais trabalhos procuram evitar análises sobre a morfologia dos espaços urbanos, buscando focalizar as

² Segundo definição de Michel de Certeau, o espaço “é um cruzamento de móveis. O efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço é o lugar praticado” (CERTEAU, 1994, p. 202).

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

ações das câmaras municipais, de modo a aventar alguns princípios norteadores dessas práticas sobre o espaço³.

Para esses autores, os trabalhos que se filiam à morfologia, muitas vezes, não consideram as próprias noções de regularidade que norteavam os agentes coloniais. Conforme será exposto, essas noções de *ordem* podem estar além da imposição de traçados geometricamente perfeitos, sendo expressas em modos de agir recorrentes sobre o espaço. Ações sobre o espaço que se entrelaçam com o progressivo estabelecimento da sociedade e a iminente necessidade de controlar e impor o fisco sobre a população, sobretudo, no contexto mineiro do século XVIII.

Em artigo sobre a formação de Ouro Preto intitulado *A lógica territorial na gênese e formação das cidades brasileiras*, Maria Rosália Guerreiro (2000) também dá elementos para elucidar as questões envolvendo os imperativos da circulação e as regularidades na estrutura urbana. Segundo a autora, os estudos concentrados na forma geométrica das cidades são partidários de um determinismo já há muito questionado⁴. Assim, o processo de formação das estruturas urbanas deve ser entendido nessa relação com a circulação. A adequação frente às imposições do território seria limitada também pelos problemas da circulação.

Os caminhos tiveram grande importância sobre a fixação das populações nos primeiros arraiais (D'ASSUMPÇÃO, 1989). Essa característica deu aos primeiros arraiais mineiros um traçado longitudinal, que se estendia

³ A esse respeito ver: Nestor Goulart Reis Filho (1999); Cláudia Damasceno Fonseca (1995); Rodrigo de Almeida Bastos (2003); Maria Aparecida de Menezes Borrego (2004); Fabiano Gomes da Silva (2007); Diogo Borsoi (2008); e Denise Tedeschi (2011).

⁴ Segundo Pierre Lavedan e Spiro Kostof, existiriam dois tipos de estruturas urbanas. As estruturas "planejadas", desenhadas e impostas de uma só vez, muitas vezes obedecendo a contornos geométricos precisos, são o primeiro. As estruturas a que chamam "orgânicas", "espontâneas" são aquelas resultantes de intervenções sucessivas ao longo do tempo. No mais das vezes obedecendo as condições impostas pelo terreno, as intervenções vão sendo feitas progressivamente, sujeitas as imposições da natureza. Contudo, Maria Rosália Guerreiro (2000) alerta que não é possível conceituar uma estrutura urbana como totalmente "planejada" ou totalmente "orgânica". Assim somente é possível designar a predominância de um ou outro aspecto.

ao longo dos caminhos, como observamos para Mariana/Vila do Carmo, que teve seus dois primeiros povoados em *Mata-Cavalos* e no *Arraial de Baixo*, onde o lugar mais povoado era a *Rua dos Piolhos*, que, assim como, a *Rua Direita*, em *Mata-Cavalos*, se estendia ao longo do curso do Ribeirão do Carmo⁵.

Neste sentido, há uma relação fundamental entre os caminhos e o estabelecimento humano, colocando a formação destes como o ponto inicial de qualquer estrutura urbana. O que se processa posteriormente está diretamente atrelado a estruturação desses caminhos, privilegiando as imposições da circulação⁶.

Segundo a autora, para o caso específico de Minas Gerais e seu acidentado relevo, essas imposições são ainda mais visíveis. As montanhas e os cursos hidrográficos acabaram sendo determinantes para o estabelecimento dos caminhos e dos povoados. Os percursos, costurados no meio das montanhas e ao longo dos vales, acabaram sendo determinantes para a consolidação das estruturas urbanas.

Desse modo, a ideia de que a gênese dos aglomerados urbanos no Brasil colonial, especialmente em Minas Gerais, seguiu desígnios específicos de adequação conforme a estrutura física que o abarcaria aparece cada vez mais presente nos estudos sobre a cidade colonial. Nessa valoração da adequação, o estudo das ações pontuais das câmaras municipais é de grande valor para se entender as formas de desenvolvimento das povoações, de acordo com os seus contextos específicos.

Muito embora estudos destaquem as características “irregulares” ou “informais” das vilas e cidades coloniais, sobretudo, pelo irregular desenho de suas plantas, é possível perceber a manifestação de procedimentos que

⁵ A esse respeito ver os mapas sínteses apresentado por Claudia Damasceno Fonseca (1998).

⁶ “O nosso mundo está cheio não só de casas, aldeias e cidades, mas, sobretudo, e em primeiro lugar, pelo menos no sentido estritamente cronológico, de trajetos e áreas de produção”. (CANIGGIA *apud* GUERREIRO, 2000, p.3).

obedeciam a uma lógica imposta pelo relevo e pela necessidade de circulação. “Mesmo não sendo ortogonais, eles têm uma geometria própria, que resulta das condições do sítio e têm uma estrutura organizada, tal como a própria palavra ‘orgânico’ indica” (GUERREIRO, 2000, p.13).

Aqui podemos apontar novos parâmetros de abordagem para o espaço urbano, a partir da sugestão de Paulo Santos de estudar os aglomerados em suas práticas específicas e corriqueiras. Propondo um estudo “tridimensional”, o autor defende a necessidade de superar as análises morfológicas e adentrar nas ações dos agentes sobre o espaço urbano.

O foco sobre o constante labor dos oficiais das câmaras municipais também está nos trabalhos de Claudia Damasceno Fonseca (1995), principalmente *Mariana: gênese e transformação de uma paisagem cultural*. Na obra, a autora alerta para o fato de que Mariana e outras povoações mineiras sofreram algumas “interferências pontuais”, promovidas pelos agentes do governo. Claudia Damasceno Fonseca considera ainda que existia um *modus operandis* da administração portuguesa com relação aos seus povoados, mostrando a existência de formas de condicionamento da população.

Segundo a autora, as autoridades portuguesas se preocupavam com a uniformidade das construções urbanas. As ações sobre o espaço urbano de modo a melhor estruturá-lo foram uma constante, muito embora tenha se mostrado difícil para região das Minas, devido a rápida e improvisada ocupação e a topografia acentuada do terreno.

Através das atividades das câmaras, em seus vereadores, arruadores, almotacéis e outros oficiais, seria possível perceber a ação *ordenadora* sobre a estrutura urbana, na tentativa de disciplinar espaços⁷. A repetição de

⁷ “Se a “regularidade geométrica” tem sido tradicionalmente aferida pela repetição e pela constância de dimensões e medidas, a “regularidade científica” proposta por Nestor

eventos de controle sobre o espaço é o que deveria ser focalizado. Ainda que essas disciplinas não fossem efetivamente cumpridas pela população, seria notável perceber o esforço recorrente para ordenar o espaço.

Com isto, se quer mostrar que o desenvolvimento de uma malha urbana aparentemente irregular poderia estar condicionado às imposições que não permitiam a exata adequação geométrica. As imposições de relevo e da circulação foram imprescindíveis para a estruturação da malha urbana no acidentado terreno de Minas Gerais, especialmente de sua região central. Dessa forma, os aglomerados urbanos formados na região de Ouro Preto tiveram em sua forma os reflexos da necessidade de circulação, sendo, então, essa estrutura urbana formada pelos desígnios impostos pela acessibilidade dos meios de transporte⁸.

Assim, a problemática que se aponta diz respeito a um processo de urbanização não tão aleatório. Um processo que fazia parte de um projeto lusitano de controle sobre as terras da colônia. A partir disso, infere-se, também, que princípios de “regularidade” podem ser outros, para além dos visuais e geométricos. Como apontou Nestor Goulart Reis Filho, nota-se a existência de uma estrutura de disciplinas urbanas voltada para a ordenação do espaço, que acompanhava a instalação da estrutura administrativa.

Das obrigações dessa estrutura administrativa constava “não apenas administrar a construção da vila e demais arraiais e lugares de seu termo, como também “corrigir”, “reedificar”, “reformatar” e “alinhar” como fosse

Goulart é observada na repetição e na constância de eventos e “padrões” urbanísticos”. (BASTOS, 2007, p.38).

⁸ “Tal como a cidade actual se desenvolve em ordem ao automóvel; acessos mais rápidos, curtos e directos, também a cidade tradicional se estruturou baseada na *acessibilidade dos meios de transporte*, cujos principais obstáculos eram o relevo, os rios, etc. Daí que o caminhar ao longo do obstáculo, ou a tentativa de vencê-lo com o menor esforço fosse a prática comum, o que deu origem a uma rede de percursos intimamente relacionada com o território; caminhos ao longo dos rios, ao longo das cumeadas ou a meia encosta.” (GUERREIRO, 2000, p.13).

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

possível sobre as primeiras ocupações estabelecidas geralmente pelos primeiros moradores". (BASTOS, 2003, p.63)

O caso de Vila do Carmo/Mariana: entre "o ideal e o possível" e considerações sobre o urbanismo⁹ colonial português

O caso da cidade de Mariana, anterior Vila do Carmo, aparece para a pesquisa desse tema como um caso paradigmático. A formação e ampliação do arraial, da vila e da cidade às margens do Ribeirão do Carmo, são capazes de oferecer diversos elementos para que se compreenda de forma mais detalhada a formação das cidades coloniais lusitanas e, sobretudo, alguns aspectos mais gerais sobre o pensamento urbanístico daquela época, discutidos pela historiografia.

Durante seu desenvolvimento, entre a formação do arraial minerador e a outorga do título de cidade, na primeira metade do século XVIII, a povoação sofreu diversas transformações em seu traçado urbano, ocasionadas, sobretudo por contingências pontuais, que afetariam seriamente a povoação, especialmente entre as décadas de 1730 e 1750. A principal dessas contingências foi, sem dúvida, o assoreamento do leito do Ribeirão do Carmo e a conseqüente inundação das ruas que margeavam seu leito; ruas essas que formavam o primeiro eixo de desenvolvimento da cidade.

Entre as opções que se colocavam para os oficiais da Câmara da povoação, estavam: realizar obras, como cercamentos e aterramentos do Ribeirão no intuito de tornar suas águas mais calmas ao se aproximarem da

⁹ A expressão "urbanismo", que usamos aqui juntamente com outros autores, corresponde muito mais a uma expressão usada contemporaneamente para o estudo das cidades do que uma expressão "de época" sobre a cidade colonial. Pode-se dizer que é um reflexo das primeiras contribuições ao estudo das cidades coloniais que partiram de arquitetos e urbanistas no século XX. A ideia contemporânea de "urbanismo" influenciou o estudo sobre as cidades coloniais. Todavia, trata-se de uma ideia organizativa, concebida *a posteriori* e aplicada ao estudo da cidade colonial, do que uma noção que estava presente quando se pensava a cidade no próprio século XVIII. Manteremos a expressão para também manter a organicidade da análise.

cidade, entretanto não havia qualquer certeza se essas obras seriam suficientes; ou pensar na ocupação de terrenos mais seguros às fúrias das águas. A escolha feita foi a segunda opção: ocupar terras mais altas, mais afastadas do Ribeirão do Carmo era tanto mais seguro como menos oneroso, e essa foi a decisão tomada pelos camaristas (VELOSO, 2013).

O pedaço de terra visado correspondia ao terreno que era utilizado como pastos pelo Quartel dos Dragões, nos contrafortes da Igreja da Conceição, futura Catedral Sé do bispado. Erguido na década de 1720, os quartéis encontravam-se inabitados e os pastos sem uso, uma vez que a tropa havia sido transferida para Vila Rica, sede da Capitania. A Câmara de Mariana, então, solicitava junto ao rei poder ocupar os ditos pastos, que haviam sido cedidos pela própria Câmara para a utilização da tropa dos dragões.

Estas terras se tornaram a razão de extenso litígio que opôs a Câmara de Mariana e a Provedoria da Real Fazenda. O tema principal era exatamente a ocupação das terras e dos direitos sobre os aforamentos. Essas disputas burocráticas mostram como a ocupação de um espaço não pode ser interpretado simplesmente como uma imposição, sendo preciso levar em consideração o jogo de forças, de imposição e sujeição, que se desenha juntamente com o traçado das ruas e a demarcação dos terrenos.

E, além disso, nos legaram duas importantes fontes iconográficas para o estudo tanto do caso específico da cidade de Mariana como também das formas e práticas do urbanismo português aplicado nas Minas Gerais. É importante apontar que durante muito tempo, a cidade de Mariana, em comparação com suas congêneres mineiras do século XVIII, foi vista como uma exceção, em decorrência de seu traçado ortogonal, quando comparado com outras cidades, como Ouro Preto, por exemplo. Inclusive, há uma ideia comumente lançada sobre um suposto plano organizado pelo

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

engenheiro militar português José Fernandes Alpoim¹⁰, responsável também por obras no Rio de Janeiro e no conjunto arquitetônico da atual Praça Tiradentes em Ouro Preto. Esse suposto plano do engenheiro português deu aval para se afirmasse que Mariana tinha contornos de uma cidade “planejada” na América portuguesa.

As duas fontes que citamos nos permitiram observar os meandros desse suposto planejamento da cidade escolhida para ser sede do bispado em terras mineiras. E sobre essas duas fontes iconográficas que discorreremos a seguir.

As fontes iconográficas que representam a Vila do Carmo/Mariana do século XVIII são dois desenhos que podemos caracterizar como “plantas”, muito embora tenham uma concepção um pouco diferente do que conhecemos atualmente. Ambas, curiosamente sem autoria ou data precisas, certamente tratam desse momento de mudança do eixo de ocupação da cidade. A primeira delas é o “Mapa da Cidade de Mariana” (fig.1), conservado na Mapoteca do Itamaraty. A outra é a “Plãta da cidade de Mariana” (fig.2), em guarda no Arquivo Histórico do Exército, no Rio de Janeiro. Os dois documentos nos permitem nuançar a relação entre planejamento e realização, levando em consideração e ilustrando as muitas

¹⁰ Jose Fernandes Pinto Alpoim foi um oficial militar português que desembarcou em terras americanas em 1739, com a função principal de comandar o novo terço de artilharia a ser estabelecido na colônia, neste tempo ainda portador da patente de sargento-mor. Além de militar, era também engenheiro e arquiteto (importante frisar que não havia separação desses cargos, tal como ocorre contemporaneamente), cargo que, historicamente, o tornou mais conhecido. O sargento Alpoim assumiu também a missão de promover melhorias em algumas cidades da América Portuguesa, principalmente no Rio de Janeiro, onde trabalhou nas melhorias das defesas da cidade e em algumas obras como a fachada da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte e a Casa dos Governadores – construções que tiveram comprovadamente o trabalho do português. Sua ligação com Minas Gerais é também relacionada à trabalhos de engenharia. Além de atuações no espaço urbano de Vila Rica (atual Ouro Preto), José Alpoim teria planejado o traçado urbano retilíneo de Vila do Carmo, que seria então elevada à condição de cidade, com nome de Mariana. Todavia, não é possível comprovar ainda hoje que o sargento tenha atuado pessoalmente e *in loco* no espaço urbano das cidades mineiras. Foi promovido à brigadeiro em 1760 e morreu em terras americanas em 1765 (BUENO, 2001; PIVA, 2007).

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

formas de adequação e organicidade das formações urbanas lusitanas na América.

As duas fontes iconográficas aqui expostas estão para além de representações da cidade de Mariana. Ainda que não seja possível cravar data e autoria de suas execuções, sabemos que esses documentos têm relação direta com as reformas que, ou estavam em curso na cidade ou ainda precisavam ser executadas, tudo para garantir a ocupação de um "sítio mais acomodado" pela população frente às "fúrias e excessos" do Ribeirão do Carmo¹¹. Ou seja, mais do que representações da cidade que acabara de se tornar sede do bispado de Minas Gerais, as referidas fontes nos mostram também algumas significações em torno do espaço urbano e também podem nos dar ideias sobre como os homens pensam a sua própria experiência no espaço.

Dessa forma, temos que pensar no que é possível inferir a partir dessas representações e do pensamento setecentista sobre a cidade. As duas

¹¹ Na década de 1740, quando o conselho do rei D. João V solicitou informações sobre a situação da cidade de Mariana, uma resposta conjunta em que se expressam o governador, o ouvidor e também os vereadores da Câmara de Mariana deixava claro os perigos que as enchentes do ribeirão representavam para a cidade e a necessidade de se ocupar terras mais seguras. Em seus termos, os vereadores informam que, tendo como opções as proximidades da Real Intendência, na rua lateral da Igreja Matriz, e os recém cedidos pastos do quartel, a primeira não era conveniente em decorrência dos perigos que impunham as cheias do ribeirão e dos demais córregos que cortavam a cidade. Por outro lado, "saindo mais acima ao alto donde chamam os quartéis e [assim] resolveram que no dito sítio era mais acomodado estabelecer se a dita praça, cadeia e mais edifícios públicos por haver capacidade no dito terreno demolindo-se huns quartéis velhos que nele se acham". O parecer do governador Gomes Freire é ainda mais esclarecedor sobre a razão da escolha daqueles sítios mais elevados para a demarcação da praça e construção dos necessários prédios públicos. Na opinião do governador, indo de acordo com os oficiais da Câmara, a região que outrora abrigava o quartel, "era o mais adequado e [congeniente] para a praça, cadeia e mais edifícios públicos dela, (...) não só pela capacidade do referido terreno, mas também por estar em sítio a que são inacessíveis os excessos e fúrias do córrego e rio no tempo das águas". IN: AHU Brasil/MG; Cx. 50 Doc: 61. Representação do governador, Gomes Freire de Andrade, do ouvidor-geral de Vila Rica, José Antonio de Oliveira Machado e da Câmara de Mariana, a D.João-V, dando conta da análise que haviam feito aos terrenos da cidade, para escolha do local para construção da praça, cadeia e outros edifícios públicos. Lisboa, 23/09/1747. CMD: 59637. Centro de Memória Digital. Arquivo Histórico Ultramarino, Projeto Resgate. Disponível em <http://www.cmd.unb.br/biblioteca.html> acesso em 27/05/2015, às 11:00.

representações informam, antes de mais nada, projetos idealizados e que não foram realizados da forma como foram imaginados. Houve, sim, uma intervenção sobre a cidade: isso é um fato incontestável. Todavia, daí a dizer que Mariana seria uma “cidade planejada” vai uma distância bastante grande. Os planos pensados previamente não foram aplicados tal como constam nas fontes iconográficas supracitadas, mas, sim, pode-se dizer que serviram de base para orientar as ações pontuais e corriqueiras a serem executadas pela Câmara. É nesse sentido que seria mais correto dizer que o plano urbano setecentista de Mariana foi executado entre o ideal e o possível, observando contingências e abrindo espaços para que os habitantes da cidade pudessem negociar com a Câmara sobre as ações a serem tomadas no espaço urbano.

Não é possível dizer muitas coisas sobre a fatura das duas fontes, já que não trazem nem data e nem autoria. Entretanto, o fato de estarem hoje conservadas, uma na Mapoteca do Itamaraty e outra no Arquivo Histórico do Exército, e não em arquivos da cidade ou mesmo do Estado de MG, como o Arquivo Público Mineiro, por exemplo, podem ser indicativos (nada mais do que isso, se quisermos fazer afirmações embasadas) de que esses documentos foram produzidos para que fosse possível visualizar as ações que poderiam ser tomadas, uma espécie de recurso imagético para a época. Também é possível que essas plantas tenham sido produzidas longe de Mariana, a partir de informações textuais que tratassem das enchentes e das novas terras a serem ocupadas a partir dos fundos da Igreja Matriz, então escolhida para ser a Catedral, tendo assim as informações necessárias sobre a situação da cidade e, a partir daí, sendo montado um plano idealizado para a sua expansão. Essa distância “física” entre a cidade e os documentos pode ter, possivelmente, essa causa. Mas, essa hipótese carece de embasamento e de informações mais concretas para ser confirmada.

Sobremaneira, mesmo que no campo das especulações, as diferenças entre as plantas e o traçado que se efetivou na cidade podem nos informar, sobretudo, sobre o modo português de pensar a cidade que se formava nos espaços coloniais. Se perseguimos as percepções historiográficas, veremos também que as fontes aqui relacionadas podem nos ajudar a afastar algumas afirmações (ou ao menos relativizá-las), como, por exemplo, o característico “desleixo” das cidades de que fala Sergio Buarque de Holanda e que foi durante algum tempo bastante repetido, acriticamente, pela historiografia. Por outro lado, o fato de esses documentos existirem indicam que havia um esforço mental para as cidades coloniais.

O ponto é que a noção de planejamento e a noção de ordenamento urbano, são bastante diferentes entre os séculos XVIII e XX. Ainda que isso pareça por demais óbvio, a historiografia urbana brasileira demorou algum tempo para consolidar essa percepção. Preocupados em averiguar retidão das ruas, ângulos retos perfeitos nos quarteirões, os arquitetos-historiadores – uma espécie de 1ª geração dos estudiosos que se preocuparam com a cidade colonial, quase todos arquitetos de formação preocupados com as cidades históricas – que escreviam sobre as cidades coloniais brasileiras se apressaram em afirmar que essas cidades eram irregulares, embasadas pela construção buarqueana da cidade como um produto natural, e não-mental, do colono português; oposto ao espanhol, que se preocupava em aplicar planos pré-concebidos à suas cidades coloniais. Isso acabou por colocar a cidade episcopal mineira como “exceção” frente a suas congêneres fundadas no século XVIII.

Entretanto, uma investigação mais acurada nos remete à aspectos de regularidade e ordenamento urbano que são diversos do que concebemos atualmente. A cidade portuguesa na América é maleável às contingências e a atuação reguladora sobre o seu espaço, ainda que planos prévios sejam concebidos. Ela obedece a uma lógica de observação da situação e age a

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

partir dessa observação. Se não é planejada ou um produto mental, certamente tem em sua organicidade uma de suas características mais fundamentais.

Como bem apontou Claudia Damasceno Fonseca, o primeiro dos dois documentos é de um valor único para a compreensão do urbanismo lusitano, ainda que esteja somente debruçado sobre o caso de Mariana. Na representação, fica nítida a separação entre a realidade e planejamento, entre o ideal e possível.

Figura 1



Autoria e data desconhecida. *Mapa da cidade Mariana*. Original da Mapoteca do Itamarati, Rio de Janeiro. ca. 1798-1801. Reproduzido em Reis Filho (2001, p. 217).

Na parte inferior da projeção é possível ver a representação da ferocidade e da destruição causada pelo Ribeirão do Carmo nas ruas da cidade que margeavam o seu leito. É possível ver como o Ribeirão invadia a rua, levando com sua correnteza os serviços minerais e as casas. Uma representação precisa das dificuldades que a povoação enfrentava.

Já no centro da imagem, é possível ver que o autor carrega a mão no traço, provavelmente no intuito de retratar a parte da cidade que já existia,

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

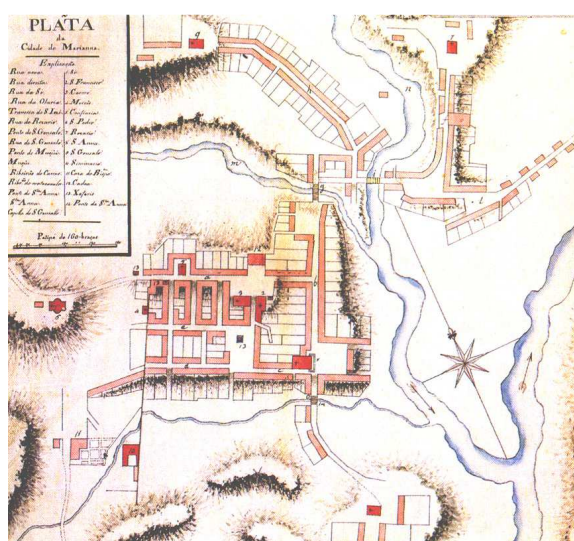
ISSN 2237-9126

colocando no centro, e mesmo com certa desproporcionalidade, o prédio da Catedral de Nossa Senhora da Conceição, então sede do bispado.

Na parte superior da imagem, contudo, é possível notar os traços mais leves do desenhista. Além disso, chama a atenção a semelhança e o traço ortogonal e retilíneo das ruas e quarteirões. Pode-se imaginar que representava uma parte que ainda não existia da cidade, ou, se existia ainda era parcamente ocupada. Ou seja, o que se vê aqui é uma representação do ideal, uma perspectiva do que deveria ser ou do que se planejava fazer, mas que não levava em consideração à efetividade da ocupação.

Isso fica ainda mais claro quando nos atemos à “Plãta da Cidade de Mariana”. Produzida certamente na segunda metade do século XVIII – o que se pode afirmar pela proximidade das formas de desenho com as plantas produzidas para reconstrução de Lisboa, após o terremoto de 1755 –, essa planta é um tanto quanto exagerada em sua retidão e traço ortogonal.

Figura 2



Autoria e data desconhecidas. *Plãta da Cidade de Mariana*. Original do Arquivo Histórico do Exército, Rio de Janeiro. Reproduzido em Reis Filho (2001, p. 217).

Nessa projeção, chama a atenção, como também colocou Claudia Damasceno Fonseca, a “cientificidade” do desenho. Ao contrário do “Mapa”, aqui não há qualquer preocupação com as características arquitetônicas dos prédios, que são representados através de retângulos, dando destaque em vermelho mais escuro para os edifícios eclesiásticos e em vermelho mais claro, provavelmente uma linha quase imaginária que deveria tangenciar os prédios às ruas (FONSECA, 1999, p.44-48).

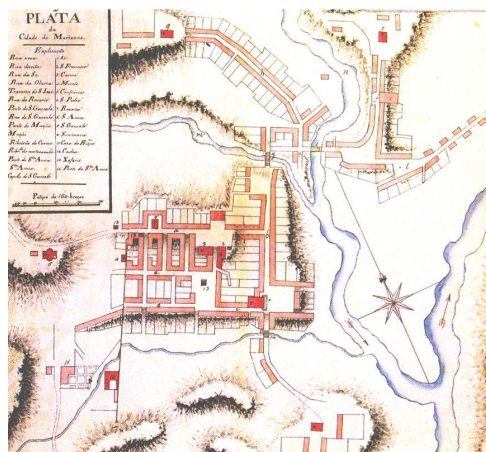
Além disso, a divisão quase simétrica dos terrenos mostra que essa planta foi produzida levando em consideração somente o que seria ideal na construção da cidade. Situa-se, como bem colocou Claudia Damasceno, em uma espécie de “cartografia ideal” da cidade de Mariana.

Essa projeção idealizada da cidade fica ainda mais evidente quando fazemos uma comparação entre a “Plãta”, e uma planta atual da cidade (fig. 3). Os pontos destacados em vermelho mais escuro são os mesmos nas duas plantas, e são os edifícios religiosos mais importantes da cidade. As duas plantas também estão na mesma orientação cartográfica, tendo o norte no topo da imagem, de modo a facilitar a comparação. A “Plãta”, já trabalhada, mostra um traçado ideal da cidade, com ruas perfeitamente retas, quarteirões e lotes simétricos. Abaixo, uma planta atual da cidade mostra como o traçado da parte central da cidade realmente se efetivou, sendo possível perceber que as ruas não têm exatamente a retidão que aparece na planta do século XVIII. Na “Plãta” existe inclusive uma rua transversal a mais do que realmente se observa no traçado atual da cidade. O que nos aponta para uma ocupação que se efetivou entre “o ideal e o possível”, observando as contingências que se impunham frente à efetivação de um plano prévio.

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 3 – Comparativo entre a “Plãta da Cidade de Mariana” e a planta atual do “centro histórico” da cidade Mariana



Autoria e data desconhecidas. *Plãta da Cidade de Mariana*. Original do Arquivo Histórico do Exército, Rio de Janeiro. Reproduzido em Reis Filho (2001, p. 217).



Planta atual do “centro histórico” de Mariana.

Apontamentos finais

Do exposto acima, pode-se relativizar a questão do planejamento da cidade de Mariana, mas, sobretudo, diz também muito sobre a prática urbanística e a ocupação do espaço nas cidades das Minas do século XVIII. Deve-se dar destaque principalmente para a questão que envolve a ocupação do terreno dos pastos e o suposto plano que teria sido feito para a cidade episcopal a cargo do Sargento Alpoim.

De fato, o terreno dos pastos fora escolhido pelos moradores, ou, mais precisamente, pelos oficiais da Câmara, observando situações específicas, entre elas a ocupação prévia, mas, principalmente, a “fúria” – como diziam os documentos da época – do Ribeirão, que impunha à povoação, em momento anterior à elevação ao *status* de cidade e, conseqüentemente, ao plano atribuído ao Sargento Alpoim.

Ou seja, mesmo a suposta “planta” feita por Alpoim, a que muitos historiadores atribuíram uma espécie de projeto prévio para a instalação da cidade episcopal, já teria que levar em consideração as iniciativas tomadas pelos moradores, adequando-se às condições pré-existentes. Aliar o pensamento urbanístico português a uma cultura, sobretudo, maneirista, é chave para melhor compreender a ação do engenheiro lusitano em Mariana.¹²

Então, por mais que seja consenso da historiografia a participação do engenheiro Alpoim em uma série de obras, tanto no Rio de Janeiro quanto

¹² “Nesta fase final do período renascentista, denominada Maneirista, as adaptações às condições locais e às estruturas pré-existentes são uma constante nas intervenções urbanas, mostrando um desejo de transformar o espaço exterior em algo expressivo e dinâmico, com a integração de elementos isolados em um sistema coerente. (...) No Maneirismo, a concepção de espaço era, portanto, modificada em relação ao ideal renascentista, tão difícil de ser concretizado; permanecia a ideia geral de uma continuidade espacial, mas o que era uma adição estática de unidades perfeitas, relativamente independentes, se transforma em uma relação dinâmica de elementos contrastantes”. (SCHULZ *apud*: FONSECA, 1996, p.98-99).

em Vila Rica, o fato é que não há um documento que comprove o envolvimento do engenheiro português nas modificações feitas no cenário urbano de Mariana. Também não é possível dizer se um dos dois registros iconográficos existentes, e provavelmente contemporâneos às reformas da cidade – o “Mapa” e a “Plãnta” -, já que nenhum dos dois possui assinatura ou mesmo datação que permita uma conclusão mais pertinente.¹³

Assim, é possível admitir, mediante a observação dos documentos já citados e do próprio espaço urbano atual da cidade, que pode ter cabido ao Sargento Alpoim, não aplicar um plano definido *a priori*, mas, sim, conferir o delineamento das ruas que se abriam no terreno dos pastos. Observando as adequações necessárias à situação pré-existentes, o engenheiro português teria dedicado especial atenção às ruas transversais, ligando as três ruas paralelas da Olaria, das Cortes e a Nova. Dessa forma, o plano supostamente dirigido por Alpoim teria se situado entre o ideal e o possível, configurando, assim, o traçado retangular, com quarteirões quase simétricos observáveis no espaço urbano de Mariana (fig.3) (FONSECA, 1999, p.44-48).

Dessa forma, embora Mariana tenha sido a única localidade nas Minas do século XVIII a receber o título de cidade, isso não faz de seu desenho arquitetônico ou da retidão de suas ruas uma “exceção” frente ao “desleixo” das demais povoações, conforme se pontuou durante algum tempo. É, antes disso, o exemplo de uma forma de urbanismo, uma forma de organização do espaço urbano, por assim dizer, que se ocupa mais em observar as contingências específicas a cada localidade, debater as possíveis ações, escolher a mais útil e menos onerosa, levando sempre em consideração o bem público. Em maior ou menor grau, todas as povoações que se ergueram com a colonização da América se organizaram a partir

¹³ Claudia Damasceno Fonseca alerta para a inexistência das fontes primárias que liguem Alpoim às interferências no espaço urbano de Mariana. Uma possibilidade aventada pela historiadora é que, assim como a planta enviada por Gomes Freire em 1745 e a que se refere às ordens régias em 1746, o plano do engenheiro português teria sido destruído em Lisboa durante o terremoto de 1755 (FONSECA, 1999, p.44-48).

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

dessa interferência intermitente de seu respectivo conselho administrativa para garantir alguma ordem sobre o seu espaço urbano.

Referências

BASTOS, Rodrigo de Almeida. *A arte do urbanismo conveniente: o decoro na implantação de novas povoações em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII*. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. *Códigos e Práticas: o processo de constituição Urbana em Vila Rica Colonial (1702-1748)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2004.

BORSOI, Diogo. *Por dentro de mapas e planos: práticas cotidianas e dinâmica urbana em Mariana-MG (1740-1800)*. 2008. Monografia (Bacharelado) – DEHIS/UFOP.

BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. 2001. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001

_____. Regularidade e ordem nas povoações mineiras no século XVIII. *Revista do IEB*, n. 44, p. 27-54, fev. 2007.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

D´ASSUMPÇÃO, L. Considerações sobre a formação do espaço urbano setecentista nas Minas. *Revista do departamento de História da UFMG*, Belo Horizonte, n. 9, p. 130-140, 1989.

DELSON, Roberta Marx. *Novas vilas para o Brasil-colônia: planejamento espacial e social no século XVIII*. Trad. Fernando de Vasconcelos Pinto. Brasília: ALVA-CIORD, 1997.

FONSECA, Cláudia Damasceno. *Mariana: gênese e transformação de uma paisagem cultural*. 1995. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências (IGC), Departamento de Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

VELOSO, Tércio. Cidade colonial, historiografia e representação: nota de um estudo sobre a formação urbana de Mariana, Minas Gerais (século XVIII). *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 145-165, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

_____. O espaço urbano de Mariana. In: LISLY, Andrea; POLITO, R. *Termo de Mariana. História e Documentação*. Vol. I. Ouro Preto: Editora da Universidade Federal de Ouro Preto, 1998.

GUERREIRO, Maria Rosália. A lógica territorial na gênese e formação das cidades Brasileiras: O caso de Ouro Preto. Comunicação apresentada no colóquio *A construção do Brasil Urbano*, Convento de Arrábida – Lisboa, 2000.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIVA, Teresa Cristina de Carvalho. *O Brigadeiro Alpoim: um Politécnico no Cenário Luso-Brasileiro do Século XVIII*. 2007. Tese (Doutorado em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *A urbanização e o urbanismo na região das Minas*. São Paulo: FAU/USP, 1999;

_____. *Imagens de Vilas e cidades do Brasil Colonial*. São Paulo: EDUSP, 2001.

SANTOS, Paulo Ferreira. *Formação de cidades no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

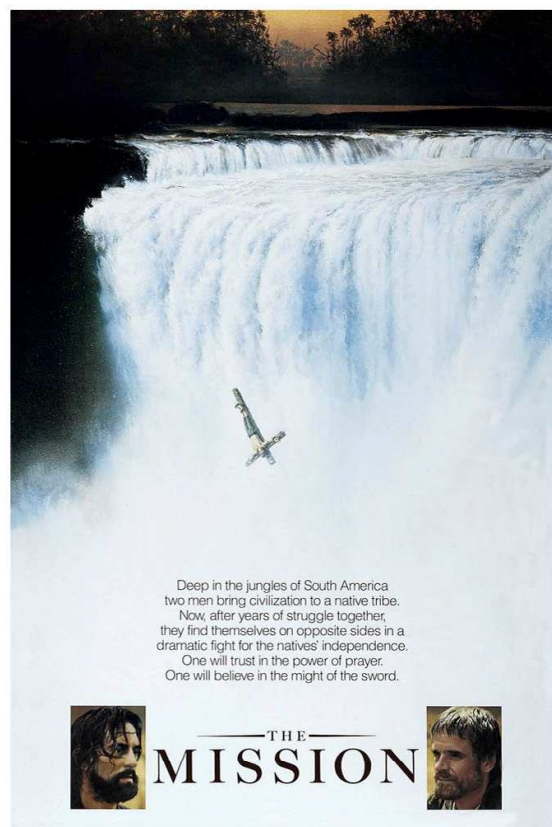
SILVA, Fabiano Gomes da. *Pedra e Cal: os construtores de Vila Rica no século XVIII (1730-1800)*. FAFICH/UFMG, 2007.

TEDESCHI, Denise. *Águas urbanas: formas de apropriação das águas em Mariana (1745-1798)*. 2001. Dissertação (Mestrado), 2011.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Arquitetura, arte e cidade: textos reunidos*. BH: Ed. BDMG Cultural, 2004.

VELOSO, Tércio. *A dimensão dos lugares: fluidez, dinâmica social e ocupação do espaço urbano em Mariana nos Livros do Tombo de 1752*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto.

A NATUREZA EM MISIONES E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NA ARGENTINA: REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS NOS RELATOS DE EXPEDIÇÕES PORTENHAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX



JOFFÉ, Roland (Dir.) Poster do filme A Missão. 1986. Disponível em:
<http://thelarsenfilmreview.blogspot.com.br/2011/09/mission-1986.html> Acesso em 18 jun. 2015.

Bruno Pereira de Lima Aranha

Mestre em Integração da América Latina pelo PROLAM-USP, área de concentração: Sociedade, Economia e Estado. Graduado e licenciado em História pela Universidade de São Paulo. Iniciou pesquisa sobre a região de Misiones durante o período em que esteve na Universidade de Buenos Aires como intercambista. Atualmente é professor do Colégio Espírito Santo (São Paulo) e assessor pedagógico da Revista Pré-Univesp.

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

Resumo: Este artigo consiste numa proposta de análise dos relatos realizados pelos viajantes argentinos Juan Bautista Ambrosetti e Florencio de Basaldúa, que, tendo um ponto de partida em comum – Buenos Aires – se dirigiram a Misiones, no nordeste argentino e publicaram no fim do século XIX textos sobre a região. Através desses relatos temos como intuito desenvolver uma maior compreensão sobre as representações iconográficas acerca da natureza de Misiones que seus autores formularam em seus respectivos relatos. A necessidade de criar tais representações está atrelada à necessidade de construção de símbolos de identidade nacional para a recém-unificada nação Argentina, que naquele momento buscava afirmar sua autoridade em uma região ainda considerada como um lugar recôndito e alheio às influências do poder central de Buenos Aires.

Palavras-chave: Argentina. Misiones. Relatos de Viajantes.

Abstract: This article is a proposal to analyze the reports made by the Argentine Juan Bautista Ambrosetti and Florencio de Basaldúa, who, having a starting point in common - Buenos Aires - went to Misiones in northeastern Argentina, and published in the late 19th century texts about the region. Through these reports we have the intention to develop a greater understanding of the iconographic representations of the nature of Misiones that this authors inserted in their respective reports. The need to create such representations is linked to the need of construction of national identity symbols for the newly unified nation (Argentina), which at that time sought to assert his authority in a region still regarded as a secluded place and alien to the influences of the central government of Buenos Aires.

Keywords: Argentina. Misiones. Travel writings.

Introdução

Situada no nordeste da Argentina, fazendo fronteira com Brasil e Paraguai, Misiones é a província mais oriental do território argentino. É também uma das que mais tardiamente se integrou no processo de construção do Estado nacional em meio ao contexto da política de anexação de territórios ao norte e ao sul de Buenos Aires que ainda não estavam sob o controle efetivo do Estado durante o século XIX. Atualmente é uma província argentina, tendo como capital a cidade de Posadas, mas no

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

período colonial foi ocupada por jesuítas durante os séculos XVII e XVIII. Após a expulsão da ordem religiosa em 1767 e posteriormente à independência do Vice-Reino do Rio da Prata em relação à coroa espanhola, a região de Misiones se encontrou em um complexo contexto de disputas de jurisdição, no qual seu território orbitou sob diversas esferas de influência, tais como a dos caudilhos regionais e também de uma ocupação por parte do Paraguai. Com o desfecho da Guerra da Tríplice Aliança em 1870, os paraguaios foram expulsos da região, que a partir de então foi incorporada como parte da província argentina de Corrientes.

Misiones passou a ter importância para Buenos Aires devido à descoberta de grandes extensões de erva-mate em seu território, o que despertou um ávido interesse econômico, sobretudo no final do século XIX. Devido a este fato, o governo central de Buenos Aires iniciou um processo de desmembramento da província de Corrientes e posterior federalização do território com a intenção de subordiná-lo diretamente ao governo nacional, o que ocorreu no ano de 1881, com a criação do Território Nacional de Misiones.

No fim do século XIX, durante o processo de federalização e ocupação desse território considerado periférico, mas de certo modo estratégico pelo governo de Buenos Aires, várias expedições e viagens foram patrocinadas pelo governo argentino, em busca de maiores informações e relatos sobre essa área de fronteira, ainda pouco explorada, e que, de acordo com a mentalidade da época, era passível de desenvolvimento econômico. As extensas áreas dotadas de erva-mate, a paisagem natural e uma vasta área apta para a colonização chamaram a atenção desses viajantes, conforme seus relatos nos mostram.

No intuito de dimensionar as representações acerca da natureza misionera, alguns desses viajantes lançaram mão da inclusão de

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

representações iconográficas da região em seus relatos. No caso particular dos dois viajantes analisados neste trabalho, suas obras são recheadas de ilustrações. Tratava-se de um olhar diferenciado de outros viajantes que tinham objetivos mais técnicos, como era o caso dos agrimensores enviados pelo governo de Buenos Aires exclusivamente para o fim de mensurar terras¹.

Juan Bautista Ambrosetti foi um dos grandes naturalistas argentinos do século XIX, tendo transitado por vários círculos científicos de Buenos Aires e realizado várias expedições pela Argentina, sempre com aval de alguma instituição científica local ou pela via do apoio direto do governo.

Misiones reservou destaque especial para Ambrosetti, já que empreendeu três viagens para essa região, tendo as mesmas dado origem a três relatos distintos. Paralelamente aos relatos de viagem, publicou uma vasta obra de estudos etnográficos dos povos aborígenes de Misiones. Esses estudos pioneiros fizeram com que fosse mais tarde reconhecido como um dos pais da antropologia latino-americana.

A primeira viagem a Misiones é datada de setembro de 1891, tendo explorado a região até fevereiro do ano seguinte. O relato foi publicado em 1892 na *Revista del Museo de La Plata*. A segunda viagem foi organizada em 1892 pelo mesmo Museu, era a *Expedición Nordeste del Museo de La Plata*. Devido às credenciais obtidas graças à primeira expedição, Ambrosetti foi incumbido da direção da expedição que ainda era composta pelo francês Emilio Beaufils, responsável pela parte zoológica, e pelo pintor suíço Adolfo Methfessel, responsável pela elaboração de pinturas que posteriormente

¹ A respeito do uso de imagens como fonte por parte do historiador, Carlos Alberto Barbosa fez um interessante estudo sobre como esse tipo de fonte vem sendo usada desde o surgimento da fotografia no século XIX. A proposta do autor consiste na desconstrução da imagem como uma verdade absoluta, sendo necessário cruzá-la com outras fontes, além de enfatizar o papel do historiador no tocante ao tratamento da historicidade da imagem, suas condições de produção, circulação e apropriação. Procuramos seguir esses pressupostos metodológicos em nosso artigo. Ver Barbosa (s.d.).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

seriam incorporadas ao acervo do Museu (AMBROSETTI, 1894, p.15). O segundo relato foi publicado apenas em 1894.

A terceira expedição teve lugar entre fevereiro e julho de 1894. Além de Ambrosetti, compunham a expedição Juan M. Kyle, do Gabinete de História Natural, e Carlos Correa Luna, gerente dessa mesma instituição. Foi patrocinada pelo *Instituto Geográfico Argentino* com a finalidade de completar dados sobre a região e colecionar objetos para o acervo do Museu que o Instituto estava preparando. A expedição teve o apoio e o aval do presidente Luis Sáenz Peña, que concedeu passagens até a localidade paraguaia de Tacurú Pucú, no Alto Paraná, além de uma soma de seiscentos pesos (AMBROSETTI, 2008, p. 23-24). O relato da expedição foi publicado em 1896 pelo *Instituto Geográfico Argentino*.

O nosso outro viajante é Florencio de Basaldúa. Nascido no ano de 1853, em Bilbao, região basca da Espanha, migrou para a Argentina aos 18 anos. Prontamente se converteu em um ator ativo da causa nacional argentina. Ao longo de sua vida, circulou ativamente pela alta sociedade portenha, era membro da Maçonaria Argentina, sócio fundador do *Club de Gimnasia y Esgrima La Plata* e inclusive cultivou amizade com os presidentes Sarmiento, Roca, Sáenz Peña e José Figueroa Alcorta, entre outros. Em 1910, o presidente Alcorta o designou Cônsul Geral Argentino em Calcutá na Índia. Basaldúa também realizou mensurações nas províncias argentinas de Formosa, Chaco e Misiones. No ano de 1900 foi designado governador interino do então Território Nacional de Chubut, na recém-ocupada Patagônia. Também foi designado pelo governo como representante da Argentina nas Exposições Universais de Chicago (1893) e de Paris em 1900, tendo essa última como temática os produtos das províncias de Entre Ríos, Corrientes e Misiones (REGGINI, 2008, p. 16-18 e 79).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

A expedição rumo a Misiones foi empreendida entre 1897 e 1898 e tinha como principal objetivo coletar produtos misioneros para serem expostos na Exposição Universal de Paris em 1900.

Para além da causa científica, também era um dever patriótico. Basaldúa queria fazer jus à cidadania argentina que lhe havia sido outorgada. Apesar de enfatizar em seu relato que colocava recursos próprios na viagem, sua expedição teve o apoio do Instituto Histórico Geográfico Argentino que lhe concedeu uma passagem de vapor até Misiones.

Os resultados da expedição foram publicados na obra intitulada *Presente, pasado y porvenir del Territorio de Misiones*, cujo título bem expressava os objetivos de sua expedição que era o de projetar o porvir da região, indo na direção do pensamento da elite portenha que enxergava o crescimento do país no final do século XIX como um Destino Manifesto Argentino de levar a civilização para uma área até então ignorada e selvagem. (ÍSOLA, 1996, p. 121).

A natureza misionera como um símbolo de identidade nacional

Para legitimar a vitória da civilização em Misiones, era necessária a criação de símbolos que pudessem integrar o panteão nacional argentino. A natureza, analisada de uma maneira positiva pelos viajantes, fornecia o material ideal para integrar o conjunto de representações do processo civilizatório na região.

Essa mesma estratégia era utilizada pelos pintores românticos dos Estados Unidos da Escola do Rio Hudson.² O processo de consolidação da

² Foi um movimento artístico ativo entre 1825 e 1880, formado por um grupo de pintores paisagistas baseados em Nova Iorque - onde se localiza a desembocadura do rio Hudson - cuja visão estética representou uma síntese entre os princípios do Romantismo e do

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

nação do Norte era concomitante ao que estava se passando na Argentina. Influenciados pelos ideais do romantismo, os pintores estadunidenses criaram representações iconográficas que legitimavam o poder civilizatório da natureza selvagem do Oeste. Suas obras buscavam ressaltar a magnitude dessa natureza. Nesse sentido, a ideia era a de mostrar a superioridade da natureza americana em relação à europeia. O exemplo da maneira como representavam iconograficamente lugares como as Cataratas do Niágara e o Grand Canyon, caminhava no sentido de uma criação de símbolos constituintes de identidade nacional.

No caso argentino, para além do relato puramente escrito, os viajantes acoplaram representações iconográficas em suas obras, tanto através de pinturas quanto na forma de fotografias. Acreditamos que analisar a maneira sobre como realizaram essas representações, seja uma forma de compreender o papel que a natureza de Misiones teve no que tocava ao fornecimento de elementos identitários para a nação argentina. No plano simbólico, tais representações também teriam o efeito pragmático de integrar definitivamente a região ao seio da nação.

Da mesma maneira que os pintores estadunidenses buscaram inspiração na natureza para a criação de símbolos nacionais, os viajantes portenhas também recorreram a essa estratégia. A geografia de Misiones favorecia esse intuito. A sua riqueza hídrica e sua selva subtropical eram elementos que discrepavam dos pampas buenaienses - região de origem dos viajantes - dotado de uma vasta planície e de vegetação mais rasteira. O grande símbolo da natureza misionera eram as Cataratas do Iguaçu que representavam o elemento ideal para a criação da simbologia reivindicada

Realismo. O grupo não era formalizado, mas se uniu num espírito de fraternidade, sendo que alguns excursionavam juntos para o oeste dos Estados Unidos. Para uma análise mais minuciosa sobre o assunto, ver Prado (1999).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

pelos viajantes. O momento da chegada a esse atrativo natural representava o ápice das expedições.

Um dos principais objetivos da segunda expedição de Ambrosetti era justamente o de poder atingir as cataratas, já que na primeira viagem tal empreitada não foi possível de ser realizada. No segundo relato, a parte iconográfica reservou um grande destaque para as cataratas. São sete páginas que se referem a elas e ao rio Iguaçu, contendo nove fotos e uma pintura, cuja autoria é do pintor suíço Adolf Methfessel.

Para entendermos as preocupações de Ambrosetti no que tocava às representações iconográficas da natureza misionera, torna-se necessário analisarmos a problemática sobre como o viajante organizou as equipes que o acompanharam em suas três expedições, sobretudo compreender a importância dos componentes responsáveis pelos registros iconográficos. Nas três expedições, procurou realizar muitos registros fotográficos da natureza misionera. Quando não era ele mesmo o fotógrafo, outros membros da expedição eram designados especificamente para tal tarefa. No caso da segunda expedição, foi acompanhado por Methfessel, cuja responsabilidade era a de realizar registros iconográficos para o *Museo de La Plata*, instituição patrocinadora da expedição.

Quando chegou às Cataratas, expressou a opinião de que era impossível tentar retratar tamanha maravilha da natureza. No entanto, suas palavras vão mais em direção da influência do romantismo literário do que da não possibilidade da representação iconográfica em si:

¡¡Obra magna de la Naturaleza americana, conjunto incomparable de belleza, cuadro imponente de majestade salvaje, te saludo entusiasmado como hijo de esta América que te posee en su sueño!!

Los acordes de la lira del poeta se apagan ante tus horrendos bramidos; los pinceles del artista no encontrarán en la paleta los tintes para copiar tus magnificas iridescencias; la pluma del

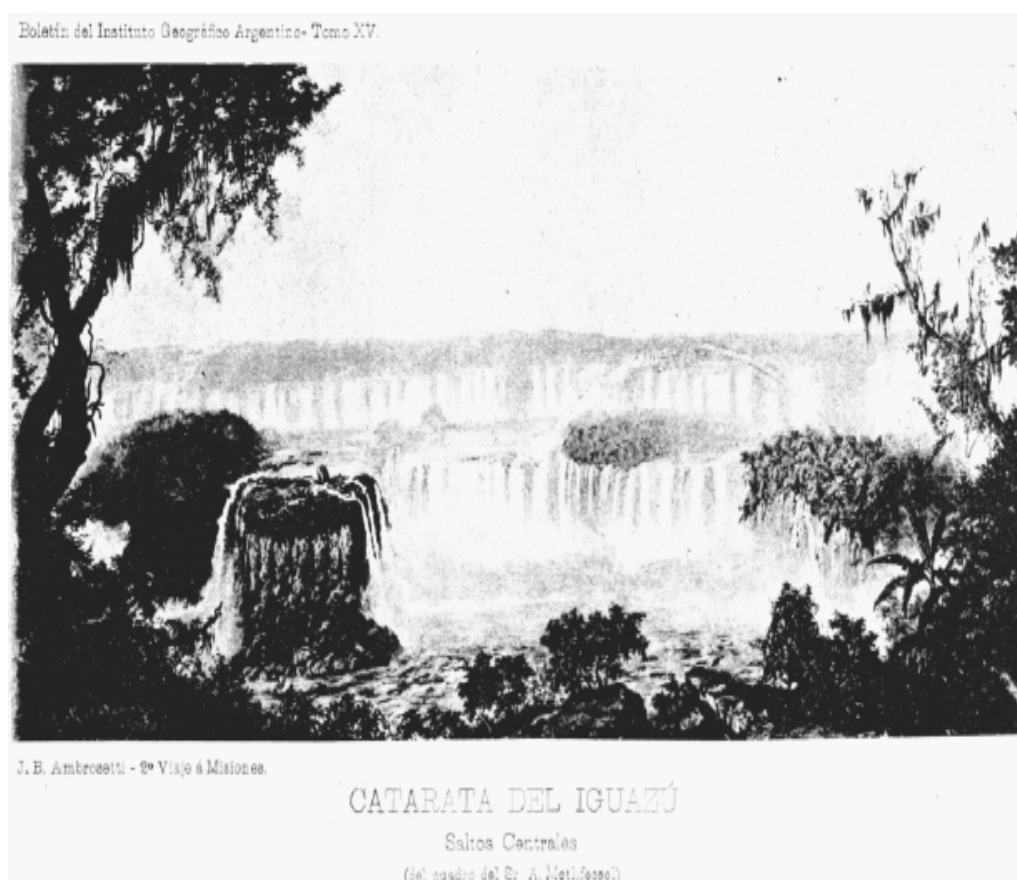
ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

escritor se quebra en un movimiento de desesperada impotencia al quererte describir y hasta la fiel fotografia al transportar tus soberbios contornos, te presentará frío, sin tu inmenso movimiento, el estampido de tua aguas y la brillantéz gloriosa de tus bellísimos arco íris! (AMBROSETTI, 1894, p. 127-128).

O romantismo também se faz presente na pintura de Methfessel. Embora Ambrosetti tenha inserido apenas uma obra do pintor suíço em seu relato (figura 1), ela faz parte de um conjunto maior de obras sobre Misiones que foram encomendadas por Perito Moreno para integrar o acervo do *Museo de La Plata*.

Figura 1



METHFESSEL, Adolf. *Catarata del Iguazú – Saltos Centrales*. Reproduzido em Ambrosetti (1894, p. 124)

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Para uma melhor compreensão da citada obra de Methfessel, vemos a necessidade de contar um pouco sobre a trajetória do pintor em terras argentinas. A sua origem suíça é um indício sobre o quanto o romantismo alemão de Goethe o influenciou em sua formação. Em 1864, chegou à Argentina a convite do presidente Domingo Faustino Sarmiento (ARENAS, 2002-2003, p.191). Sua missão tinha um objetivo claro: colaborar na elaboração de símbolos para a construção da nação argentina idealizada por Sarmiento.

Sendo assim, cabe-nos perguntar: a que projeto de nação Methfessel estava a serviço?

Para responder a essa questão, é necessário analisar a conjuntura histórica que vivia a Argentina no período da chegada do pintor, dividida entre os que advogavam pelo poder centralizado em Buenos Aires (unitários) e os que defendiam uma maior autonomia para as províncias do interior (federalistas). O período em que Sarmiento estava no governo correspondia à ascensão do Partido Unitário ao poder após o período de governo de Rosas, representante do Partido Federal. Se alguns anos antes, em sua obra intitulada *Facundo*, o presidente-escritor realizava uma literatura combativa com o claro intuito de derrubar o inimigo federalista, durante a sua gestão como presidente, pensava ser necessário “sepultar” as lembranças daquele período que remetia à barbárie. Nesse sentido, Methfessel foi convocado a elaborar um projeto de construção de um parque que seria construído sobre as ruínas da antiga chácara de Rosas (ARENAS, 2002-2003, p. 192). Seria a representação simbólica da vitória da civilização sobre a barbárie e o atraso representado pelos federalistas e seus costumes atrelados ao modelo de vida *gaucho*. O fato de o local ter sido batizado como o nome de *Parque 3 de Febrero* carrega uma enorme carga simbólica, já que rememorava a data da ocorrência da *Batalla de Caseros*, marco da queda de Rosas ante

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

o *Ejército Grande*, uma coalizão composta por unitários, brasileiros, uruguaios e dissidências do próprio Partido Federal.

Em 1876, Methfessel ilustrou a obra *Description Physique de la République Argentine d'après des observations personnelles et étrangères*, escrita pelo viajante alemão Carlo Burmeister sob encomenda do governo argentino. Quando esteve em Misiones junto a Ambrosetti, realizou uma série de obras sobre os índios *káingang*, além de imagens idealizadas da selva misionera e das Cataratas do Iguaçu (ARENAS, 2002-2003, p. 197). Segundo Arenas, a idealização da natureza presente nas obras de Methfessel era fruto da influência direta do romantismo alemão:

Los dibujos de Methfessel responden al paisajismo alemán romántico, con elementos desmesurados en primer plano, fuertes claro oscuro, la luz muy difusa y grandes estallidos de color. La naturaleza fue dibujada con la estrategia de un registro naturalista diferenciando una especie vegetal de otra e introduciendo en los paisajes la fauna local. Los pocos seres humanos que aparecen representados lo son en una escala pequeña, en medio de una naturaleza que empequenece. (ARENAS, 2002-2003, p. 197).

Dessa maneira, é também possível traçar um paralelo entre a obra de Methfessel e as obras dos pintores românticos da Escola do Rio Hudson. A ideia de exacerbar a opulência da natureza diante do homem, sempre representado com pequenas proporções, compunha o ideário da confecção de símbolos nacionais, tanto para a Argentina, como para os Estados Unidos. Em ambos os casos, a natureza representava um importante componente do processo civilizatório. Ao mesmo tempo em que glorificavam a natureza, também engrandeciam a pátria. No caso de Methfessel, sua própria trajetória na Argentina apontava o quanto estava a serviço da construção de símbolos com vistas a compor o panteão nacional argentino. A inserção de sua pintura no relato de Ambrosetti mostrava o

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

quanto o viajante estava preocupado com a ideia da representação do símbolo misionero, que a partir de então, para além de uma esfera regional, se tornaria um símbolo nacional de fato. No plano simbólico, representava a efetiva integração de Misiones ao território nacional, já que um dos maiores símbolos da natureza argentina era misionero.

Para além da representação iconográfica, o fator comparação era outro importante dado incutido no discurso dos viajantes no tocante ao engrandecimento das cataratas. Cabe então indagar: qual seria o parâmetro dessa comparação?

Se alguns pensadores estadunidenses intencionavam legitimar a natureza do seu continente como superior a europeia, os viajantes argentinos realizaram essa argumentação tendo como parâmetro de comparação, a própria natureza dos Estados Unidos. Basaldúa realizou tal argumentação ao comparar o Paraná, principal rio misionero, ao Mississipi, segundo maior rio da nação do Norte:

*He recorrido gran parte del valle del Mississipí hasta su desembocadura en el golfo de México, y puedo asegurar que por la profundidad, anchura y navegabilidad de su cauce, el Paraná es infinitamente superior al Missisipí.
¡Paraná!, yo te saludo! (BASALDÚA, 1901, p. 12).*

Também registrou tal comparação no que tocava às Cataratas. Nesse caso, o parâmetro eram as Cataratas do Niágara, grande símbolo da natureza estadunidense. Uma vez mais, a tônica do exagero foi usada para justificar a grandeza de um símbolo nacional argentino, já que o Niágara era comparado a uma situação discrepante entre o Riachuelo, pequeno rio situado em Buenos Aires, dotado de uma largura média de apenas 35 metros, e o caudaloso rio da Prata, o mais largo do mundo com 219 km de largura: “[...] *Cataratas del Ú-guazú, á cuyo lado el Niágara famoso es como*

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

el Riachuelo de Barracas al lado del Rio de la Plata."(BASALDÚA, 1901, p. 171).

Para legitimar a superioridade das Cataratas do Iguaçu frente ao Niágara, Basaldúa recorreu às descrições de Sarmiento e François-René de Chateaubriand³ sobre o Niágara, quando lá estiveram: "*Para que los lectores argentinos puedan comparar y darse cuenta exacta de la superioridad de las cataratas del Ú-guazú sobre la famosa del Niágara, damos el fotograbado de la gran catarata norte-americana (...) y las descripciones que inspiró á Chateaubriand y á Sarmiento.*" (BASALDÚA, 1901, p. 165).

É curiosa a estratégia de Basaldúa, já que as descrições de Sarmiento e Chateaubriand são fortemente influenciadas pelo romantismo, ambas narrativas são emotivas e descrevem de maneira extremamente positiva a magnitude do Niágara.

Aqui apresentamos a transcrição que Basaldúa realizou do relato de Chateaubriand:

[...] La masa del rio que se precipita hacia el mediodia, se redondea á manera de un cilindro inmenso, y desplegándose luego como una cortina de nieve, resplandece al sol con todos los colores, mientras la que se despeña hacia el Oriente baja en medio de una sombra espantosa, á semejanza de una columna del diluvio. Mil arco-iris se conservan y cruzan sobre el pavoroso abismo. Las aguas, al azotar los estremecidos peñascos, saltan en espesos torbellinos de espuma que se levantan sobre los bosques, cual los remolinos de un vasto incendio. Los pinos, los nogales silvestres y las rocas cortadas á manera de fantasmas, decoran aquella escena sorpréndente; las águilas arrastradas por la corriente del aire, bajan revoloteando al fondo del antro, y los carcajús se suspenden por sus flexibles colas de la extremidad de una rama para coger en el abismo los mutilados cadáveres de los alces y osos. (BASALDÚA, 1901, p. 165-166).

³ Chateaubriand - que além de escritor, era também diplomata - esteve no Niágara em 1791. Suas impressões foram registradas na obra *Voyage En Amérique*. Sarmiento esteve em 1847, e registrou sua passagem pelo Niágara em *Viajes*.

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

No caso de Sarmiento, sua visão sobre tal fenômeno da natureza foi um dos pontos que o influenciaram na escolha dos Estados Unidos como uma nova centralidade e um novo modelo de civilização para a Argentina.

Abaixo temos dois fragmentos reproduzidos por Basaldúa do relato de Sarmiento sobre o Niágara:

Describir escena tan estupenda sería empeño vano. Lo colosal de las dimensiones atenúa la impresión del pavor, como la distancia de las estrellas nos las hace aparecer pequeñas. (BASALDÚA, 1901, p. 166).

[...] Colocado en el fondo de esta galería singular, aturdido, anonadado por el ruido, recibiendo sobre el cuerpo la caída de gruesos chorros de agua, ve uno delante de sí una muralla de cristal que creyera dura y estable, si las filtraciones de gotas no acusaran la presencia del líquido elemento salido de aquel húmedo infierno: volviendo á ver de nuevo el sol y el cielo, puede decirse que el corazón ha apurado la sensación de lo sublime. Una batalla de doscientos mil combatientes no causaría emociones más profundas. (BASALDÚA, 1901, p. 167-168).

Logo, cabe-nos a seguinte indagação: qual seria a intenção de Basaldúa em transcrever em sua obra esses dois relatos extremamente positivos sobre o Niágara?

Em seu relato, logo a seguir às duas citações, o viajante teve por intenção mostrar o quanto as Cataratas do Iguaçu eram ainda mais opulentas em relação à sua congênere do Norte. Embora não apresentasse os dados de medição, para ele, as Cataratas do Iguaçu teriam uma força motriz dez vezes superior às do Niágara, cujos dados de medição realizados por Carl Wilhelm Siemens aparecem no relato:

Así como la belleza natural de las cataratas del Ú-guazú, con su esplendoroso marco de flores, de isipós y de orquídeas, bajo el dosel de un cielo espléndido, es inmensamente superior á la belleza del Niágara, encuadrada en la sombría vegetación

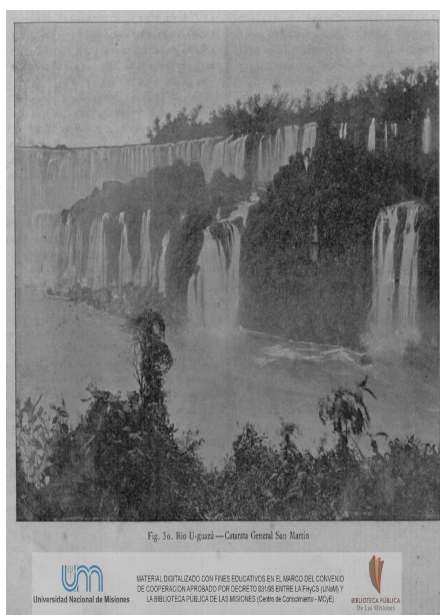
ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

boreal; así también la fuerza de las mil cascatas en que se subdivide el Ú-guazú es por lo menos diez veces mayor que su rival norte-americana, que el sábio Siemens há estimado en 16 800 000 – dieciséis millones ochocientos mil – caballos-vapor. El magnífico paisaje encierra, pues, tesoro inagotable de fuerzas latentes que en día no lejano transformarán los ingenieros argentinos en manantiales de civilizacion, llevando á través de una red de cables á todos los ámbitos de la República torrentes de luz, de calor y de fuerza eléctrica recogidos en turbinas al pié de las cascadas. (BASALDÚA, 1901, p. 168).

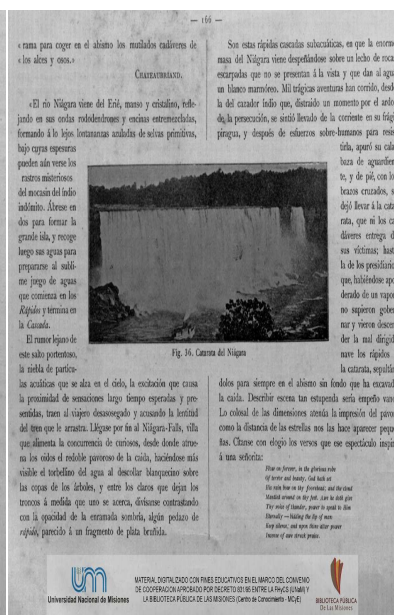
Balsadúa também lançou mão da iconografia para legitimar essa comparação. Seu relato é composto por cinco grandes fotografias das Cataratas do Iguazu que ocupam cada uma o espaço de uma página inteira (figura 2), enquanto que a única fotografia do Niágara (figura 3) é dotada de pequenas dimensões, sendo inserida em meio ao texto em que Basaldúa legitimava sua preocupação de maximizar uma posição em detrimento de outra.

Figura 2



Rio U-guazú – Catarata General San Martín. Reproduzido em Basaldúa (1901, p. 148).

Figura 3



Cataratas del Niágara. Reproduzido em Basaldúa (1901, p. 166).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Sobre a problemática de uma análise das representações fotográficas, o historiador Rafael Baitz realizou um importante estudo a respeito de como a fotografia esteve inserida no contexto da consolidação dos novos Estados nacionais americanos do século XIX. Seu trabalho diz respeito essencialmente às representações fotográficas inseridas na revista estadunidense *National Geographic*, entre o final do século XIX e o começo do século XX. Para o autor, a maneira como eram inseridas essas representações na revista, era uma forma de legitimar a grandiosidade e a opulência da natureza do oeste americano em nome da causa nacional dos Estados Unidos:

O meio natural dos Estados Unidos integrou, desde muito cedo, um forte elemento simbólico do nacional. A natureza norte-americana sempre foi, para os artífices do nacional naquele país, um símbolo de forte apelo. E a revista analisada soube, exatamente em um momento de forte ascensão nacionalista, canalizar muito bem esse discurso pré-existente na sociedade. (BAITZ, 2005, p. 236)

Baitz analisou as estratégias utilizadas pela revista para poder criar representações fotográficas que pudessem maximizar as dimensões da natureza dos Estados Unidos. Uma dessas estratégias era a utilização da técnica de tirar fotografias através do ângulo vertical para poder transmitir a sensação de altura de uma queda d'água. Já o uso da figura humana nas fotografias era também uma estratégia usada para estabelecer uma escala de grandiosidade (BAITZ, 2005, p. 239-244). Tal recurso também foi utilizado pelos pintores românticos.

Algumas dessas estratégias também foram utilizadas pelos viajantes argentinos, já que o contexto da consolidação do Estado argentino é

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

contemporâneo ao mesmo processo que ocorreu nos Estados Unidos. O uso de imagens nos relatos dos viajantes era uma forma de atrair a atenção de seus leitores em Buenos Aires para a causa do processo civilizatório que estava ocorrendo em Misiones.

Basaldúa manteve uma grande preocupação com as representações fotográficas. Para além das fotografias presentes no relato, era detentor de uma coleção ainda mais vasta. Em seu relato, assinalou o quanto o presidente Roca e seus ministros “[...] *extasiaban sus ojos las bellezas de Uguazú, en la colección de vistas fotográficas que regalé á S.E.*” (BASALDÚA, 1901, p. 159).

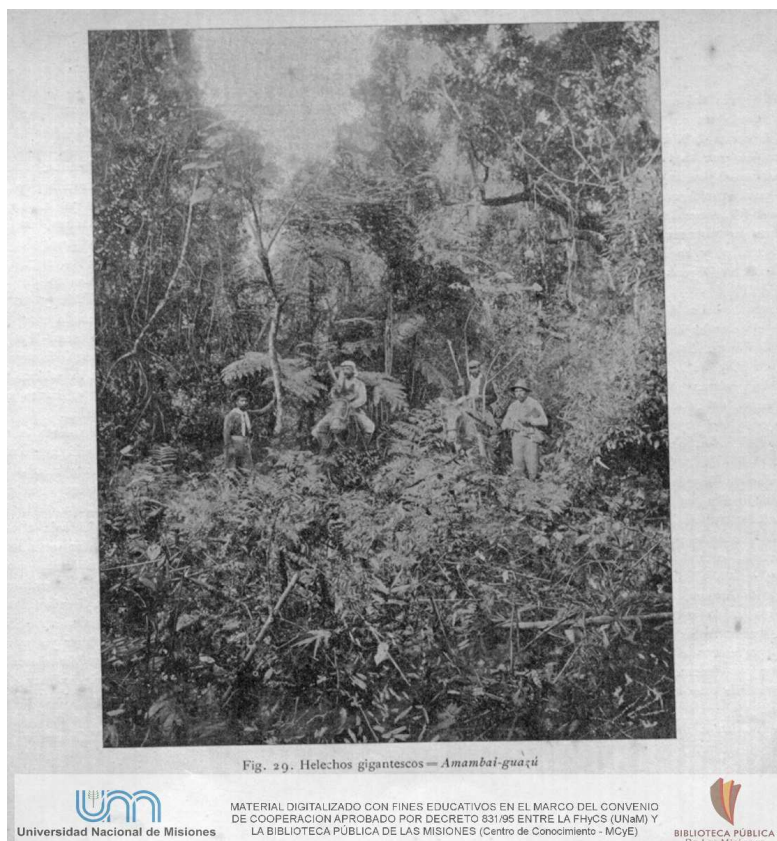
Para além de enxergar a natureza misionera através de uma ótica positiva, era necessário maximizar as percepções a respeito de uma natureza tão diferente da existente na região de origem dos viajantes e de seus leitores. Nesse sentido, a vegetação subtropical de Misiones ganhou destaque especial nas representações fotográficas.

A fotografia das samambaias recebeu certo direcionamento por parte de Basadúa, onde é notada a técnica da inserção de imagens humanas para que o leitor tenha uma ideia da escala da magnitude da planta. A própria legenda escrita por Basaldúa para a foto, reforçou esse intuito: “*Helechos gigantescos*” (figura 4).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 4



Basaldúa e seus companheiros de expedição em meio às samambaias gigantes. Reproduzido em Basaldúa (1901, p. 145)

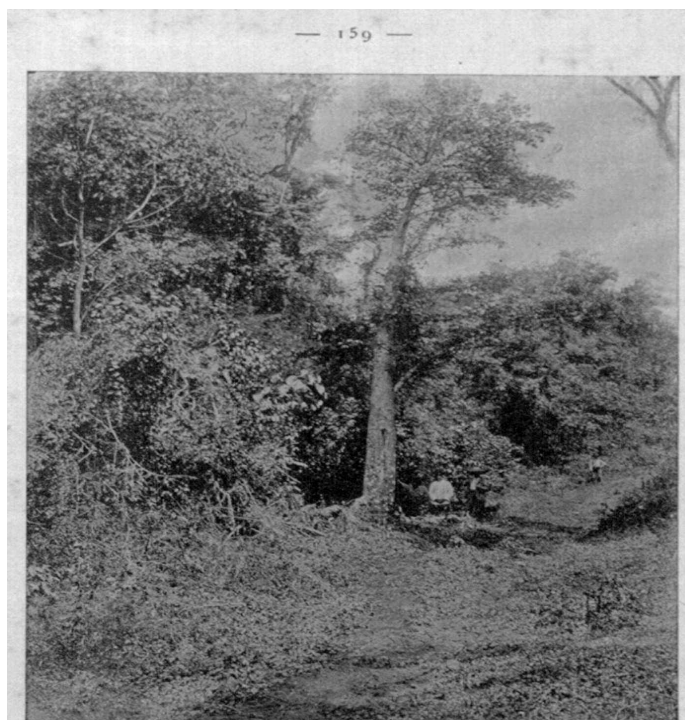
Essa mesma estratégia foi utilizada na representação da árvore ñarakatiá. Para isso, utilizou-se de uma foto do acervo de Eduardo Ladislao Holmberg, outro viajante portenho que esteve por Misiones (figura 5), onde ele mesmo é um dos retratados ao pé da árvore.

A importância desse registro fotográfico foi apontada por Basaldúa em seu relato: *“He aqui el fotografado de un árbol de Ñarakatiá, á cuyo pié se encuentra el doctor Eduardo L. Holmberg que, en su último viaje á Misiones, tuvo la gentileza de retratarse para complacernos”* (BASALDÚA, 1901, p. 159).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 5



Holmberg e seus companheiros de expedição ao pé de uma árvore de Ñarakatiá. Reproduzido em Basaldúa (1901, p. 159).

Para além de dimensionar a importância da árvore, Basaldúa intencionava mostrar ao leitor o quanto ela poderia ser uma importante fonte de atividade econômica. A própria legenda atribuída à foto de Holmberg -“*árbol de los barriles*” - dava um claro aviso sobre a utilidade de tal recurso natural. Basaldúa enxergava nela um grande potencial que poderia ser o carro chefe da indústria toneleira argentina, além de ser um alimento nutritivo:

Llevé á Buenos Aires vários troncos de Ñarakatia que reparti en el Ministerio de Agricultura, en el Instituto Geográfico, y entre los grandes diarios bonaerenses, para que constataran personalmente el sabor y condiciones nutritivas de la pulpa ó corazón del árbol, y la aplicabilidad de su corteza para construir barricas y barriles de una sola pieza, Léase «El Tiempo», «Tribuna» y «El País» de 16 Diciembre de 1899, 6 Enero

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

y 22 Febrero de 1900, que refieren las opiniones de sus redactores.

El Excelentísimo señor Presidente de la República probó en mi presencia, en su despacho – como todos sus ministros – trozos de la blanca pulpa [...]” (BASALDÚA, 1901, p. 159).

Ambrosetti manteve a mesma tônica de apresentar fotografias sobre a natureza subtropical de Misiones. As trepadeiras e as samambaias de Misiones foram representadas através de grandes fotografias que ocupavam cada uma o espaço de uma página inteira em seu terceiro relato sobre Misiones (Ilustrações 6 e 7). Já a representação das árvores de araucária em meio a um pequeno centro urbano, mostrava a intervenção humana em meio à natureza (figura 8).

Figura 6



Trepadeiras. Reproduzida em Ambrosetti (1895, p. 115)

Figura 7



Samambaias. Reproduzida em Ambrosetti (1895, p. 122)

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 8



Araucárias na região de San Pedro, próximo à fronteira com o Brasil (oeste catarinense). Reproduzida em Ambrosetti (1895, p. 131).

Rumo ao interior: A civilização avança selva adentro

Tanto Ambrosetti, como Balsadúa registraram em seus relatos uma preocupação de inserir fotos que mostrassem a ação do processo civilizador em Misiones. A presença dos núcleos urbanos no interior do território e a

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

presença dos portos nas margens do Paraná eram representações da presença da civilização na região. A foto das araucárias no relato de Ambrosetti é dotada de um significado especial, já que o núcleo urbano ali representado se localizava na região de San Pedro, área despovoada do interior misionero, localizada na parte leste, junto à fronteira com o Brasil.

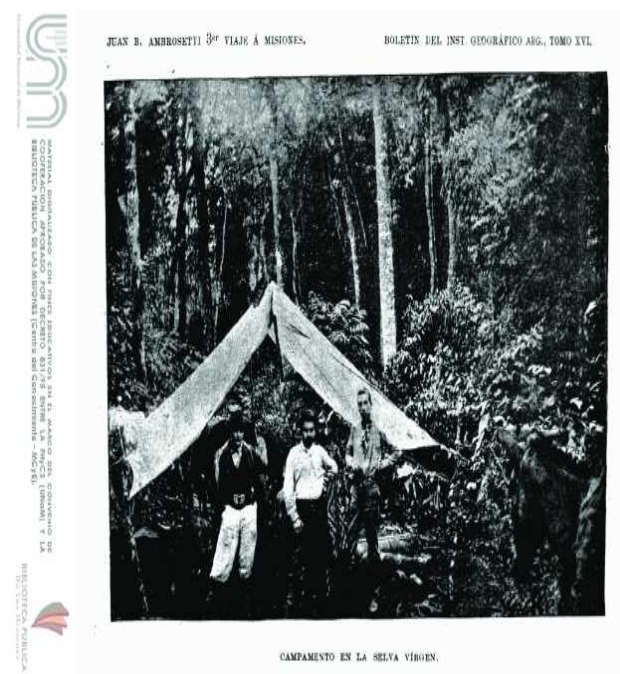
Ambrosetti registrou de várias maneiras o embate entre civilização e barbárie em Misiones. As fotografias de um rancho e de um acampamento no meio da selva virgem representavam a ideia de que a civilização estava penetrando a barbárie até então reinante (Ilustrações 9 e 10).

Figura 9



Habitação em Misiones. Reproduzida em Ambrosetti (1892, p. 120).

Figura 10



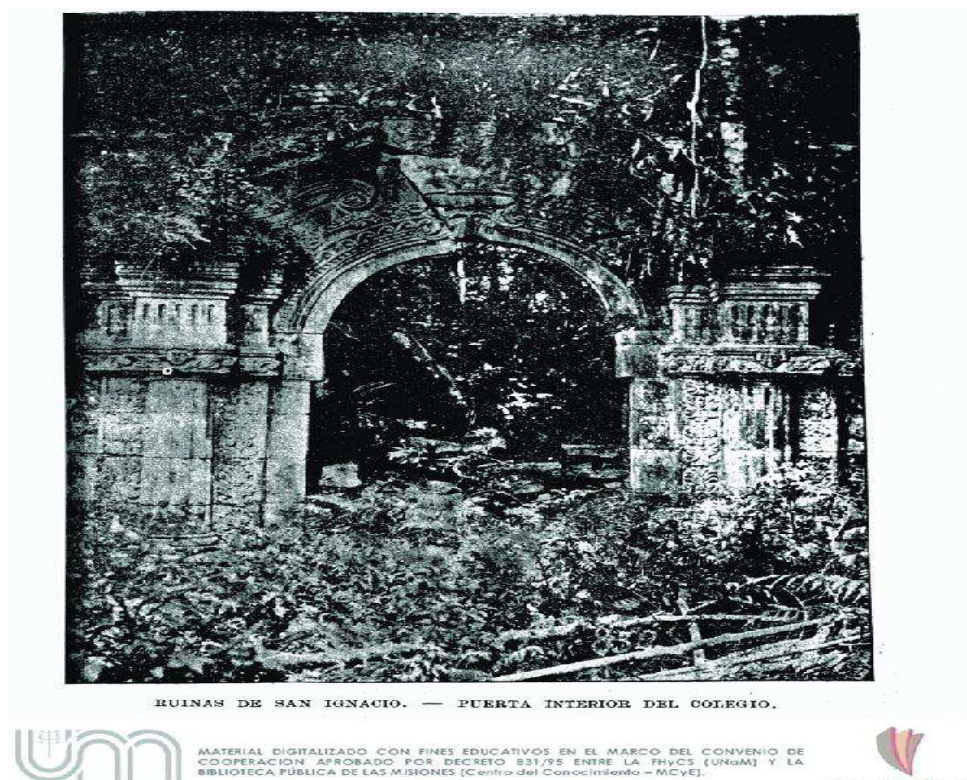
Acampamento da expedição em meio à selva. Reproduzida em Ambrosetti (1895, p. 106)

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Por outro lado, uma série de quatro fotografias (das quais selecionamos duas imagens) de página inteira das ruínas da antiga missão jesuítica de San Ignacio (Ilustrações 11 e 12) mostrava o quanto a civilização poderia recuar em meio ao regresso da barbárie. Daí a necessidade do viajante registrar as ruínas sendo encobertas pela vegetação, como se a natureza reclamasse de volta os seus domínios. Era um claro aviso de que o processo civilizatório urgia pelo seu desenvolvimento linear. A rememoração do passado jesuítico funcionava como um recado aos leitores sobre como a barbárie poderia retardar o avanço da civilização.

Figura 11

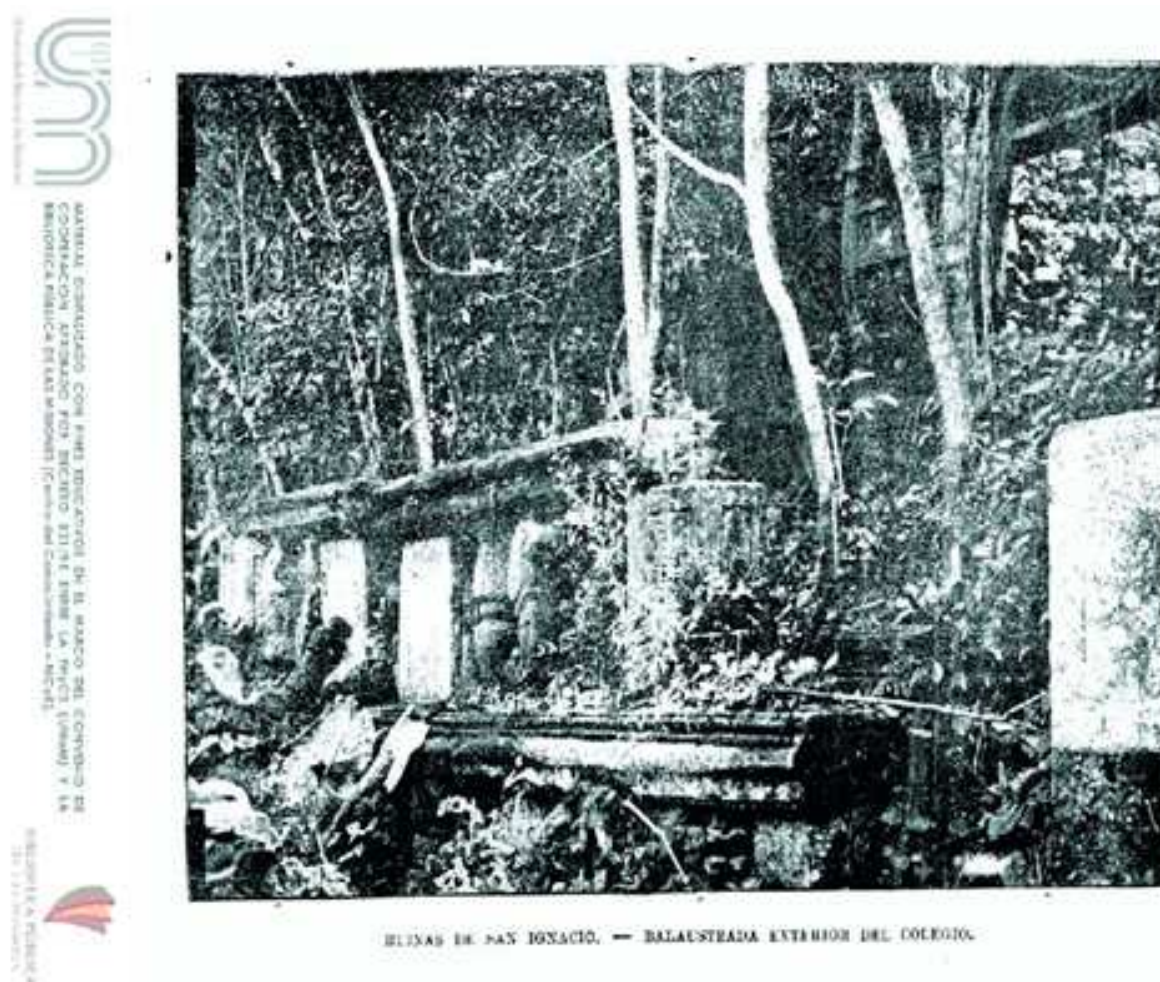


Ruínas da Antiga missão de San Ignacio, no Alto Paraná. Reproduzida em Ambrosetti (1895, p. 66).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Figura 12



Ruínas da Antiga missão de San Ignacio, no Alto Paraná. Reproduzida em Ambrosetti (1895, p. 71).

No caso de Basaldúa, a imagem cuja legenda diz “*Picada en el bosque virgen*” (figura 13) representa o avanço do homem em meio à selva misionera. Era necessário retomar o fracassado projeto civilizatório dos jesuítas e reocupar esse território em nome da civilização. No entanto, o viajante não deixou de demonstrar titubeação no momento em que deixava as margens do Paraná em direção ao interior, momento no qual foi necessário a abertura de uma picada em meio à selva. Trata-se de uma

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

descrição dotada de influências do romantismo, onde Basaldúa questionava os avanços da civilização. Até que ponto valeria a pena empreender o processo civilizatório em meio à intocada e bela selva misionera?

Yo sufro cuando veo morir al filo del hacha uno de esos gigantes de la selva, y el chirrido del acero al desprenderse de la húmeda sávia en la madera, para volver á caer una y otra vez más sobre el inerme tronco, semeja gritos de indignación que lanzara un gigante aherrojado, censurando la crueldade del pigmeo que le hiere. Parece que, al caer con estrépito en el suelo, destrozadas las ramas, mustia la flor que un momento antes bebía el sol del cielo, el árbol moribundo me dijera: «Yo poblé sobre la tierra estéril; mis despojos transformados en humus, hánla enriquecido; yo embellecí el triste panorama con las formas esbeltas de mi cuerpo; yo te dí fresca sombra, grato asilo en las cálidas horas de la siesta; yo protegí tus ganados en las heladas noches del invierno; mis flores perfumaron la frente de tu amada; mis frutos fueron manjar sabroso en tus festines; mis ramas alegraron con sus llamas el hogar de tu vivienda ... y me matas ¿por qué?...» (BASALDÚA, 1901, p. 43-44)

Figura 13

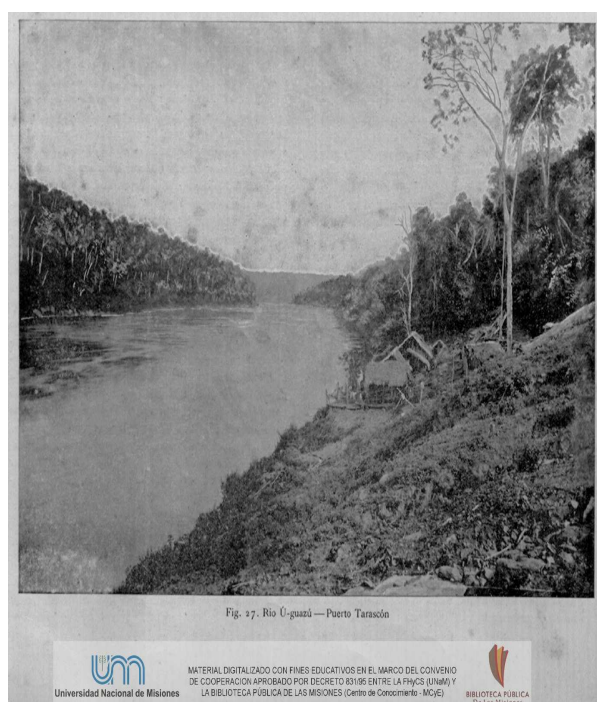


Picada aberta próxima às margens do rio Paraná em direção ao interior da selva misionera. Reproduzida em Basaldúa (1901, p. 43).

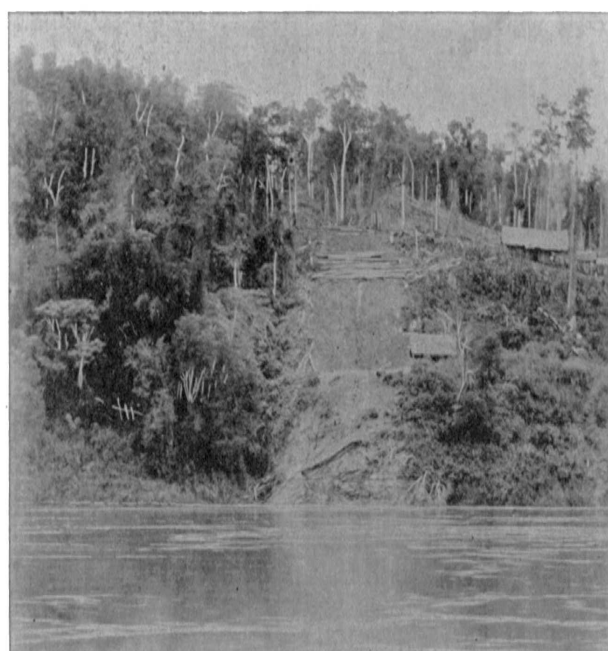
ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Também chama a atenção, uma série de fotografias dos portos situados às margens do Paraná, geralmente batizados com os nomes dos *pioneers* que levaram adiante a sua construção, representando assim um marco simbólico da civilização no Alto Paraná. Era o caso dos portos batizados com os nomes de Bertoni, Blosset e Tarascón (figura 14). Já a fotografia intitulada “*Planchada de un obraje*” (figura 15) destaca o clarão aberto no meio da floresta com a construção de uma *obraje*,⁴ representando assim o avanço da civilização em meio à natureza selvagem.

Figura 14*Puerto Tarascón no Rio Iguazú.*

Reproduzida em Basaldúa (1901, p. 143).

Figura 15*Abertura de uma obraje.*

Reproduzida em Basaldúa (1901, p. 143).

⁴ Dava-se o nome de *Obrajes* (obraje em português) às propriedades destinadas a exploração de erva-mate e madeiras no Alto Paraná e no Alto Uruguai. Por sua vez, os *obrajeros* eram os proprietários dessas propriedades que geralmente possuíam portos particulares nos rios Paraná e Uruguai com vistas ao escoamento da produção em direção a Buenos Aires.

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Neste sentido, para além das representações românticas a respeito da natureza misionera, os viajantes também usaram a iconografia para representar a natureza como um reservatório de civilização. Tanto Ambrosetti como Basaldúa indicaram através de registros fotográficos, os indícios da presença do homem na selva misionera. As picadas que penetravam o interior da selva, os núcleos urbanos e os portos construídos nas margens do Paraná eram fotografados no sentido de passar ao leitor a ideia concreta de que em Misiones, a civilização havia retomado o seu curso interrompido pela ação fracassada do projeto dos jesuítas.

Em seu estudo sobre as representações inseridas na revista *National Geographic*, Baitz indicou como era planificada a publicação dos textos e imagens na revista. Primeiramente era mostrada a natureza bela e intocada, em seguida, era apontada a importância estratégica da região e por último, eram apresentadas as imagens das transformações realizadas pelo homem. Essas imagens eram constituídas por fotografias de tratores, colheitadeiras, dragas, trens, barragens, usinas e guindastes. Era a representação da ação civilizadora no oeste americano, antes considerado um território obscuro e condenado à barbárie (BAITZ, 2005, p. 239).

Restava-nos então, a seguinte indagação: como seria possível representar tais cenas em Misiones?

O fato era que na altura das expedições dos viajantes, essas ações registradas no oeste estadunidense ainda eram nulas em território misionero. No entanto, era o desejo dos viajantes que tal processo pudesse ocorrer. Seria o curso natural que o progresso deveria tomar em Misiones. Os viajantes mencionaram o futuro que teria a região, que num breve tempo teria povoamento, agricultura e indústria. Basaldúa foi mais adiante ao inserir em seu relato, diversos desenhos de várias máquinas escavadoras e dragas utilizadas na realização da abertura de canais nos Estados Unidos (figura 16).

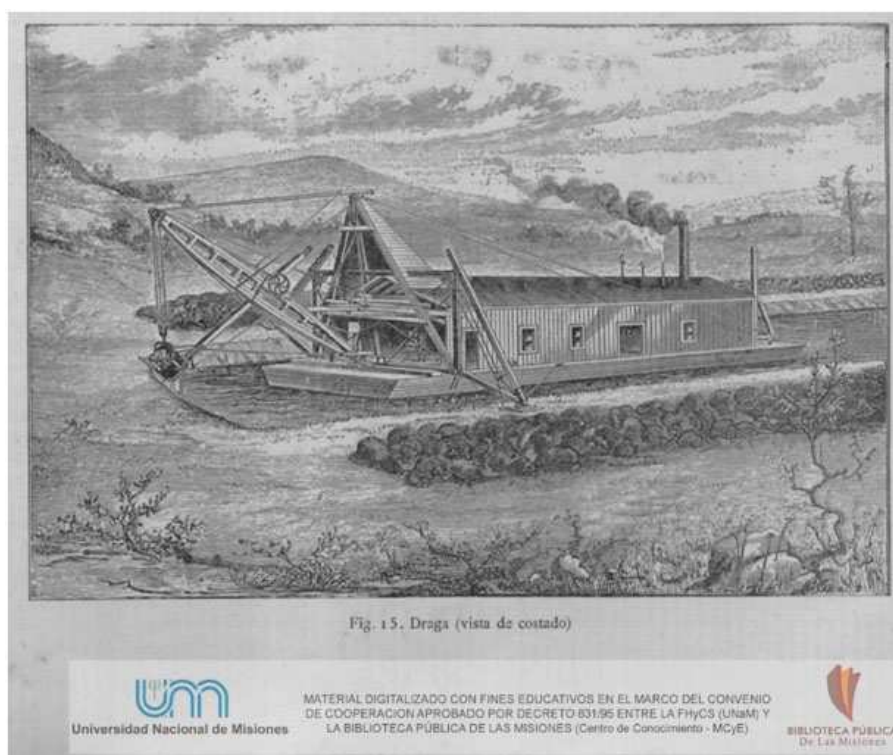
ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Tais desenhos foram coletados durante a sua estadia na Exposição Universal de Chicago em 1893 (BASALDÚA, 1901, p. 162).

As cinco imagens configuravam uma representação de como o exemplo dos Estados Unidos também deveria ocorrer em Misiones. As imagens são referentes a um projeto idealizado por Basaldúa, de uma construção de um grande canal que pudesse desviar a rota de navegação no Paraná, para que assim fosse possível contornar o obstáculo do Salto do Apipé. Para ele, a construção do canal significava “*grandes y legítimas esperanzas de progreso*” (BASALDÚA, 1901, p. 55-70). Fomentaria também a indústria e o povoamento da região, parafraseando Alberdi - pensador argentino do século XIX - citou sua famosa frase “*Gobernar es poblar*” para justificar tal empreitada. (BASALDÚA, 1901, p. 69).

Figura 16



Desenho coletado durante passagem de Basaldúa pela Exposição Universal de Chicago em 1893. Reproduzido em Basaldúa (1901, p. 65).

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Considerações finais

Todas essas representações iconográficas sobre a natureza misionera tinham o claro objetivo de poder transmitir aos leitores a ideia de uma construção de símbolos de identidade nacional para a Argentina. Ao mesmo tempo, apresentavam ao público de Buenos Aires, um espaço geográfico totalmente distinto ao de sua origem. Buscava-se transmitir a ideia de que aquela natureza opulenta também lhes pertencia, e era parte constituinte da nação.

Para além da apreciação puramente associada ao romantismo, era necessário seguir o exemplo dos estadunidenses e domar aquela natureza selvagem. A estratégia utilizada pelos viajantes de dimensionar e comparar os símbolos da natureza misionera com os símbolos da natureza estadunidense era uma forma de impulsionar o processo civilizador. Afinal, se as Cataratas do Iguaçu e o Paraná eram superiores às Cataratas do Niágara e ao Missisípi, significava que a natureza argentina, enquanto reservatório de civilização detinha um poder simbólico superior ao de sua congênera no norte do continente.

Para os viajantes, a iniciativa do processo civilizador em Misiones dependeria exclusivamente da iniciativa dos civilizadores portenhas. Foi essa a tônica do recado transmitido por Basaldúa aos seus leitores:

*Nuestra acción cesa aquí. Nuestras débiles fuerzas pecuniárias nos impiden seguir colaborando en la ejecución de la obra, y ofrendamos tan sólo el pensamiento de ella para que los que pueden tengan la gloria de realizarla.
La ganancia es segura.
¡A la obra!* (BASALDÚA, 1901, p. 70).

Concluimos que a natureza teve lugar de destaque no discurso dos viajantes. Dentro de uma perspectiva utilitarista, as extensas áreas de erva-

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

mate, a grande quantidade de madeiras e o potencial hídrico da região eram considerados como agentes civilizadores que possibilitariam a chegada do progresso à região, beneficiando não apenas Misiones, mas a nação Argentina como um todo. Era parte de uma estratégia discursiva de incluir uma região até então considerada recôndita e alheia à influência do Estado.

No plano simbólico, a magnitude da natureza misionera representava um elemento de legitimação de identidade nacional. Devido a esse motivo, os viajantes preocuparam-se em inserir representações iconográficas com vista a ressaltar a magnitude das dimensões dessa natureza que a partir de então, não era parte constituinte apenas de Misiones, mas de toda a nação Argentina.

Referências

AMBROSETTI, Juan Bautista. *Misiones Argentinas y Brasileras por el Alto Uruguay*. La Plata: Talleres de Publicaciones del Museo, 1892.

AMBROSETTI, Juan Bautista. *Misiones - Segundo Viaje por el Alto Paraná é Iguazú*. Buenos Aires: Publicado en el Tomo XV del Boletín del Instituto Geográfico Argentino, 1894.

AMBROSETTI, Juan Bautista. *Tercer Viaje a Misiones*. Buenos Aires: Publicado en el Tomo XVI del Boletín del Instituto Geográfico Argentino, 1895.

AMBROSETTI, Juan Bautista. *Tercer Viaje a Misiones*. Buenos Aires: Editorial Albatroz, 2008.

ARENAS, Patricia, *Naturaleza, arte y americanismo: Félix Ernst Adolf Methfessel (1836-1909)*. *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, Genebra, Boletim 66-67, p. 192-198, 2002-2003.

BAITZ, Rafael, *Fotografia e Nacionalismo: A Revista The National Geographic Magazine e a Construção da Identidade Nacional Norte-Americana (1895-1914)*, *Revista de História do Departamento de História da Faculdade de*

ARANHA, Bruno Pereira de Lima. A natureza em misiones e a construção da identidade nacional na Argentina: representações imagéticas nos relatos de expedições portenhas da segunda metade do século XIX. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 166-195, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, n. 153, p. 225-250, jun./dez. 2005.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. História visual: um balanço introdutório, *Cadernos de Seminários de Pesquisa Cultura e Política nas Américas*, Assis: FCL-Assis-Unesp Publicações, Vol. 1, p. 72-85, 2009. Disponível em <http://historia.fflch.usp.br/sites/historia.fflch.usp.br/files/CSP1.pdf>. Acesso em 10 jan. 2015.

BASALDÚA, Florencio de. *Pasado - Presente - Porvenir del Territorio Nacional de Misiones*, La Plata, 1901.

ÍSOLA, Viviana G. Semblanza de un hombre de Estado: Julio Argentino Roca, 1880-1914. In: *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 111-125.

PRADO, Maria Lígia Coelho. *América latina no século XIX: tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Natureza e identidade nacional na Américas. In: *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos*. São Paulo; Bauru: Edusp; Edusc 1999.

REGGINI, Horacio. *Florencio de Basaldúa, Un Vasco Argentino*. Buenos Aires: Academia Nacional de Educación, 2008.

ARTVISMO URBANO: AS NOVAS FIGURAÇÕES POLÍTICAS DOS FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS



Colectivo Mujeres Publicas. *Mujeres = Trofeos de Guerra*. Sem data.

Júlia Glaciela da Silva Oliveira

Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo, mestre em História Cultural pela Universidade Estadual de Campinas e graduada em História pela Universidade Estadual de Londrina. Desde a graduação desenvolve pesquisa na área de História Contemporânea, Estudos de Gênero, Feminismo e direitos sociais. No atual projeto de doutorado, analisa o impacto dos estudos de gênero nos movimentos feministas na Argentina, Brasil e Chile, entre os anos de 1980 e 1990.

Recebido em 08/07/2014 e aprovado em 25/08/2014

Resumo

Este artigo propõe tecer uma breve apresentação a respeito das intervenções estéticas e culturais urbanas de grupos feministas do Brasil, Argentina e Bolívia, que emergiram entre o final da década de 1980 e início dos anos 1990, os quais constroem críticas sobre as relações de poder que atravessam o cotidiano das mulheres. Desde os anos de 1970, artistas e coletivos feministas adotaram a “arte ativista”, isto é, performances artísticas e intervenções culturais como forma de militância. Por meio de diversos elementos estéticos, como apresentações de teatros, *afiches*, painéis, publicações, grafites, entre outros, estes grupos têm ocupado e ressignificado os espaços públicos inovando a bandeira do “pessoal é político”. Portanto, essas organizações têm atualizado o imaginário cultural sobre temas inerentes aos feminismos latino-americanos como a violência de gênero, a autonomia sobre o corpo, a homofobia e as questões étnicas. Deste modo, a proposta pretende cartografar a experiência de três grupos latino-americanos, a saber: *As Loucas de Pedra Lilás* (Brasil), *Mujeres Creando* (Bolívia) e *Mujeres Públicas* (Argentina), no intuito de compreender como estes têm construído novos significados para a ocupação do espaço público, bem como problematizado as construções identitárias e os direitos adquiridos no período de redemocratização de seus países.

Palavras-chave: América Latina. Militância. Gênero. Feminismo.

Abstract

This article proposes a short presentation about the urban aesthetic and cultural interventions of feminist groups in Brazil, Argentina and Bolivia, which have emerged between the late 1980s and early 1990s, which build on the critical power relations in the women's daily lives. Since the 1970s, feminist artists and collectives have adopted the "activist art", that is, artistic performances and cultural interventions as a form of activism. Through various aesthetic elements, such as presentations of theaters, *afiches*, panels, publications, graffiti, among others, these groups have occupied and reframed public spaces innovating the banner "personal is political". Therefore, these organizations have updated the cultural imagination on topics inherent to Latin American feminisms as gender violence, bodily integrity, homophobia and ethnic issues. Thus, this proposal aims to map the experience of three Latin American groups, namely: *As Loucas de Pedra Lilás* (Brazil), *Mujeres Creando* (Bolivia) and *Mujeres Públicas* (Argentina), in order to understand how they have built new meanings for the occupation of public space as well as questioned the identity constructions and acquired rights in the democratization period of their countries.

Keywords: Latin America. Militancy. Gender. Feminism.

Introdução

Frente às atuais conquistas na área de gênero, nas últimas quatro décadas, não é raro ouvirmos que os feminismos já não se fazem mais necessários. Entretanto, como afirma a historiadora Tania Swain (2008), longe de os movimentos feministas terem se tornado uma “reliquia histórica”, constata-se cada vez mais um “reforço da identidade feminina associada à domesticação de seus corpos, o que demonstra que as feministas ainda têm muito que fazer.” (SWAIN, 2008). Durante os processos de redemocratização pelos quais os países latino-americanos passaram, algumas demandas dos movimentos feministas foram negociadas e incorporadas pelos Estados nas denominadas “políticas de igualdade de gênero”. Essas políticas, em certa medida, resultaram em um reconhecimento social sobre as assimetrias de gênero. Todavia, não provocaram uma transformação drástica no cotidiano das mulheres. Esses permanecem entrecruzados pelas relações de poder patriarcais que espelham as formas de violência e apropriação do corpo feminino, assim como dos discursos que tentam emoldurar a subjetividade feminina.

Assim, este artigo tem por objetivo apresentar algumas das novas formas de resistência política dos feminismos latino-americanos, que emergiram no período que compreende o final da década de 1980 aos idos de 2000. Isto é, trata-se de analisar, em nossa contemporaneidade, as novas figurações políticas dos feminismos. Logo, essas discussões se encontram no campo da historiografia do Tempo Presente, compreendida a partir das contribuições do historiador Henry Rousso, como aquela que o historiador investiga um passado não muito distante, “com testemunhas vivas e com uma memória que pode ser a sua.” (ROUSSO, 2009).

Para tanto, destaco coletivos que possuem uma relevância política em seus países e regiões, a saber: *Louca de Pedra Lilás* (1989, Brasil); *Mujeres Creando* (1992, Bolívia) e *Mujeres Públicas* (2003, Argentina). Estes coletivos têm renovando o campo tradicional da militância ao incorporarem os

elementos artísticos ao ativismo como mecanismo de resistência aos poderes instituídos. Portanto, visa-se apresentar como as irrupções do *artvismo* têm figurado como um novo fazer político na América Latina, ao cruzarem os elementos estéticos às críticas culturais e políticas, associadas às questões inerentes dos movimentos sociais.

*

De acordo com Nina Felshin, o *artvismo* trata-se de um “híbrido do mundo da arte, do universo do ativismo político e da organização comunitária.” (FELSHIN, 1996, p. 86), que tem por objetivo central incitar ou efetuar determinadas mudanças sociais. Do mesmo modo, Ana Guash define que a “arte política é aquela cujos temas refletem, de forma crítica e ironicamente, os problemas sociais. A arte ativista assume um papel testemunhal e ativo frente às contradições e conflitos gerados pelos sistemas.” (GUASH, 2000, p. 483). Os coletivos aqui elencados têm como características principais a apropriação dos espaços urbanos e as técnicas de publicidade pública. Entre suas ações encontram-se as atividades baseadas em arte performativa, instalações, grafites e afiches colocados em lugares que concorrem com as propagandas e com os monumentos “oficiais” da cidade.

Logo, o *artvismo* tem um objetivo democrático ao trazer para as cenas urbanas os problemas relacionados às questões de gênero, à etnia, às representações identitárias e às opressões do capitalismo. Nesse sentido, a escolha por esse tema advém de identificar e compreender como os movimentos sociais feministas, em nossa contemporaneidade, têm criado novas estratégias para abordar as formas de opressão que, mesmo frente aos avanços dos últimos trinta anos, ainda se fazem presente na vida das mulheres, bem como retomar a crítica ao patriarcado e à adoção das políticas neoliberais.

O uso do *artvismo* data dos anos de 1970 quando, segundo Blanca

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artvismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Quesada (2004), a influência das teorias feministas fez com que diversas artistas, a exemplo Judith Chicago e Adrian Piper, incorporassem a questão da igualdade feminina em suas obras, ao mesmo tempo em que passaram a contestar o pouco espaço dado às mulheres no mundo das artes. Paralelamente, coletivos de arte formados por mulheres, como *The Waitress*, *Sister of Survival*, *Monthers Art*, *Feminist Art Workers*, nos Estados Unidos, passaram a denunciar as formas de discriminação feminina, assim como outros aspectos desiguais da sociedade.

Na década posterior, artistas norte-americanas como Nancy Spero, Martha Rosler, Ilona Granet e Barbara Kruger, e mexicanas como Monica Mayer e Maris Bustamante também incorporaram as demandas do feminismo, da denominada segunda onda¹, a seus trabalhos. Nancy Spero vinculou as questões de gênero à guerra na série *Torture of Women* (1974 - 1976). Nesta, a artista denunciou as cenas de violência sexual experienciadas pelas mulheres durante os períodos de conflito armado, tema que até então tinha pouca visibilidade, mesmo entre as feministas. Barbara Kruger, por seu turno, utilizou elementos estéticos da publicidade para tratar do aborto e da violência sexual; e Ilona Granet compôs os *Street Signs*, placas humoradas com “regras” de conduta que ironizavam o assédio moral e sexual contra as mulheres. A artista espalhou estas placas pelas ruas de Nova Iorque, no intuito que as ruas se tornassem lugares mais “suportáveis” para as mulheres, como pondera Jo Issak (1996). No mesmo período, coletivos de arte feminista como o grupo de teatro inglês *Monstrous Regiment*, o coletivo artístico mexicano *Polvo de Gallina Negra* e o grupo norte-americano *Guerrilla Girls* passaram a ocupar as ruas e os espaços instituídos com suas contundentes

¹ Denomina-se de “primeira onda” do feminismo, os movimentos que eclodiram entre o final do século XIX e início do XX, marcados pela luta pelo direito ao voto, à educação e à emancipação feminina. Já a “segunda onda” corresponde aos movimentos que eclodiram nas décadas de 1960 e 1970, trazendo uma crítica mais profunda das condições de vida das mulheres. Sobre o tema, ver R. Soieth (2012), J. Pedro e C. Wolff (2010), J. Franco (1993) e F. Gargallo (2007).

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. *Artismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

críticas ao patriarcado e à ausência das mulheres no mundo da arte².

Figura 1



GRANET, Ilona. **Curb your animal instinct**. 1980. Disponível em: <http://ilonagranet.blogspot.com.br/p/street-signs.html>. Acesso em: 8 jul. 2014.

Felshin ao refletir sobre a confluência do feminismo ao ativismo artístico argumenta que:

[...] Temos que destacar também que, independente destas artistas surgirem nos anos 70, 80 ou 90, os temas feministas e de gênero têm alimentado a arte ativista de um modo predominante. Não é de se estranhar, portanto, que as práticas artísticas dos anos de 1970 fizeram um uso criativo do método feminista para abordar, criticamente, o problema da representação, da tomada de consciência do próprio poder e da identidade e continuam proporcionando importantes contribuições para o ativismo contemporâneo (FELSHIN, 1996, p. 90).

Na América Latina, a proposta de cruzar os aspectos artísticos às ações políticas surgiu com os coletivos de arte durante o processo de resistência aos regimes de exceção. Movimentos e grupos como *Tucumán*

² As imagens e as fotos apresentadas neste trabalho pertencem ao site dos grupos e artistas apresentados e seu uso é disponível, posto que se trata de uma arte destinada ao uso político.

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artivismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Arde, na Argentina, *Escenas Avanzadas* e *CADA*, no Chile e, no Brasil, os grupos de teatro de resistência *Teatro do Oprimido* e *Teatro Popular União e Olho Vivo*³, interrogaram os espaços institucionalizados do fazer artístico, propondo uma arte engajada, de cunho político e o uso do espaço público como espaço do político. Esses movimentos, que se formaram ainda na década de 1970, levaram os aspectos artísticos para a cidade, pois, como explicam os historiadores argentinos Pérez, Lina e Lida, “[...] a arte nas ruas implica em uma comunicação coletiva e individual, um intercâmbio. [...] É o ato criativo colocado em marcha de maneira direta com o aproveitamento integral de seu entorno e das pessoas que transitam ao mesmo tempo.” (PÉREZ; LINA; LIDA, 2010, p. 157).

Tal como os coletivos de arte política, os feminismos latino-americanos da segunda onda insurgiram diretamente ligados à resistência aos regimes ditatoriais, dentro do bojo das esquerdas tradicionais marxistas. Se houve rupturas dentro dos partidos aos quais muitas das militantes feministas dos anos de 1970 fizeram parte, não se pode negar que os movimentos feministas da América Latina estão ligados à esquerda, e, logo, constroem um discurso que visa transformar as relações culturais e sociais existentes não apenas para as mulheres. Contudo, os coletivos aqui apresentados surgiram no bojo das transformações políticas e culturais próprias do período. Apesar de terem como referências os coletivos de arte política emergentes nos anos de 1960 e 1970, bem como as experiências feministas das décadas anteriores, estes coletivos nasceram em meio ao desgaste das formas políticas tradicionais e frente às faces do neoliberalismo implantado nos novos regimes democráticos e da crise da representatividade. Portanto, esses grupos não veem os espaços institucionais como *locus* de transformação e pretendem reatualizar o

³ A respeito destes grupos, ver A. Longoni e M. Mestman (2008), J. Pérez, C. Lida e L. Lina (2010), Paulina Varas (s.d.), V. Rios (2007), R. G. Carneiro (2012), Gadotti (2007) e S. Garcia (1990).

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artivismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

espaço público como campo do político ao trazerem as críticas de gênero, etnia e classe para as ruas.

Por outro lado, esses movimentos também rompem com a lógica das relações de poder presentes nos “monumentos oficiais” urbanos, isto é, interroga o estatuto próprio da memória social ao fazer confluir as experiências individuais de opressão e discriminação como partes ininterruptas da cidade. Sob esse prisma, Néstor Canclini afirma que as intervenções urbanas em nossa contemporaneidade são importantes mecanismos de contra poder, uma vez que “[...] os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança.” (CANCLINI, 2008, p. 301).

Entrecruzando ruas e caminhos

Como dito, os coletivos surgiram entre as décadas de 1980 e os anos de 2000. O mais antigo dos grupos é o coletivo de teatro feminista *Louca de Pedra Lilás*, que fundou-se em 1989, em Recife, região do nordeste brasileiro. O grupo é constituído pelas *artivistas* Ana Bosch, Cristina Nascimento e Cristina Maia e Gigi Blander, esta última exilada política da Argentina. Segundo depoimento de Cristina Nascimento, o coletivo surgiu “[...] a partir do desejo e da necessidade de inquietas militantes feministas em criar imagens fortes, simples e bem humoradas para ilustrar as questões das mulheres e as demandas do movimento.” (GARCIA, 2008, p. 22). Em 1996, o grupo tornou-se uma Organização Não Governamental (ONG), momento em que conseguiu uma sede própria, o *Galpão das loucas* e uma Kombi com os equipamentos de som que possibilita ao grupo levar as peças de teatro para cidades do interior do estado de Pernambuco. Para o grupo, o teatro de rua é um instrumento político que permite desconstruir as identidades de gênero e, por meio da interação humorada com a população, trazer para a reflexão questões femininas que ainda se fazem urgentes.

As intervenções, além de democratizar o teatro, estabelecem uma linguagem e uma comunicação direta entre espectadores e atores, fazendo com que haja uma reflexão sobre as questões sociais e a importância dos indivíduos dentro de suas comunidades. Assim, as "Loucas", como se intitulam, trazem para as ruas cenas cotidianas que buscam, de maneira humorada, escandalizar a população e refletir sobre questões que parecem não serem temas políticos. Logo, estas peças também provocam transformações no espaço urbano na medida em que convertem as experiências individuais em ações políticas de resistência frente às rígidas estruturas sociais.

Cito como exemplo a peça *Mamy Blue*, com a qual o grupo circulou em cinco cidades da região metropolitana do Recife, em 2001. O foco da apresentação era chamar a atenção para a alta incidência da mortalidade feminina na região de Pernambuco. Para isso, o coletivo utilizou pares de sapatos brancos, ao lado de flores e de uma placa vermelha na qual consta as iniciais de um nome, a data e a cidade de nascimento. Na encenação, a morte feminina não era resultado das situações de violência doméstica⁴, mas sim fruto do descaso do poder Estatal que não disponibiliza um programa de atendimento à saúde eficaz às mulheres nordestinas, induzindo a uma grande incidência de mortalidade materna.

⁴ A violência com base no gênero é uma dessas experiências comuns às latino-americanas e que, mesmo sendo uma das áreas mais contempladas pelas políticas públicas, ainda demanda extrema atenção. Mesmo com a construção de delegacias especializadas no atendimento às vítimas e leis que visam coibir esse tipo de violência, o número de mulheres assassinadas pelos seus pares afetivos é crescente. Segundo dados de recente pesquisa do Comitê Latino Americano de Defesa da Mulher (CLADEM), registram-se, diariamente, cerca de quinhentos casos de violência sexual contra as mulheres e, de acordo com os dados da ONU, 70% das mulheres latino-americanas sofrem algum tipo de violência ao longo de sua vida. O CLADEM ainda avalia que cerca de 90% dos casos de feminicídio na América Latina e no Caribe continuam impunes. Nesta semana, também, foi divulgado no Brasil uma pesquisa que avalia que a Lei Maria da Penha, que completa dez anos, não tem sido eficaz no sentido de evitar o número de mulheres assassinadas dentro das relações afetivas e familiares.

Figura 2



LOUCAS DE PEDRA LILÁS. **Peça Mamy Blue**. Jabotão, 2001. Disponível em: <http://www.loucas.org.br>. Acesso em: 8 jul. 2014.

Ao levantar a questão “quem faz o parto?”, as atrizes dramatizaram cenas que remetem ao dia-a-dia de muitas jovens mães, que são encaminhadas à morte pela falta de acesso ao atendimento médico básico. Além destas performances, o grupo possui uma rádio e, recentemente, produziu uma série de áudio visual intitulada *Loucas pelo direito de decidir*, na qual é abordada a criminalização do aborto. Dividida em oito partes, a narrativa humorada e pedagógica da série discute o tema dentro de uma perspectiva cultural, passando pelas aflições e impasses das mulheres frente a uma gravidez inesperada e traz à tona as relações de poder do Estado e da medicina que pesam sobre o corpo feminino⁵.

O segundo coletivo, por seu turno, foi fundado em 1992, em La Paz, e trata-se de um movimento feminista anárquico e indígena, o *Mujeres Creando*. Em 1993, suas ativistas construíram o *Café Carcajada*, um centro cultural feminista autogestionável, de onde surgiram as ideias de intervenções urbanas, as quais se concretizaram nos grafites espalhados pela cidade. De acordo com Helen Virreira (2009), o coletivo tornou-se referência

⁵ Além desta série áudio visual, o coletivo realizou as *Loucas por Pérolas*, que aborda os preconceitos e os mitos em relação ao vírus HIV; *Um outro nordeste é possível*, que discute os problemas sociais dos cidadãos nordestinos e *Nossos direitos como usuárias do SUS*, que trata das dificuldades das mulheres em acessar aos serviços públicos de saúde. Esses vídeos foram divulgados pelo canal da Universidade Federal de Pernambuco entre os anos de 2008 e 2009 e estão disponíveis no site do coletivo (LOUCAS, s.d.).

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. *Artivismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

social na Bolívia ao questionar não apenas as questões de gênero, mas o sistema patriarcal e capitalista, bem como as expressões de violência resultante dessa imbricação. Deste modo, o discurso combativo do grupo volta-se, também, para as feministas intituladas de “tecnocratas do gênero” por assumirem cargos institucionais ou estarem à frente de ONGs, bem como para a política neoliberal adotada pelo governo boliviano⁶. Assim, suas *grafitadas* tornaram-se as intervenções mais conhecidas do coletivo, posto que alteraram não apenas as paisagens urbanas, mas o cotidiano de muitas bolivianas. Isto é, mulheres que até então ficavam restritas à vida privada, passaram a ocupar os espaços públicos transformando-os em lócus de ação política e de denúncia das formas de opressão pelas são submetidas. Em recente intervenção, o grupo endossa o poder patriarcal sobre o corpo feminino ao questionar a criminalização do aborto no país⁷.

Figura 3



MUJERES CREANDO. **Descolonizar el cuerpo**. Disponível em: <http://www.mujerescreando.org>. Acesso em: 8 jul. 2014.

⁶ Sobre o tema ver, também, M. Rago (2013). RAGO, M.

⁷ Ao lado da violência de gênero, a descriminalização do aborto figura-se como principal bandeira dos movimentos feministas latino-americanos, posto que há um grande número de mortes de mulheres em decorrência dos problemas gerados pela clandestinidade. Segundo a Organização Mundial de Saúde, cerca de seis milhões de mulheres, por ano, praticam o aborto induzido na América Latina; sendo que entre este número 1,4 milhão são brasileiras e uma em cada 1.000 morre como consequência da intervenção.

O uso dos grafites como forma de resistência e subversão já se fazia presente nos anos de 1950 e 1960. Na década de 1970, os grafites ganharam maior relevância, inclusive no campo da arte, como mecanismo de expressão frente aos regimes ditatoriais que marcaram a América Latina. Tendo como suporte a cidade, o grafite interfere nos espaços alterando valores e poderes, e estabelece outros significados aos símbolos da trama urbana. Portanto, o grafite, como pontua Celso Gitahy, “[...] apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura e na metrópole. Democratiza e desburocratiza a arte.” (GITAHY, 1999, p. 18).

Nesta trilha de pensamento, Canclini (2008) afirma que na América Latina, nos últimos anos, frente ao desencanto e à perda de credibilidade das instituições políticas, desenvolveu-se um novo estilo de grafite que usa o deboche e a ironia como instrumentos de luta. Esse é o estilo de resistência utilizado pelo coletivo boliviano, que traça nas paredes de La Paz uma reflexão e um diálogo com as questões sociais vividas pela população. As grafitadas do coletivo também possibilitam às mulheres atuarem em um espaço que sempre foi visto como lócus do masculino. Como um dos grafites sugere, “[...] *diccionarios que engañan definen hombre público como político y mujer pública como puta*”. Isto é, o grafite ironiza o imaginário cultural e rompe com a dicotomia instituída na sociedade. Logo, a imagem/mensagem subverte a ordem estabelecida como correta, sua escrita se insere na paisagem como artefato cultural, memória viva dos acontecimentos e como mensagem transgressora de um sistema rígido de valores.

O coletivo *Mujeres Públicas* foi o que surgiu mais tardiamente no cenário feminista. Sua primeira intervenção, em Buenos Aires, data de 2003, quando o coletivo oficializou-se. O grupo é formado por ativistas oriundas do campo das artes plásticas e de grupos políticos de esquerda e se autodefinem como um coletivo de “*feministas de ativismo visual*”. A

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. *Artvismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

proposta do grupo é criar imagens fortes e humoradas que circulem nas ruas como maneira de denunciar as opressões cotidianas, bem como criar novas formas de militância. Como é exposto no *site* do coletivo:

Nuestra propuesta es el abordaje de lo político a partir de la creatividad como alternativa a formas más tradicionales de militancia. Uno de nuestros objetivos es denunciar y hacer visibles situaciones y lugares de opresión que vivimos las mujeres como sujetos sociales a través de la producción y puesta en circulación de herramientas simbólicas. Intentamos, a través de nuestras acciones, denunciar y desnaturalizar prácticas y discursos sexistas que encontramos profundamente arraigados en nuestra cultura. Desde un principio pensamos el espacio público como el lugar más apropiado para desplegar y poner en diálogo lo que producimos (MUJERES PÚBLICAS, 2013).

Como os coletivos anteriores, *Mujeres Públicas* também emerge dentro das experiências dos movimentos feministas da segunda onda, os quais tomaram as ruas com festivais, marchas e protestos. Do mesmo modo, as ações do grupo são inspiradas no movimento *Tucumán Arde* que, como foi dito, questionou o *status* da arte e serviu de mecanismo de resistência e protesto contra os aparelhos repressivos do Estado durante o regime militar. Contudo, o coletivo tem se destacado no campo do *artvismo* por tecer uma crítica contundente às relações de dominação e subjugação do feminino.

A imersão dessa crítica irônica e ácida nas ruas de Buenos Aires é o que torna a militância do coletivo instigante. Em 2003, as ativistas espalharam afiches brancos, com cerca de 80 cm, no qual se encontra a frase "*Escarpines y aborto: Todo con la misma aguja*", abaixo da imagem de uma agulha de tricô atravessando o novelo de lã de forma ríspida. O grupo joga com o fato de que a mesma agulha que tece os sapatos de lã para os recém-nascidos é, também, aquela que tantas vezes perfura o útero de milhares de mulheres que praticam o aborto clandestino. A descriminalização do aborto figura-se como uma das bandeiras centrais dos

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

movimentos feministas e de mulheres, haja vista que, segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS), o aborto inseguro é um dos problemas mais negligenciados nos atendimentos à saúde feminina, levando, sobretudo na América do Sul, a um alto índice de mortalidade.

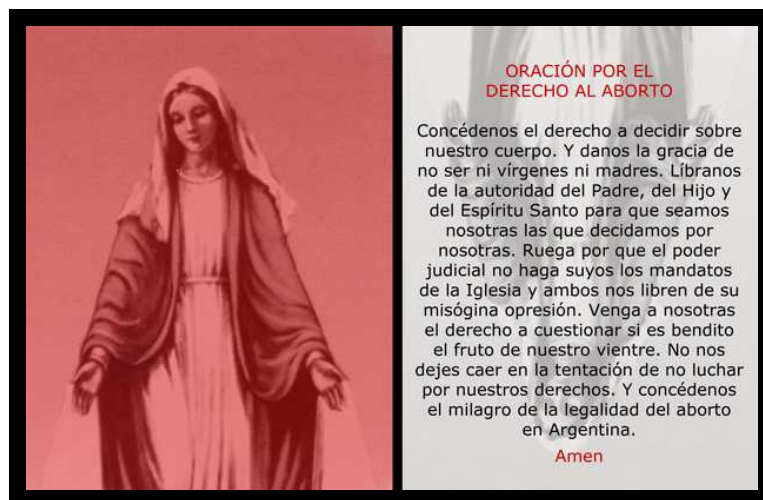
Figura 4



MUJERES PÚBLICAS. **Todos con la misma aguja**. Disponível em: <http://www.muierespublicas.com.ar/> Acesso em: 17 set. 2013.

A intervenção visa discutir a respeito do poder do Estado que intenta controlar o corpo feminino, o que não suprime a prática do aborto, porém proporciona a morte de centenas de mulheres. Do mesmo modo, o coletivo criticou outra forma de poder que incide no corpo feminino: a Igreja. Por meio da "estampita", o grupo subverteu um recurso tradicional da fé católica, os "santinhos". Ao lado da imagem da Virgem Maria, o coletivo colocou uma oração na qual "clama-se" pelo direito de decidir sobre seu corpo e o "milagre" de descriminalização do aborto no país. Essa imagem, durante o ano de 2004, foi distribuída regularmente pelas esquinas de Buenos Aires, nas faculdades e, inclusive, em várias igrejas da capital.

Figura 5



MUJERES PÚBLICAS. **Estampita**. 2004. Disponível em: <http://www.muje共和licas.com.ar>. Acesso em: 8 jul. 2014.

A violência de gênero também foi abordada de forma incisiva pelo coletivo. Esse tema, que tem sido fonte constante de luta dos feminismos, não apenas na América Latina, tem ganhado fôlego também nas discussões acadêmicas. A exemplo, Teresa de Lauretis (1997), partindo da concepção das “tecnologias de gênero”, problematiza as especificações de gênero que posicionam mulheres e homens em relações antagônicas e desiguais, para refletir sobre a violência que incide no cotidiano feminino. Sua análise volta-se para as assimetrias de poder existentes nas relações de gênero que resultam em expressões da violência familiar, como as de maridos contra esposas ou de pais contra filhas. A autora enfatiza a importância de não se omitir as construções de gênero que delineiam as relações desiguais existentes entre masculino e feminino e pontua a acuidade de pensarmos em termos de **violência de gênero** para tratar dessa desigualdade de poder que incide na constituição dos sujeitos e que levam às cenas de violência contra as mulheres. Lauretis, porém, reconhece que a violência de gênero tem outras facetas e que não é uma exclusividade das mulheres e, tampouco, das relações que se estabelecem nos espaços familiares e domésticos. Como as tecnologias de gênero se inscrevem sobre os corpos,

alguns homens podem, também, ser violentados quando esses são reconhecidos e/ou tratados como corpos femininos.

A antropóloga Rita Segato afirma que gênero, por definição, é violência. Isto é, a violência contra a mulher está associada às relações e às construções de gênero que são hierarquizadas e desiguais. Assim, em sua análise, “[...] essa violência é a fundadora de todas as outras formas de violência. É a fundadora de um edifício completo, hierárquico de expropriação para construir poder e, portanto, violento.” (SEGATO, 2009). A autora assevera que as relações de violência direcionadas às mulheres não devem ser pensadas nem como resultantes de patologias individuais ou, em outro extremo, como resultado automático das relações de dominação masculina, mas sim como um mandato. Este seria o imperativo e a condição necessária para a reprodução das relações desiguais e hierárquicas de gênero que convergiram com outros marcadores de assimetria como raça, classe e idade.

À luz destas reflexões, podemos localizar a intervenção *Té Taz*, na qual o coletivo *Mujeres Públicas* abordou a temática. Nesta ação, as ativistas instalaram uma mesa com duas cadeiras em uma praça de Buenos Aires e, em cima desta, um bule branco, com pequenas xícaras e saquinhos de chá. Estes vinham com as inscrições: “*digerir para não vomitar*” ou “*vomitare para não ingerir?*” A imersão do chá e seu consumo teriam, assim, o efeito de fazer com que o trauma da violência fosse diluído ou, na contramão, que a experiência da violência fosse colocada para fora de si. Essa instalação/performance encontra ressonância nas diversas formas de tentativa de fazer emergir as narrativas sobre a violência. Mesmo com um determinado reconhecimento social e político acerca da questão, falar a respeito das agressões físicas e sexuais vivenciadas não é algo comum ou fácil em uma cultura que localizava essas práticas como “naturais”, pois, como afirma Swain, “[...] o dispositivo da sexualidade produz uma rede de desigualdades, hierarquias e assimetrias [...]”, a partir da

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artvismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

valorização/desvalorização de um detalhe biológico que permite e estimula o uso da violência social e institucional (SWAIN, 2010).

Ainda sob esse prisma de crítica, o coletivo criou a série *Trofeo de Guerra*, a qual consiste em mini soldados de plásticos (brinquedo fundamental da infância masculina), com etiquetas nos quais se lê “*mujeres violadas = trofeos de guerra*”. Estes foram distribuídos para as pessoas que transitavam pelas ruas portenhas a fim de trazer à tona um tema que não é veiculado pelos órgãos de comunicação: a violência contra as mulheres durante os conflitos armados.

Figura 5



MUJERES PÚBLICAS. **Té taz e série trofeo de guerra**. 2006 e 2007. Disponível em: <http://www.mujirespublicas.com.ar>. Acesso em: 8 jul. 2014.

Nas últimas décadas, as feministas lançaram novos olhares sobre as narrativas históricas, sobretudo aos períodos de guerras que acabaram suprimindo outras experiências traumáticas de violência e tortura para além das visíveis e instituídas pelos Estados. Algumas pesquisas já têm se detido nos casos de estupros contra mulheres durante a Segunda Guerra Mundial. Mais do que atingir os inimigos ou “destruir os povos inferiores”, o estupro durante a guerra opera como um veículo no qual os ódios ou preconceitos

enraizados se materializem na violação em massa dos corpos femininos⁸. Carmen Rial (2007), em trabalho recente sobre as violações cometidas pelos soldados norte-americanos no Iraque, enfatiza que o binômio “mulher-guerra” remete, além dos casos de estupros, também aos raptos, aos casamentos forçados, à prostituição ou ainda aos abusos sexuais em troca da preservação de bens necessários à sobrevivência. Isto é, como enfatiza Segato (2005), em nossa contemporaneidade, o corpo feminino pode ser comparado a um território, no qual os homens buscam demonstrar seu poder pela intervenção forçada e controle. Daí a importância destes novos feminismos em trazer à tona, de forma irônica e humorada, uma crítica a essas formas de opressão que continuam presentes no dia a dia das mulheres.

Logo, como argumenta Janet Wolff (1999), o corpo feminino que, ao longo da história ocidental, foi construído dentro de um discurso de “autovigilância” ou como “panótipo masculino”, em nossa atualidade tem sido lócus de protesto político e cultural feminista. Se é por meio do corpo que passam as experiências de opressão e domesticação feminina, é também por meio do uso do corpo que as mulheres têm denunciado essas mesmas formas de subjugação. As intervenções artísticas, como a performance, os grafites e os afiches, expõem o corpo das mulheres “[...] desafiando os ideais dominantes e [...] reconhecendo a realidade das mulheres [...]” (WOLFF, 1999, p. 74). Isto é, como endossa Mary Russo, “[...] certos corpos, em certos contextos públicos, em certos espaços públicos, são sempre transgressivos – perigosos e em perigo [...]” (RUSSO, 1986, p. 57). Portanto, se o espaço público é concebido no imaginário social como algo “impróprio” ou “perigoso” às mulheres, as intervenções feministas latino-americanas têm convertido essa norma e escandalizado com a imersão de novas imagens e discursos que contorcem a visão predominante.

⁸ A respeito do tema, ver S. Grayzel (1999), C. Rial (2007), A. Barbosa Sánchez (1994), V. Nahoum-Grappe (2011).

Considerações finais

Os grupos aqui elencados têm constituído uma crítica às identidades, à representação da mulher nos sistemas legais ou ainda sobre a violência de gênero. Eles tomam as ruas em forma de muralismo, arte performativa, afiches trazendo discursos que confrontam o espaço concebido na cultura ocidental como masculino e branco, e chocam a mentalidade social que ainda é patriarcal e misógina. Sendo assim, esta inserção das estéticas feministas têm possibilitado a fragmentação e a dispersão dos sentidos impostos como verdades universais e naturais. Consequentemente, permitem questionar as identidades fixas e as prisões subjetivas. Deste modo, as intervenções estéticas possibilitam desfazer as imagens femininas atreladas a uma sexualidade e um desejo normativo, de um destino inevitável. Como foi dito, mesmo diante das conquistas de leis igualitárias e políticas públicas e do avanço das mulheres em diversas áreas de atuação, as relações de opressão ainda fazem parte do cotidiano feminino. Portanto, é necessário perceber de que formas os movimentos sociais têm criado outras estratégias de combate às formas de dominação e cooptação de suas demandas. Sabe-se que, em nossa atualidade, os movimentos sociais não tratam apenas de suas causas. Em um universo globalizado, as demandas também se entrecruzam, haja vista que os conflitos e as desigualdades têm em suas raízes as assimetrias de gênero, étnicas e econômicas. Assim, o riso denso e constrangedor que as ativistas do *Loucas de Pedra Lilás* causam com suas peças pelo interior do nordeste, ao lado dos muros com frases chocantes produzidos por *Mujeres Creando*, aliados à linguagem mordaz dos afiches e instalações do *Mujeres Públicas*, constroem redes importantes de resistência e luta às formas de opressão e violência que ainda recortam o cotidiano feminino das latino americanas.

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. *Artismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

Referências

BARBOSA SÁNCHEZ, A. *Sexo y conquista*. México: CCYDEL – UNAM, 1994.

CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARNEIRO, R. G. *Em busca do sol: o direito, o conflito e o teatro do oprimido*. São Paulo: Annablume, 2012.

FELSHIN, Nina. *But it is Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1996.

FRANCO, J. Invadir el espacio público, transformar el espacio privado. *Debate Feminista*, Año 4, v. 8, sep. 1993.

GADOTTI, M. Teatro do oprimido e educação. *Metaxis: informativo do Centro de Teatro do Oprimido, CTO-Rio*, Rio de Janeiro, n. 3, nov. 2007.

GARCIA, L. T. *Teatro feminista: uma abordagem sobre as teorias, as práticas e a experiência*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Departamento de Artes Cênicas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

GARCIA, S. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GARGALLO, F. Feminismo Latinoamericano. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, ene.-jun., v. 12, n. 28, 2007.

GITAHY, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GRANET, Ilona. *Curb your animal instinct*. 1980. Disponível em: <http://ilonagranet.blogspot.com.br/p/street-signs.html>. Acesso em: 8 jul. 2014.

GRAYZEL, S. *Women's Identities at War: Gender, Motherhood and Politics in Britain and France during First World War*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1999.

ISAAK, Jo Anna. *Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. Routledge: London and New York, 1996.

LAURETIS, Teresa. The violence of Rhetoric. IN: LANCASTER, Roger; LEONARDO, di Micaela (Org.). *The Gender/Sexuality Reader*. Culture, History, political economy. Routledge: New York, 1997.

LONGONI, A.; MESTMAN, M. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. *Artvismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

LOUCAS DE PEDRA LILÁS. *Peça Mamy Blue*. Jaboaão, 2001. Disponível em: <http://www.loucas.org.br>. Acesso em: 8 jul. 2014.

LOUCAS. Disponível em: http://www.loucas.org.br/clips_videos.htm. Acesso em: 29 set. 2013.

MUJERES CREANDO. Disponível em: <http://www.mujirescreando.org>. Acesso em: 8 jul. 2014.

MUJERES PÚBLICAS. Disponível em: <http://www.mujirespublicas.com.ar/> Acesso em: 17 set. 2013.

MUJERES PÚBLICAS. *Estampita*. 2004. Disponível em: <http://www.mujirespublicas.com.ar>. Acesso em: 8 jul. 2014.

MUJERES PÚBLICAS. *Té taz e série trofeo de guerra*. 2006 e 2007. Disponível em: <http://www.mujirespublicas.com.ar>. Acesso em: 8 jul. 2014.

NAHOUM-GRAPPE, V. Estupros: uma arma de guerra. In: TREINE, S. (Coord.). *O Livro negro da condição das mulheres*. Trad. Nícia Bonatti Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

PEDRO, J., WOLFF, C. (Org.). *Feminismo e ditaduras no cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010.

PÉREZ, J.; LIDA, C.; LINA, L. *Del Centario ao Bicentenario: artes visuais lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo (1910-2010)*. Buenos Aires: Edições do Centro Cultural de Cooperación/Fondo Nacional de las Artes, 2010.

PÉREZ, Juan; LIDA, Cecilia; LINA, Laura. *Del Centario ao Bicentenario: Artes Visuais. Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo (1910-2010)*. Buenos Aires: Edições do Centro Cultural de Cooperación/Fondo Nacional de las Artes, 2010.

QUESADA, Blanca F. *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las saídas a los circuitos convencionales Estados Unidos 1965-1995*. 2004. Tesis (Doctorado) – Unvierstat de Barcelona, Barcelona.

RAGO, M. Poéticas e Políticas das indígenas bolivianas. In: RAGO, M.; MURGEL, A. C. *Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte*. São Paulo: Intermeios, 2013.

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artvismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

RIAL, C. Guerra de imagens e imagens da guerra: estupro e sacrifício na Guerra do Iraque. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 15, 2007.

RIAL, C. Guerra de imagens e imagens da guerra: estupro e sacrifício na Guerra do Iraque. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 280, jan./abr. 2007.

RIOS, V. Escena de Avanzada or the Possibilities of a Latin American Avant Garde. In: *The Second International Conference on the Arts in society*. Kassel, Germany. August, 2007. Disponível em: http://a07.cgipublisher.com/proposals/115/index_html. Acesso em: 17 jun. 2015.

ROUSSO, H. Sobre a história do tempo presente: Entrevista com o historiador Henry. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v.1, n. 1, p. 201-216, jan./jun. 2009.

RUSSO, M. Female grotesques: carnival and theory. In: LAURETIS, T. (Org.). *Feminist studies/ critical studies*. Londres: Macmillan, 1986.

SEGATO, Rita. Guerra no corpo: ser mulher na América Latina. Jun. 2009, Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-anteriores/24049-guerra-no-corpo-ser-mulher-na-america-latina>. Acesso em: 24 mar. 2015.

SEGATO, Rita. Território, soberania e crimes de segundo estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13 n. 2, maio/ago. 2005.

SOIETH, R. A conquista do espaço público. In: PINSKY, C.; PEDRO, J. (Org.). *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 218-237.

SWAIN, Navarro Tania. Os limites do corpo sexuado: diversidade e representação social. *Revista Labrys Estudos Feministas*, n. 13, 2008.

SWAIN, T. N. O Grande Silêncio: a violência da diferença sexual. In: STEVES, C. et. al. (Org.). *Gênero e Feminismos: convergências (in)disciplinares*. Brasília: Ex Libris, 2010.

VARAS, Paulina. *De la vanguardia artística chilena a la circulación de la Escena Avanzada*. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No1/Paulina%20Varas.pdf>. Acesso em: 15 set. 2013.

OLIVEIRA, Júlia Glaciela da Silva. Artvismo urbano: as novas figurações políticas dos feminismos latino-americanos. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 196-217, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

VIRREIRA, Helen. *Mujeres creando, feminismo de luchas concretas*. 2009. Disponível em: <http://www.mujerescreando.org/pag/articulos/2009/06-junio/mujerescreando.htm>. Acesso em: 17 set. 2013.

WOLFF, Janet. Women at the Whitney, 1910-30: Feminism/Sociology/Aesthetics. *Modernism/Modernity*, n. 6.3, p. 117-138, 1999.



GILPIN, William (1724-1804). *Paisagem com castelo*. Grafite sobre papel, 161 x 244 mm. Sem data. Disponível em: <http://www.themorgan.org/drawings/item/283203>

PITORESCO, UM PENSAMENTO DE ARTE

Thiago Costa

Mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso – campus Fronteira Oeste/Pontes e Lacerda, atua nas disciplinas de história e história da ciência. É pesquisador do grupo “História, Arte, Ciência e Poder – HISARCIPO” (UFMT/CNPq), e em suas investigações dedica-se à obra brasileira de Jean-Baptiste Debret, estética do pitoresco, estudos da imagem.

Recebido em 17/03/2015 e aprovado em 20/04/2015

Resumo: Introduzido ao repertório conceitual da teoria da arte na segunda metade do século XVIII, o pitoresco alcançou autonomia enquanto modelo artístico formal caracterizando-se como um tipo de composição que não se adequava ao ideal clássico de beleza. Com efeito, o conceito estético do pitoresco constituiu um fenômeno histórico complexo, cujas implicações abrangeram diversos âmbitos da cultura, dos arranjos de jardins à literatura e da moda à política. Desta maneira, o pitoresco contribuiu decisivamente para a edificação da sensibilidade romântica no curso do século XIX, moldando uma forma de apreensão e concepção do mundo pautada pela visualidade. Pretende-se, neste artigo, acompanhar seu itinerário teórico, bem como as reflexões críticas de seu principal divulgador, o pastor anglicano William Gilpin.

Palavras-chave: Estética do pitoresco. William Gilpin. Século XVIII.

Abstract: Introduced to the conceptual repertoire of the theory of art in the second half of the 18th century, the picturesque attained autonomy as a formal artistic canon, understood as a kind of composition that differed from the classic paradigm of beauty. Therefore, the aesthetical concept of picturesque constituted complex historical phenomena, whose implications stretched along many cultural scopes such as gardening, literature, fashion and politics. Thus, picturesque contributed to the edification of the romantic sensitivity along the 19th century, molding a new shape for apprehending and conceiving a world based upon the visuals. This article aims at following the theoretical itinerary of the concept along the time and also the critical reflections of its main promoter, the Anglican clergyman, William Gilpin.

Keywords: Picturesque aesthetic. William Gilpin. 18th century.

Em 1806, o *Dictionnaire dês Beux-arts*, de autoria do francês Aubin Louis Millin, descrevia o termo “pitoresco” como um conceito que “[...] diz respeito de uma atitude, de um contorno, de uma expressão, enfim, de todo objeto em geral que produza ou possa produzir, por uma singularidade interessante, um belo efeito em uma pintura” (MILLIN apud GOMES JUNIOR, 2012, p. 109). As definições precisas – aspereza, contraste e espontaneidade dos elementos – que encontramos nos textos dos principais teóricos do pitoresco ao longo da segunda metade do século XVIII, no *Dictionnaire* de Millin deram lugar a sentidos mais abrangentes, de modo a incorporar qualquer objeto que, “por uma singularidade interessante”, proporcionasse um “belo

efeito” visual. Assim, no começo do século XIX, “Fisionomias, vestimentas, paisagens, podem ser pitorescas [...]” (GOMES JUNIOR, 2012, p. 109).

É, pois, com este valor de conotações amplas que o pitoresco foi incorporado à cultura artística e ao imaginário ocidental, sobretudo, no decurso do século XIX, em que se foi gradativamente adicionando outros elementos e novos significados em um universo temático rico, frequentemente associado a um tipo de publicação bastante em voga à época, as “viagens pitorescas”.

De fato, nesse momento o “pitoresco” transformou-se em fórmula de uso corrente nos títulos de obras realizadas por artistas e viajantes que percorreram o interior europeu, bem como a América e o Oriente. Enquanto gênero literário, esses trabalhos sustentavam uma concepção pedagógica, cuja intenção era a de oferecer uma visão em conjunto de determinados espaços num esforço de estabelecer identidades culturais. Assim, as “viagens pitorescas” encerravam um leque temático extenso, com motivos que iam desde a arquitetura e arqueologia indígenas, história e mitologia, aspectos do cotidiano, retratos da população, até representações topográficas, de artigos da natureza e construções da paisagem. Suas imagens – comumente gravuras dos lugares e das gentes visitados – se faziam acompanhar por textos explicativos, e suas informações eram apresentadas de forma didática, longe do rigor sistemático das publicações científicas. E seu antecedente imediato eram os famosos guias de viagem que tinham como função orientar o viajante ilustrado por um roteiro de sítios de grande efeito plástico.

No *Dictionnaire des Beux-arts*, de Millin, a inscrição dedicada à “viagem pitoresca” traz uma conceituação em que se conjuga a própria experiência da viagem que, por si, deve se constituir em ato para a produção de conhecimento, e a reprodução pictórica desse saber adquirido, isto é, dos eventos, personagens e cenários vistos, em forma de gravura ou pintura. De acordo com Millin,

Deve-se entender por essa expressão toda viagem que um artista realiza em qualquer região, para estudar a natureza local em todas as suas produções, para registrar os lugares, as vistas, as paisagens mais susceptíveis de belos efeitos e, sobretudo, para o conhecimento dos costumes, dos usos, das vestimentas e dos monumentos, tanto antigos como modernos. O resultado de tal viagem deve servir primeiro à instrução pessoal e, em segundo lugar, para transmitir a representação dos objetos mais curiosos nas descrições acompanhadas de pinturas ou de gravuras executadas a partir de desenhos escrupulosamente exatos. (MILLIN apud GOMES JUNIOR, 2012, p. 109)

Já ao final do século XVIII, o modelo das “viagens pitorescas” era comum na Europa. Na década de 1780, por exemplo, saiu a conhecida obra, *Voyage pittoresque, ou descriptions des royaumes de Naples et de Sicile* (Paris, 1781), do abade de Saint-Non. Entre 1782 e 1787, publicaram-se as narrativas do arquiteto e pintor francês, Jean-Pierre Louis Laurente Hoüel, o *Voyage pittoresque dès Isles de Sicile, de Malte et de Lipari* (Paris). Em 1799, foi a vez do álbum *Voyage pittoresque de la Syrie, de Plénicie, de la Palestine et de la Basse Égypte*, e em 1802, o *Voyage pittoresque et historique de l'Italie et de la Dalmatie*, ambos de Casas. No âmbito americano, são emblemáticos os álbuns de artistas-viajantes que percorreram o México e o Brasil, publicados na década de 1830, principalmente na França. É o caso, por exemplo, do *Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique* (Paris, 1836), do desenhista alemão Carl Nebel, e de *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatán pendant les années 1834 et 1836* (Paris, 1838), do viajante boêmio Jean-Frédéric Waldeck. Com relação ao Brasil, têm-se o *Viagem pitoresca através do Brasil* (Paris, 1827/35), do desenhista bávaro Johann Moritz Rugendas e, de igual modo, o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Paris, 1834/39), do pintor francês Jean-Baptiste Debret.

Em realidade, o conceito do pitoresco designou atitudes, comportamentos, um posicionamento social e, sobretudo, um pensamento

estético. Para Peter Burke, a “[...] ideia de pitoresco ilustra um aspecto geral sobre a influência das imagens na nossa percepção do mundo [...]” (BURKE, 2004, p. 54). De fato, as implicações do pitoresco abrangeram diversos campos da cultura, desde os arranjos de jardins à literatura e da moda à política. Desta maneira, o pitoresco contribuiu decisivamente para a consolidação de uma forma de apreensão e concepção do mundo pautada pela visualidade, em que se interpretava a realidade por meio de referenciais fornecidos pela linguagem artística.

De origem italiana, o adjetivo *pittoresco* – aquilo que chama atenção pela beleza ou que é digno de uma pintura – ganhou no século XVII um sentido próximo à nossa compreensão atual, correspondendo às qualidades plásticas no interior das obras de artistas renascentistas, em especial no tratamento que se fazia das cores e na alternância da luz. Foi por intermédio da prática do *grand tour*, a viagem continental que os filhos da aristocracia realizavam como parte de sua formação, que o termo espalhou-se pelo restante da Europa. A França, por exemplo, reconheceu oficialmente o vocábulo no idioma do país na década de 1730, mas já era corrente na literatura especializada há pelo menos vinte anos antes, quando Roger de Piles associou o pitoresco à pintura em seu *Cours de Peinture* (Paris, 1708) (DAEMMRICH, 1972, p. 454). Contudo, foi na Inglaterra de meados do século XVIII que o conceito ganhou fundamentação teórica, vinculado a um tipo de formulação arquitetônica de muita popularidade: os parques e jardins.

***Et In Arcadia Ego* ou nos jardins pitorescos**

No início do setecentos o arranjo de jardinaria no Reino Unido recebeu uma forte influência de trabalhos aos quais se atribuía os valores do *pittoresco*, particularmente de pintores sensualistas como os italianos Giorgio Barbarelli da Castelfranco (1477-1510) e Ticiano Vecellio (1473/1490-1576), e os franceses Nicolas Poussin (1594-1665), Gaspard Dughet (1615-1675) e,

principalmente, Claude Lorrain (1600-1682). De fato, seus quadros gozavam de boa acolhida naquele ambiente, onde também já era conhecida a pintura paisagista de holandeses e flamengos, como a de Jacob van Ruisdael (1628-1682) e de Peter Paul Rubens (1577-1640). Havia na Grã-Bretanha da época um profundo interesse pelos assuntos do mundo natural, cujas representações evocavam cenários arcádicos e pastoris.

Com efeito, a relação do homem com as matas constituiu-se em importante elemento da identidade cultural da elite britânica ao longo do século XVIII, também por conta das mudanças na legislação agrária no interior da ilha que então dotava os assuntos do mundo natural com uma forte significação política (MADERUELO, 2004, p. 22 e 24). E tal qual a paisagem humanista, em que tanto o comportamento humano quanto o da própria natureza orientava-se por um ideal ético, a aristocracia britânica sustentava o gosto pastoril como um equivalente artístico-cultural para o modelo político de conduta virtuosa: a aparente simplicidade das florestas e dos bosques correspondia à pureza de espírito e retidão de caráter (PEVSNER, 1968, p. 83; SCHAMA, 1996, p. 516 e 17).

Desta forma, a arquitetura paisagista – a elaboração física de parques e jardins – que buscava inspiração nas obras classicistas do Renascimento e do Barroco convencionou-se a chamar **jardins pitorescos**. Nesse momento, o pitoresco caracterizou-se como a aplicação de princípios da arte na formulação de espaços e sítios rurais, aos quais se incorporava inclusive monumentos alegóricos de claras conotações mitológicas (SCHAMA, 1996, p. 534).

É verdade que parte da popularização do gosto pelas matas dependeu dos avanços tecnológicos operados à época. A enorme difusão da aquarela, e no percurso do século XVIII, a invenção de sistemas de impressão mais econômicos e tecnicamente mais simples, permitiu que imagens de arte e publicações especializadas penetrassem em diversos círculos sociais; a manutenção e em muitos casos a abertura de melhores

sistemas rodoviários facilitaram ao viajante, adicionalmente, o acesso às regiões do interior. De maneira geral, o crescimento de um intenso mercado consumidor, em grande medida gerado pelas inovações da revolução industrial, colaborou para a vulgarização e alcance extraordinários das ideias dos principais teóricos da estética pitoresca. Também o progressivo desaparecimento de grandes áreas verdes em função do novo modelo de produção em larga escala forjou um sentimento de apego às florestas tradicionais da cultura britânica. Como bem observou Peter Burke, “Parece que a destruição da natureza ou, pelo menos a ameaça da destruição era uma condição necessária para a sua apreciação estética [...]”. Assim, nesse momento, “A Inglaterra rural já estava adquirindo aspectos de um paraíso perdido [...]” (BURKE, 2004, p. 55 e 56).

Mas na representação da natureza, a idealização campestre de conotações virtuosas também assumia outras formas, em particular nos trabalhos de Nicolas Poussin e Salvador Rosa.

Em dois óleos de Poussin, *Paisagem com homem perseguido por serpente* e *Paisagem com homem sendo morto por uma serpente* (1648), percebe-se que a construção dos cenários não atendia plenamente aos padrões da etérea paisagem renascentista. A presença das serpentes traz um sentimento de ameaça e terror; e a “[...] manutenção das características habituais da Arcádia amena – árvores frondosas debruçando-se sobre um lago cristalino, torres e muros harmonizando-se com as suaves encostas em que se erguem – só reforçam a sensação de pavor” (SCHAMA, 1996, p. 555 e 556). Já em Salvador Rosa, as cenas que expressavam a imponência e a angustiante grandeza dos monumentos naturais auxiliaram na ampliação do gosto pelo terror dentro da ilha britânica. De acordo com o historiador Simon Schama (1996, p. 456), no primeiro quartel do século XVIII, Rosa ocupava um lugar privilegiado no ambiente artístico e cultural da Inglaterra, e suas imagens satisfaziam um círculo crescente de consumidores.

Nota-se, portanto, a formação de um considerável público interessado na apreciação de imagens que transmitiam sensações fortes, antecipando as discussões sobre uma categoria estética importante para a subsequente definição dos sentidos do pitoresco, qual seja, a do sublime.

William Gilpin, Edmund Burke e o Pitoresco

Entre os mais famosos e relevantes escritos sobre a estética do pitoresco está a obra *Três ensaios sobre a beleza pitoresca*, do reverendo anglicano William Gilpin (1724-1804). Os textos de Gilpin foram publicados no mesmo ano de outros dois importantes tratados teóricos: *Ensaio sobre o pitoresco* de Uvedale Price (1747-1829) e o poema *A paisagem*, de Richard Payne Knight (1750-1824). Estes trabalhos forneceram as bases sobre as quais o pitoresco pôde tornar-se um corpo autônomo de ideias, com regras de composição e valores formais próprios, contribuindo, ademais, para o alargamento dos seus sentidos de maneira a abranger igualmente práticas e atitudes.

Numa avaliação geral, a proposta destes três teóricos tem um valor fundacional.

As publicações destes três escritores ajudaram a romper com as convenções estabelecidas até então e com as esquemáticas ideias sobre o estilo inglês na jardinaria [...]; ademais, eles propuseram a entrada da natureza 'selvagem' nos parques para dotá-los com um toque misterioso, de acordo com a nova sensibilidade do romantismo. Desta maneira, a princípios do século XIX os conceitos de gosto e paisagem se encontram unidos na cultura europeia por meio de manifestações específicas na poesia, na pintura, na jardinaria e na 'arte de viajar', de tal forma que a contemplação da natureza e seus efeitos se entende como uma atividade pitoresca (MADERUELO, 2004, p. 34).

Já em 1777, outro inglês, Joseph Heely – de quem pouco se sabe –, usava o termo para qualificar “[...] não apenas a composição de uma cena,

mas também a resposta do visitante [...]”. Assim, a reação subjetiva diante de um cenário natural tornou-se também uma expressão do pitoresco; isto é, as sensações provocadas no observador que transitava em meio às construções paisagistas de jardins ganharam conotações que permitiram associá-las à categoria estética do pitoresco. Logo, os cenários pastoris ingleses – construídos de modo a imitar (por representação) as paisagens classicistas de grandes pintores – ultrapassaram os espaços circunscritos privados dos parques e jardins e começaram a ser buscados nos sítios naturais no interior da ilha britânica, pois, conforme Heely, o pitoresco residia tanto na manipulação da vegetação quanto na percepção do sujeito.

Podemos identificar aqui uma distinta virada no pensamento pitoresco: [...] As experiências do próprio indivíduo em jardim ou paisagem ocupam agora o plano central, incitando muitos esboços amadores e narrativas verbais como as de Heely. Nestes há menos preocupação com praticabilidades do desenho, que podem ser deixadas para profissionais, e maior foco no mundo de associações e introspecção, que são competências do educado visitante de jardins (HUNT, 2003, p. 65).

Em síntese, o pitoresco associou-se à paisagem física por intermédio da elaboração de parques e jardins que, por sua vez, tinham como base as representações pictóricas da natureza de pintores renascentistas e barrocos. Porém, gradativamente percebeu-se que os valores plásticos observados nas obras desses autores podiam de igual modo ser encontrados na livre disposição do mundo natural: o pitoresco então se transformou em uma busca insaciável pelos efeitos plástico-pictóricos próprios a uma pintura nos diferentes sítios e desenhos topográficos da Europa. A peregrinação à procura do pitoresco nos espaços interiores do continente europeu alcançou estatuto de experiência estética.

Com efeito, a procura por espaços que atendessem aos apelos da estética do pitoresco produziu um grande número de viajantes, ao mesmo tempo em que promoveu um fenômeno editorial de grandes proporções: os

guias de viagem. Os guias eram publicações que visavam orientar o viajante, com o roteiro para as mais esplêndidas paisagens pitorescas. Na realidade, a prática das viagens às regiões remotas dentro da Europa traduzia a busca por paisagens que coincidissem com as representações da natureza feitas por pintores como Rafael e Poussin, e também Salvatore Rosa. Um dos mais conhecidos guias foi o escrito pelo inglês Thomas West, *Guide to the Lakes*, publicado em Londres em sete edições diferentes entres os anos de 1778 e 1799. Neste trabalho, o caminhador pitoresco poderia verificar sítios cujos efeitos visuais evocavam “[...] desde os delicados toques de Claude, observados em Coniston Lake, às nobres cenas de Poussin, existentes em Windermare Water, e também às ideias do admirável romantismo de Salvatore Rosa no Lake of Derwent [...]” (WEST apud DIENER, 2008, p. 63 e 64). Assim, segundo destaca Watkin, “[...] podemos observar o quanto o pitoresco auxiliou para a aproximação literária e intelectual da apreciação da arquitetura, da jardinagem e do cenário [...]” paisagista natural (WATKIN, 1982, p. VII).

No âmbito da construção do pensamento, um dos autores mais notáveis, sem dúvida, foi o ministro protestante William Gilpin. Homem de letras e pintor, escritor e artista, Gilpin escreveu uma variada obra, entre biografias e peças religiosas. Viajante incansável, dedicou boa parte da vida a percorrer os países da Grã-Bretanha; e, inclusive, elaborou duas célebres narrativas de viagem ilustradas com as próprias aquarelas que obtiveram grande êxito editorial. Nestes trabalhos, o reverendo anglicano incorporou aos modelos de livros e guias de viagem uma orientação conceitual que, acreditava Gilpin, auxiliava o observador no reconhecimento de referenciais culturais – literários, mitológicos, históricos e/ou plásticos – na paisagem, acompanhado de registros e impressões de cunho pessoal tomados *in loco* pelos sítios por onde passou. As publicações de Gilpin contribuíram para a popularização das excursões em busca do cenário pitoresco ideal, ao mesmo tempo em que inauguraram rotas de paragens e de interesses.

Seu livro mais conhecido foi *Três ensaios sobre a beleza pitoresca* (Londres, 1794), um conjunto com três textos, a saber, *A beleza pitoresca*, *A viagem pitoresca* e, por último, *A arte de esboçar a paisagem*, nos quais o autor procurou classificar a experiência do pitoresco com base nas viagens que realizou, logo, por meio da percepção individual da natureza e do mundo.

No primeiro dos seus ensaios, *A beleza pitoresca*, Gilpin descreveu as propriedades pelas quais os diversos artefatos – pretensamente naturais ou explicitamente construídos – sustentavam a qualidade de **pitorescos**, enfatizando a inadequação desses objetos com respeito à concepção clássica do belo. Ao elaborar suas definições sobre o tipo de beleza que o pitoresco apresentava, Gilpin tinha como referência as caracterizações empregadas por um conterrâneo seu de origem irlandesa, o escritor *whig*, Edmund Burke (1727-1795), que quarenta anos antes havia estabelecido, de maneira pioneira, os conceitos estéticos do belo e do sublime.

Historiador, homem de estado e político ativo, em seu tempo Edmund Burke foi mais reconhecido pela autoria de *Reflexões sobre a revolução em França* (Londres, 1790), em que criticou o movimento revolucionário francês de 1789. Contudo, a obra que alcançou maior destaque em longo prazo foi *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, que embora ocupe um lugar tanto marginal em sua biografia – diante da duradoura carreira política – obteve excelente repercussão à época, constituindo ainda hoje em “[...] ponto de referência indiscutível na hora de abordar o conceito de beleza e o do belo singular [...]” (GRAS BALAGUER, 2001, p. 9).

Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, Burke discutiu os sentidos e, sobretudo, os sentimentos do belo e do sublime numa abordagem que privilegiava a interação do homem com as coisas. Em uma fundamentação tipicamente sensualista, o estadista classificou os atributos da natureza capazes de despertar certas emoções no

observador, estabelecendo então correspondências entre as reações subjetivas com as ideias do sublime e/ou do belo. De fato, tanto um quanto o outro formam, em Burke, sentimentos estéticos. Deste modo, o autor interpretou a beleza enquanto “[...] as qualidades das coisas capazes de despertar em nós um sentimento de afeto e de ternura [...]”, considerando-a um predicado de sociabilidade; e chamou a beleza de uma “qualidade social”, pois, na sua compreensão, diante de peças notadamente belas, “[...] gostamos de tê-las ao nosso lado e iniciamos de bom grado uma espécie de intimidade com elas [...]” (BURKE, 1993, p. 58 e 51). Assim, o político concluiu que o belo residia em determinadas características – as cores claras, a delicadeza de algumas superfícies, a variação regular e gradual –, que tinham o poder de envolver o sujeito em sentimentos de amabilidade e afeição (BURKE, 1993, p. 118-123), emoções de todo contrárias às do sublime. Porém, é precisamente nas definições do sublime que Edmund Burke forneceu sua maior contribuição à filosofia da arte, ao sistematizar uma categoria estética fundada no medo e na ilusão da morte iminente. De fato, “[...] o sublime [...] está sempre relacionado aos objetos grandes e terríveis” (BURKE, 1993, p. 119). Para o autor, as grandes dimensões são prerrogativas necessárias para transmitir a excitação do sublime, da mesma maneira que as noções de infinito e de vastidão, de amplas distâncias e de enormes espaços. Em outras palavras, de acordo com Edmund Burke,

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

Em sua obra, William Gilpin valeu-se dos termos assinalados por Edmund Burke enquanto categorias referenciais por meio das quais assentou as significações abrangentes do seu conceito de pitoresco. “Para poder

examinar os objetos pitorescos mais facilmente pode ser útil classificá-los dentro do *sublime* e do *belo*; ainda que esta distinção seja bastante inexata [...]”. No entanto, Gilpin formulou seu ideal de beleza pitoresca a partir de uma posição crítica quanto às considerações empregadas por Burke. De acordo com o pastor inglês, “O Senhor Burke, ao enumerar as propriedades da beleza, considera a *suavidade* como uma das mais essenciais [...]” (GILPIN, 2004, p. 86 e 58). E, para marcar uma atitude notadamente oposta, William Gilpin reproduziu uma passagem da obra de Burke em que o autor se ocupava de um apanágio particular dos objetos belos, a saber, a **lisura**. Para Burke,

Uma outra propriedade normalmente observada nos objetos belos é a *lisura*. É uma qualidade tão essencial à beleza que, no momento, não me recordo de nenhuma coisa bela que não seja lisa. Nas árvores e nas flores, admiramos as folhas acetinadas; nos jardins, ondulações de terra macias; na paisagem, regatos de águas tranqüilas; na fauna, tegumentos acetinados de aves e de outras criaturas belas (BURKE, 1993, p. 119-121).

E à continuação, conclui: “[...] é a essa qualidade da beleza que se deve grande parte de seu efeito, diríamos mesmo o maior” (BURKE, 1993, p. 121). Gilpin, todavia, questiona a afirmação do patrício: “Tenho bastantes dúvidas de até que ponto o Senhor Burke está certo ao fazer da suavidade a fonte de beleza *mais considerável*” (GILPIN, 2004, p. 58 e 59). Para o reverendo, a beleza do pitoresco não se apresentava segundo as considerações de Burke, mas surgia precisamente do contrário: da aspereza e do contraste. Isto é, do efeito visual vinculado às superfícies ásperas, e do contraste, quando da combinação de elementos diferentes na paisagem ou na composição pictórica de um cenário.

Suponhamos [...] que a questão [posta por Burke com relação à beleza] é válida para os *objetos belos em geral* mas não é assim na *representação pitoresca*, onde, por estranho que possa parecer, talvez deveríamos considerar como verdadeiro

precisamente o contrário, vale dizer, que as idéias de *liso* e *polido*, ao invés de serem pitorescas, na realidade despojam ao objeto em que residem toda a pretensão de *beleza pitoresca*. Inclusive, não temos nenhum escrúpulo em afirmar que a *aspereza* constitui o ponto de diferença essencial entre o *belo* e o *pitoresco*, já que parece que esta qualidade em concreto é a que faz com que os objetos sejam particularmente apropriados para a pintura (GILPIN, 2004, p. 59).

Para Javier Maderuelo, o pastor não “[...] busca definir o pitoresco como uma categoria universal ou como um tipo de beleza ideal senão que enuncia empiricamente os atributos dos objetos pitorescos como qualidades artísticas” (MADERUELO, 2004, p. 34). De fato, a compreensão do pitoresco em Gilpin estava associada aos valores plásticos, seja em uma pintura, seja na natureza.

Em verdade, Gilpin havia elegido o mundo natural como o grande cânone de uma composição pitoresca. Para o religioso, o desenvolvimento livre e independente da natureza fornecia ao observador erudito os modelos mais perfeitos da beleza pitoresca, isto é, os “[...] objetos [...] apropriados para a pintura (GILPIN, 2004, p. 59). Assim, o autor enfatizou a importância do contato íntimo do homem com os espaços rurais e “selvagens” do continente europeu, estimulando as viagens enquanto exercício estético e intelectual, prática imprescindível tanto para a experiência subjetiva do pitoresco quanto para a elaboração pictórica do cenário paisagista.

E a atividade do viajante não se restringia à pura apreciação da topografia irregular e/ou da variedade monumental das matas, mas consistia, por extensão, na representação gráfica dos sítios visitados. Gilpin acreditava que o conhecimento detalhado da natureza oferecia informações objetivas de grande relevância para a pintura ideal da paisagem, contribuindo, ademais, para a melhor percepção do pitoresco na superfície do mundo.

Uma interpretação estética do mundo

De acordo com William Gilpin, “a natureza é o arquétipo” por meio do qual se formulava o registro pitoresco (GILPIN, 2004, p. 93). Ainda que se afaste do pensamento clássico com relação ao belo, Gilpin era um classicista e, nessa qualidade, rejeitava uma arte do tipo estritamente naturalista. Em seu processo de composição, a paisagem pitoresca ganhava conotações ideais. Em *Observações sobre o rio Wye*, obra publicada em Londres no ano de 1782, o religioso chegou a declarar que a natureza era “[...] uma colorista admirável, capaz de harmonizar suas tonalidades com infinita variedade e inimitável beleza; contudo, poucas vezes é igualmente correta na composição, ao extremo de que dificilmente chega a produzir um conjunto harmonioso [...]”, pois, “[...] sempre existe alguma coisa que não deveria ser [...]” (GILPIN apud DIENER, 2008, p. 63). A combinação de elementos do mundo natural recebia o valor de quadro pitoresco a partir de uma transformação (intelectual, pois subjetiva): da concretude da existência material à abstração da linguagem artística. Logo, o pitoresco assumia ares normativos, em função dos quais a natureza – e a realidade – era aperfeiçoada por intermédio de um ideal estético.

Sem dúvida, o exercício da imaginação auxiliava na elaboração do registro pitoresco, constituindo uma ferramenta indispensável da composição, tanto para artistas profissionais quanto para viajantes ocasionais. E Gilpin valeu-se de diferentes fontes para a inspiração criativa, além dos suportes imagéticos, defendendo também a leitura de obras clássicas, como as de Virgílio. “O reverendo William Gilpin, ensinaria seus alunos a construir imagens desde suas leituras, lendo para eles trechos de Virgílio que ele considerou especialmente pictóricos [...]” (HUNT, 2003, p. 18).

Com o pitoresco inaugurou-se um tipo de apreensão da natureza fundada desde um pensamento de arte, em que se analisava e criticava o mundo tal qual numa grande pintura. Mas a natureza não formava o único

componente da interpretação estética da realidade. Para Willian Gilpin, “[...] o olho pitoresco [não] se restringe só a natureza, senão que se estende também até os limites da arte. As pinturas, as esculturas e os jardins são todos objetos de sua atenção [...]” (GILPIN, 2004, p. 88). Deste modo, a busca pela beleza pitoresca estendeu-se a outros objetos, como as grandes formulações arquitetônicas, as estátuas e esculturas expostas em algum sítio rural e, inclusive, a figura humana. Para Javier Maderuelo, o “[...] viajante pitoresco admirará os campos, os rios e as montanhas, mas também os animais, os pássaros e os homens [...]”, pois – prossegue Maderuelo –, “[...] situados neste entorno rural, se convertem igualmente em objetos pitorescos [...]” (MADERUELO, 2004, p. 37). Para Gilpin, a natureza assumia um importante papel referencial – de valor sem igual, vale dizer – sobre a qual se elaborava a representação pitoresca, mas cujos efeitos plásticos também poderiam ser encontrados alhures, por exemplo, nas antigas construções ou edifícios parcialmente consumidos pelo tempo.

O olho pitoresco é certo que encontra seus objetos *principais* na natureza, mas também se deleita com as imagens da arte quando estas estão marcadas com as características necessárias. A *natureza é para o pintor* qualquer coisa que este copie, tanto se se trata de um objeto habitualmente denominado natural como um habitualmente denominado artificial. Há, acaso, melhor adorno para uma paisagem que as ruínas de um castelo? Que pintor rejeita as ruínas porque são artificiais? (GILPIN, 2004, p. 71).

Por meio da teoria do pitoresco, os monumentos em ruínas ganharam estatuto de peças de arte, transformados em “[...] um objeto de contemplação aprazível [...]” dentro da composição paisagística (DAEMMRICH, 1972, p. 449 e 450). Mas à época o interesse pelas ruínas explicava-se também por outros fatores: pelas descobertas arqueológicas e o próprio trabalho da arqueologia enquanto disciplina, sobretudo após as escavações de Herculano e Pompéia, na Itália; pelas várias associações históricas e/ou mitológicas, fundadas em grande medida num forte

classicismo tão em voga no século XVIII; e, no âmbito da estética do pitoresco, pela correspondência com a ideologia **anti-teatral**, isto é, espontânea, da formulação da paisagem. Neste sentido, para Daemmerich, as “Ruínas são uma ilustração ideal de todas as preocupações da nova estética do pitoresco” (DAEMMRICH, 1972, p. 455).

Com efeito, o pitoresco fez com que determinados motivos ascendessem ao estatuto das belas-artes que então alcançaram autonomia estética em função de uma marcada plasticidade e beleza relativa. Por não atender ao cânone clássico do belo ideal, o pitoresco abriu margens para que objetos antes rejeitados e/ou ignorados pudessem ser incorporados à paleta do artista.

No espaço inglês, e além dele mais ainda, essa linguagem do registro visual permitiu que os mais diversos motivos fossem incorporados ao repertório artístico, seja tratando-se de monumentos em ruínas ou não, seja de cenas de costumes e tipos populares. [...] Motivos de costumes como as lavadeiras da Itália meridional ou os camponeses andaluzes, as ruínas de mosteiros medievais ou as modestas casas rurais já não eram apreendidos como simples curiosidades de valor etnográfico ou como motivos pertencentes a um passado longínquo. O conceito estético do pitoresco lhes proporcionou a chave para ascender à categoria artística (DIENER, 2008, p. 64).

Deste modo, o pitoresco foi gradativamente adquirindo significações para além da representação – pictórica e/ou arquitetônica – de um cenário natural de conotações ideais. Com o desenvolvimento do pensamento romântico no decurso do século XIX, e a valorização da pintura de paisagem como gênero artístico legítimo, o conceito do pitoresco, pouco a pouco, foi se alicerçando enquanto modo particular de apreensão da realidade. Para Pablo Diener, “Existe uma aspiração de atingir todos os aspectos da realidade. A pretensão não se reduz só a apreender a natureza na sua identidade regional; também nos homens, suas formas de vida, suas tradições e sua história” (DIENER, 2008, p. 70).

Assim, os ensinamentos de Gilpin – a defesa do contato íntimo com as matas e as pradarias, e a necessária experiência da viagem, que funcionavam como expedientes centrais para uma melhor apreensão da natureza e do mundo –, serviram como modelo também para os projetos de reconhecimento científico da geografia física de diferentes espaços, seja do interior do Europa, seja de territórios extraeuropeus. Entre os exemplos mais conhecidos da apropriação de referenciais pitorescos junto ao ofício do cientista, pode-se citar o *Atlas ilustrado da narrativa de viagem, Reise in Brasilien* (Munique, 1823/1831), dos naturalistas bávaros Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, dedicado ao registro e classificação de artigos da natureza brasileira; e, o *Vue des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (Paris, 1810/13), resultado do amplo périplo pela América espanhola, empreendido entre os anos de 1799 e 1804, do renomado pesquisador naturalista alemão, Alexander von Humboldt. Publicações de marcado teor científico em que se reconhece uma clara correspondência com as preocupações de obras do âmbito das “viagens pitorescas”.

Logo, nota-se a enorme influência e repercussão da estética do pitoresco entre o fim do século XVIII e ao longo da primeira metade do século XIX. Tal condição, em parte, deveu-se ao alcance da obra de um dos principais teóricos do pitoresco, o reverendo anglicano William Gilpin. Pois, conforme Javier Maderuelo, a “[...] maioria dos pintores paisagistas do século XIX, de Turner a Monet, trabalharam sob a influência das teorias do pitoresco enunciadas por Gilpin [...]” (MADERUELO, 2004, p. 40). Uma penetração que, como vimos, extrapolou os limites das artes plásticas e/ou da literatura especializada e se estendeu igualmente por outros âmbitos da cultura, já que “[...] com seus livros de viagem [Gilpin] contribuiu a provocar um entusiasmo que pintores e escritores da época têm deixado numerosos testemunhos gráficos e escritos” (MADERUELO, 2004, p. 40).

Ao expandir os sentidos do pitoresco, admitindo novos referenciais, o pastor inglês contribuiu para o dilatamento do mundo: através da interpretação pitoresca da natureza e da realidade, Gilpin incorporou os rincões mais distantes da Terra ao repertório conceitual da cultura ocidental, instaurando um roteiro de vistas e lugares que o artista pitoresco – isto é, o viajante ilustrado – perseguiu em sua marcha ininterrupta de ampliação da cartografia terrestre.

Referências

- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papyrus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- DAEMMRICH, Ingrid G. The ruins motif as artistic device in French literature. *The Journal of aesthetics and art criticism*, Londres, v. 30, n. 4, p. 449-457, 1972.
- DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 59-73, 2008.
- GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada editores, *Lecturas de paisaje*, 2004.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismo entre academia e mercado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 27, n. 79, p. 107-123, 2012.
- GRAS BALAGAR, Menene. Estudio preliminar. In: BURKE, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. Madri: Editorial Tecnos, 2001. p. 7-23.
- HUNT, John Dixon. *The picturesque garden in Europe*. London: Thames and Hudson, 2003.
- MADERUELO, Javier. La teoría de lo pitoresco y la obra de William Gilpin. In: GILPIN, William. *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada editores, *Lecturas de paisaje*, 2004. p. 7-43

COSTA, Thiago. Pitoresco, um pensamento de arte. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 218-236, jan./jun. 2015.

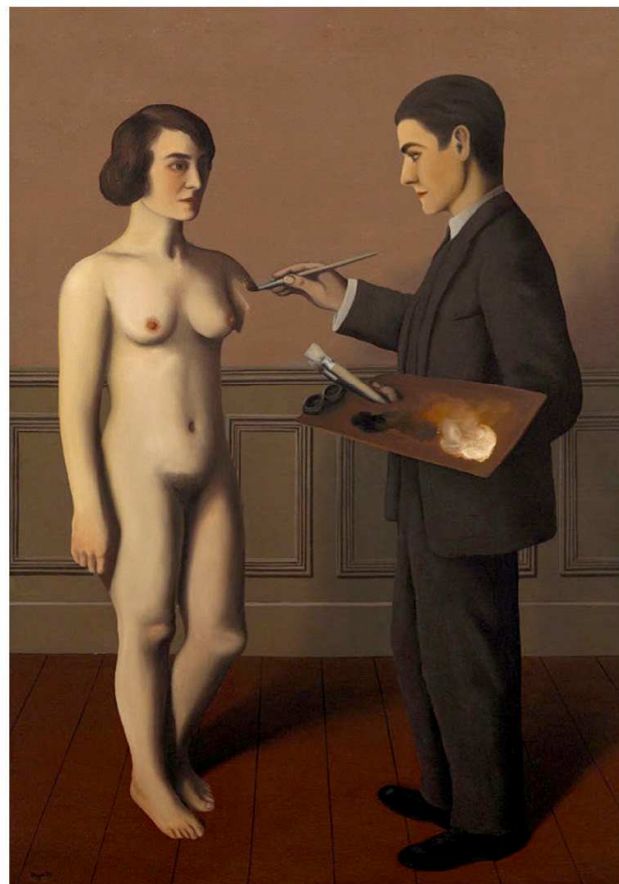
ISSN 2237-9126

PEVSNER, Nikolaus. The genesis of the Picturesque. In: *Studies in Art, Architecture and Design. From Maneirism to Romanticism*. Londres: Thames and Hudson, 1968. V. 1. p. 79-101.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WATKIN, David. *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*. Londres: John Murray, 1982.

O CORPO COMO IMAGEM: AS CELEBRIDADES COMO MODELOS



MAGRITTE, René. *Tentando o Impossível*. 1928.

Marta Cordeiro

Doutora em Belas-Artes, Especialista em Teoria da Imagem pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Professora na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa; investigadora integrada no CIEBA – Portugal. E-mail: muitointeressante@gmail.com.

Recebido em 20/01/2015 e aprovado em 24/04/2015

Resumo: O artigo reflecte acerca da forma como os indivíduos constroem o seu corpo e aparência a partir do exemplo avançado pelas celebridades. Para tanto, pensa o corpo enquanto imagem e apresenta argumentos que aproximem as características do corpo das da imagem socorrendo-se, como ponto de partida, da distinção católica entre alma, corpo e carne, que isola a entidade corpo. Discute, também, a forma como as celebridades se instituem como modelos a seguir, referindo a sua circulação mediática na forma de imagem e, seguidamente, analisa a relação entre o corpo dos indivíduos e o modelo das celebridades. Aqui, parte das dimensões da imagem *picture* e *image* e da sua relação com a palavra.

Palavras-Chave: Corpo, Imagem, Celebridades.

Abstract: This article discusses the way individuals build their body and appearance using the example proposed by celebrities. For this purpose, it considers the body as image presenting arguments that bring together the body distinctive features and those of images, beginning from the catholic distinction between soul, body and flesh, which isolates the body entity. It discusses, also, the way celebrities constitute role models, referring media image circulation and analysing the relationship between the individual body and the celebrities' model. It begins from the concepts of *picture* and *image* in relation to the word.

Keywords: Body. Image. Celebrities.

Introdução

Na literatura dedicada ao tema, verificou-se a insistência na afirmação de que, na cultura *pop* contemporânea, o corpo é uma imagem. Na maioria dos casos, a tese que apresenta é próxima daquela apontada por Arthur W. Frank (2001, p. 93), que contrapõe a negação do corpo vivo à emergência de um corpo hiper-real, no sentido que decorre das reflexões de Jean Baudrillard. O “corpo como imagem” seria, então, um corpo que depende da sua aparição no espaço dos *media* e que, de uma forma quase viral, substituiria o corpo real e vivo. Para o corpo, ser imagem seria estar implicado na sociedade das imagens, que depende da emergência da sociedade do consumo e da informação de massas. Muito embora seja

óbvia a visibilidade do corpo no âmbito dos produtos dos *media* e tenha aumentado significativamente a sua exposição com a evolução tecnológica e de acordo com as necessidades do mercado de massas, considerar o corpo como imagem implica encontrar relações que excedam a sua aparição na forma de imagem, difundida pelos *media*. A questão passa por determinar **que características tem o corpo que o aproxime das características das imagens** e que leve à conclusão de que o **corpo é uma imagem**.

O papel dos *media* e das imagens de corpos difundidas pelos *media* não é de somenos importância: os *media* são, de facto, agentes activos que influenciam decisivamente a construção do imaginário dos indivíduos e são responsáveis pela difusão de modelos que, no caso do corpo, são adoptados e aceites pela comunidade e por grande parte dos indivíduos singulares. Estes modelos materializam-se, essencialmente, na figura das celebridades, indivíduos que aparecem rotineiramente e que, ao fazê-lo, difundem modos de ser e parecer e que são, eles mesmos, considerados enquanto imagens por se acreditar que a sua divulgação enquanto produtos da cultura *pop* os aparta do seu "verdadeiro eu".

Da aceitação destas premissa depende a ênfase colocada nos modelos de corpos que preenchem os *media* e a introdução da ideia de que **o corpo de cada indivíduo, sendo uma imagem, é influenciada por outras imagens, as dos corpos dos media**.

Pensar o corpo através da forma como este é **influenciado** e, conseqüentemente, **construído**, implica aceitar o corpo enquanto produto da cultura e visitar a narrativa transmitida por José Gil quando, a propósito da conversa entre o missionário Leenhardt e o caledónio cristianizado, o primeiro indagava: "Em suma, é a noção de espírito que nós trouxemos para o vosso pensamento?"; ao que o Caledónio respondia, "O espírito? Oh! Vós não nos trouxestes o espírito. Já conhecíamos a existência do espírito. [...] O que vós nos trouxestes foi o corpo." (GIL, 1997, p. 58). Gil fala da novidade do

corpo ocidental enquanto “corpo próprio”, por oposição ao “corpo comunitário” que, nas sociedades arcaicas, pertence ao grupo e permite formas de comunicação extra-linguísticas mais imediatas, enquanto admite, ainda, o acesso ao simbólico. Se o corpo ocidental nem sempre existiu, torna-se necessário aceitar a sua invenção, num dado momento e por uma formação específica. No Ocidente, em particular na Europa, o entendimento do corpo funda-se no modelo católico que, como nota José Bragança de Miranda (2008), supõe a distinção entre corpo, alma e carne e que depende da anterior divisão entre corpo e alma realizada pela filosofia socrático-platónica. A análise de Bragança de Miranda conclui que a actual demissão do corpo da sua função de proteger e dominar a carne leva a que o corpo se autonomize no espaço dos *media* e seja, por isso, uma imagem.

A questão da imagem

A palavra “imagem” não cessa de oferecer sinónimos e significações, parecendo fazer justiça à própria capacidade camaleónica daquilo que, em primeira instância, pretende denominar: as imagens. A designação aplica-se a fenómenos de natureza diversa, desde pinturas, esculturas ou fotografias; a imagens mentais, acústicas ou literárias mas, de forma geral, pode pensar-se a imagem enquanto contacto e acesso ao real – ou enquanto modelo de conhecimento e modo de expressão, questão sumariada na expressão *pictorial turn* (MITCHELL, 2005, p. 13). A relação com o real implica, da parte das imagens, as capacidades de substituição – ou a possibilidade de tornar presente o ausente – e de manifestação, dotando os indivíduos da possibilidade de tornar visível o que escapa ao visível (RANCIÈRE, 2011, p. 152). Será o desejo de fazer figurar o invisível que se encontra na base da produção de imagens ou, na tradição ocidental, o desejo de atribuir uma figura a Deus pois, como sugere Marie-José Mondzain

(2009, p. 25 e 26), a contribuição fundamental do pensamento cristão foi fazer da imagem uma possibilidade de encarnação¹.

A imagem de Deus, tornada visível através de Cristo, foi responsável pela organização de todas as imagens do real, tendo poder suficiente para estabelecer relações hierárquicas entre todas as partes. Na obra *Corpo e Imagem*, Bragança de Miranda afirma que o estilhaçamento da moldura católica, onde Cristo ocupava o lugar central, se verificou graças, por um lado, ao enfraquecimento do domínio eclesiástico e, por outro, por via da tecnologia que, ao permitir a multiplicação de imagens a partir da introdução do dispositivo fotográfico, encontrou novas vias de mediação entre os indivíduos e o real. Bragança de Miranda (2008, p. 10) afirma: “A matéria, o existente, é da ordem da insuficiência; ser suficiente incumbe à realização da promessa de imagem que contém.” Neste sentido, ao adoptar a tese de que o real apenas pode ser apreendido e compreendido simbolicamente² e que as imagens são formas de tornar “suficiente” o “insuficiente”, destaca o papel da imagem como dispositivo onde o sujeito se constrói e onde se encerra o real e faz depender a actual “crise das imagens” de questões de quantidade (o aumento exponencial de imagens e a democratização da autoria) e de qualidade, pois nenhuma imagem tem o poder de organizar todas as outras.

A “crise” que Bragança de Miranda refere implica a democratização da produção e circulação de imagens, bem como o fim de uma estrutura hierárquica que distinguia as imagens a partir da sua relevância. Este nivelamento é assumido de forma sonante na arte *pop* que faz acreditar no esbatimento das fronteiras entre alta e baixa cultura; no entanto, mais que o

¹ “Só a imagem pode encarnar; é esta a principal contribuição do pensamento cristão. A imagem não é um signo entre outros; ela tem um poder específico, o de fazer ver [...]. Já que a encarnação crística não é mais do que o tornar-se visível do rosto de Deus, e encarnação é apenas o fazer-se imagem do infigurável. Encarnar é isso mesmo, é tornar-se uma imagem e, muito precisamente, uma imagem da paixão. [...] Encarnar não é imitar, nem reproduzir, nem, simular. [...] É operar na ausência das coisas.” (MONDZAIN, 2009, p. 25 e 26).

² Referência ao conceito de “real” de Lacan.

fim de distinções elitistas no campo da cultura (considerando a cultura enquanto capital simbólico disponível no mercado de consumo, capaz de contribuir para a definição do *status* do indivíduo³), o que se verifica é o nivelamento das formas de circulação e recepção das imagens, questão que Pierre Bourdieu (1997, p. 113) aponta a propósito da apresentação das mensagens televisivas: eventos diversos (tragédias humanitárias, decisões políticas ou factos mundanos) são apresentados sucessivamente, sem contextualização ou ligação, opção cuja consequência é a percepção, por parte do público, de que tudo é semelhante. A estas imagens parece ter sido retirada “densidade”, sendo a “densidade” uma qualidade existente na história clássica das imagens – especialmente na história da Pintura – e que tanto se refere à sobreposição de matéria (tinta) sobre o suporte, quanto à assunção de que a imagem se refere a um determinado conteúdo ou substância. As imagens dos *media*, por seu turno, para além de prescindirem do peso do suporte, parecem desconsiderar uma suposta profundidade, questão que se encontra na base da afirmação de Baudrillard (1993, p. 69 e 70) relativamente às réplicas de Marilyn Monroe realizadas por Andy Warhol: as imagens da actriz seriam apenas imagens de imagens, não existindo qualquer original a justificar a sua existência.

Suporte e conteúdo ou superfície e profundidade são pares que acompanham o conceito de imagem, podendo afirmar-se que ser superfície e profundidade é sua condição. Esta relação remete para a desconfiança platónica relativamente à imagem, considerando-a enquanto representação ilusória, ou cópia degenerada, dos fenómenos puros, concepção que implica que a imagem encontra a sua justificação em conceitos abstractos ou, em termos práticos, que **para lá** da imagem existe um conceito, ideia ou Verdade. Esta concepção manteve-se e, a partir da Renascença, para além das questões conceptuais neo-platónicas, o

³ “Status shall mean an effective claim to social esteem in terms of positive or negative privileges; it is typically founded on a style of life [...]” (WEBER, 1978, p. 305).

dispositivo da perspectiva permitiu iludir a existência de um espaço tridimensional **para lá** da tela: a metáfora da “pintura como janela”, que surge no tratado *Da Pintura* (1435) de Leon Battista Alberti, traduz a ideia da imagem enquanto possibilidade de atravessamento e passagem pois, para lá da superfície, é possível aceder a outra realidade que é, simultaneamente, a da ilusão do espaço e a da Verdade.

A relação “superfície/essência” existe na própria definição de imagem, quando considerada nos termos de W. J. T. Mitchell (1995, 2005) que distingue *picture* e *image*: a *picture* diz respeito a uma representação deliberada que utiliza um meio actuante sobre um suporte; a *image* refere-se a fenómenos de aparição visual não necessariamente físicos (como no caso das imagens mentais). No entanto, pensando numa pintura, observa-se que ela é precedida por uma imagem mental e que, inversamente, tem a capacidade de gerar novas imagens mentais por aqueles que com ela contactam. Existe, então, uma sucessão de fenómenos que caracterizam a imagem: para lá de uma *picture* encontra-se uma *image* e, para lá desta e na acepção tradicional, uma Verdade.

O Corpo é uma Imagem

A filosofia socrático-platónica distingue duas entidades: o corpo e a alma, sendo o corpo aquilo que é corrompível e a alma aquilo que participa das Formas. Quando se apropria desta concepção, o Catolicismo complexifica a estrutura, distinguindo a alma, o corpo e a carne. Nesta organização, a carne degrada-se e morre, enquanto o corpo e a alma ressuscitam, estando a ressurreição da alma dependente da do corpo, onde esta encarna; Gilles Deleuze (1996, p. 30) nota mesmo que a imortalidade da alma provém da sua recondução no corpo ressuscitado. No texto *O Corpo Glorioso*, Giorgio Agamben (2010, p. 107-120) elenca as qualidades deste corpo ressurecto que, apesar de ser o mesmo que existia na terra, é mais

perfeito por deixar de se encontrar condicionado pela carne: o corpo glorioso não sofre as tentações da libido; é estável na quantidade e qualidade, pelo que não necessita de se alimentar, não cresce ou envelhece e apenas obedece aos desígnios da alma.

Enquanto entidade autónoma, o corpo encontra-se entre a alma e a carne, partilhando com a primeira a imortalidade e, com a carne, a materialidade. Em terra, deve adestrar a carne, protegendo a alma das suas tentações, sendo o sucesso dessa tarefa visível através do próprio corpo: é a imagem do corpo que pode espelhar as virtudes da alma através da sua adequação aos modelos (de beleza e de conduta) socialmente aceites mas, caso se deixe corromper, é através do corpo que os males da carne se tornam visíveis, como mostra o caso exemplar da doença da lepra que, tida como uma doença de carácter sexual, agride a forma do corpo, mostrando a coincidência entre a degradação moral e a degradação da carne.

O exemplo paradigmático deste corpo dual é o próprio corpo de Cristo, onde se cruza o mortal e o imortal e sobre o qual se afirmou ser uma pura imagem, material mas dotada de substância⁴. Ao investigar a possibilidade de representação da imagem de Cristo, Hans Belting (2011) faz radicar o problema nesta dupla natureza, onde o irrepresentável assume um corpo físico através da encarnação, dogma que leva à condição particular do corpo no Catolicismo e instaura Cristo como "verdadeira imagem", único elemento representável da Santíssima Trindade. Foi este corpo duplo que teve que ser inventado como representação e cujo percurso Belting segue desde o sudário (como registo de prova do corpo ressurrecto) para a criação de uma imagem do sudário, onde as marcas do corpo se transformam na imagem de um rosto: o rosto de Cristo, modelo da

⁴ "[...] 'inteiramente incorpóreo', como 'uma imagem incompreensível, viva, do Deus vivo', portanto, de todo diversa das 'imagens terrenas', às quais falta sempre a substância do que representam. Mas Cristo possuía, ao mesmo tempo, um verdadeiro corpo [...]. Este corpo era uma 'pura imagem' [...]." (BELTING, 2011, p. 63). Hans Belting refere-se aos escritos do teólogo e bispo palestinese da cidade de Cesareia que, no século IV, publicou a *História Eclesiástica*.

humanidade. O rosto no véu que surge nas representações do mito de Verónica (a *vera ícone*, a “verdadeira imagem”) testemunha as duas naturezas de Cristo e Beltling não deixa de enfatizar a “existência medial da imagem”, que condensa a prova ou o registo mecânico do corpo no sudário com a emergência do rosto como imagem:

As imagens deste tipo prestavam-se a uma dupla visão: à visão como *prova* e à visão como *rosto*. No primeiro caso, dependiam de um *meio de contacto*, no outro de um *meio portador*, embora se tratasse, das duas vezes, do mesmo lençol: o meio de contacto atestava a existência de um corpo verdadeiro, e o meio portador fazia aparecer uma imagem. Todas as imagens *tornadas* visíveis se formam em meios nos quais se podem, antes de mais, *tornar* visíveis para nós. (BELTING, 2011, p. 63).

A aproximação entre corpo e imagem decorre da “existência medial” pois ambos **tornam visível**, para o espectador, **qualquer coisa** que se encontra entre uma natureza material e uma outra, imaterial e fazem-no através de um suporte. É como suporte, ainda, que o corpo impõe um limite formal sobre uma matéria potencialmente disforme (ou informe) que é a da carne e, especialmente, torna visível a representação de um “interior” e de um “exterior” abstractos, cuja existência depende da sua estruturação visual e visível.

O corpo, sendo virtual e físico, tem a capacidade de actuar como um suporte e deixar perceber, para lá dele, a alma. José Gil (1997) descreve o corpo como uma superfície que contém uma profundidade, termos já utilizados na definição da imagem. Neste contexto, o corpo, como a imagem – segundo Rancière (2011, p. 152) –, representa e fá-lo substituindo e manifestando: está em substituição do ausente (a alma, a carne) e constrói o modelo do que carne e alma deviam ser. Individualmente, é o corpo que representa o que um indivíduo é, o que pensa ser e o que espera ser para o outro; socialmente, espelha a adequação aos modelos sociais vigentes pois, como qualquer outro objecto visual, o corpo encontra-se sujeito à interpretação.

Queridas celebridades

As *It Girls* são exemplos da forma como as celebridades podem seduzir e encantar os indivíduos, transformando-se em modelos. O termo encontra a sua vulgarização com a estrela do cinema mudo, Clara Bow que, em 1927, protagonizou o filme *It*, de Clarence Badger. De Bow, dizia-se ter “aquilo”, qualquer coisa de inexplicável e irremediavelmente sedutor, qualidade que a transformou num ícone sexual. Desde então e até à actualidade, as *It Girls* são, essencialmente, actrizes, cantoras, modelos ou outras celebridades que, por terem o “*it*”, promovem estilos de vida através da sua imagem pública (sem contexto, *It girl* pode remeter para “rapariga-coisa”, um produto dos *media*). São muitas vezes apelidadas de “mulheres-imagem”, epíteto que reforça a negatividade muitas vezes articulada com a constatação de que “as celebridades são imagens”. Neste domínio – e para além das associações tradicionais à “mulher-objecto” – as “mulheres-imagem” e as “celebridades-imagens” recuperam a desconfiança platónica relativamente à imagem como ilusão ou cópia degenerada, donde se encontra ausente a profundidade e a Verdade. As *It Girls* são, neste caso, aparências e a capacidade de se tornarem modelos depende de terem o “*it*” e de fazerem do cuidado com a aparência e da promoção das suas imagens um modo de vida.

O exemplo ilustra a forma como as celebridades, sendo consideradas imagens, são capazes de condicionar as opções dos indivíduos, questão de grande importância na contemporaneidade, quando o contexto obriga e responsabiliza os indivíduos a construírem a sua identidade – e a mostrarem essas escolhas através do corpo e da aparência – enquanto projecto. Anthony Giddens (2001) define esta identidade processual enquanto imposição de escolha e aponta para a insegurança que decorre destas mesmas opções, quando o apoio das instituições tradicionais (a família, a Igreja, o Estado) parece fracassar.

Em *Star Culture*, Stephen Hinerman (2001) nota que sempre existiram figuras de referência e que as celebridades parecem substituir o papel dos heróis literários e reunir a atenção que sempre foi dedicada aos famosos: o autor lembra que termos como *fama*, *ambitio* ou *celebritas* remontam ao mundo romano e que ser famoso implica ser aceite socialmente, sendo justificável que um dado indivíduo se guie por estas figuras. Talvez a novidade contemporânea resida na massificação destas individualidades, parecendo existir um perfil que se adequa a qualquer indivíduo (ou um produto dirigido a qualquer consumidor) enquanto, em simultâneo, parecem existir celebridades esvaziadas de uma justificação. Ou seja, existem indivíduos reconhecidos por qualquer feito (um médico, um actor, um economista) e, daí, conhecidos enquanto celebridades, mas existem celebridades cuja fama parece residir no próprio acto de aparecer (como os concorrentes dos *reality shows*, por muito efémera que a sua fama possa ser). Graeme Turner (2004, p. 137) defende que a questão passa pela forma de publicitação e difusão destas figuras, cobertas de forma equivalente pelos *media*; esta ideia, de nivelamento, equivale àquela avançada a propósito das imagens dos *media*: a perda de densidade. As “celebridades-imagens” enfrentam a dúvida relativamente à sua substância, objecção que Daniel Boorstin (1962) resumiu na expressão “pseudo-eventos”, argumentando não existir qualquer facto real a justificar o reconhecimento das celebridades a não ser a sua promoção mediática e a cultura da simulação e do fascínio dela decorrente.

Em *Visible Fictions. Cinema, Television, Vídeo*, John Ellis (1982) refere que o nascimento das celebridades (as *stars*) se encontra ligado à estratégia publicitária dos pequenos cinemas; para o autor, as estrelas de cinema são personagens incoerentes que, para o espectador, se encontram entre a presença e a ausência, o acessível e o distante. É por isso, por conseguirem ser imagens narrativas sempre incompletas, que são capazes de condensar os desejos dos espectadores, mantendo-se enigmáticas. No cinema, as

estrelas aparecem de forma intermitente, em cartazes (com a fotografia a criar *glamour*) e em filmes, desaparecendo do olhar do público até à próxima produção; esta forma de aparecimento mantém-nas num espaço diverso do do público, realidade que contrasta com a actuação das celebridades nascidas da e na televisão. Para Ellis, estas são denominadas “personalidades” e não “estrelas”, pois aparecem rotineiramente no ecrã, estabelecem com os espectadores uma familiaridade que coloca todos no mesmo espaço e as torna comuns ou ordinárias.

De alguma forma, Ellis aponta para as consequências da massificação das celebridades e daqueles que se constituem como modelos. De forma mais abrangente, deu-se a transição dos modelos exclusivos, que encontram nas figuras de Cristo e Maria o expoente máximo, para a propagação de possibilidades que, necessariamente, perdem alguma da autoridade que decorreria do seu carácter único.

O corpo: *image* e *picture*

Na publicidade da empresa de cosmética DLK a produtos para o rosto masculino, surge um homem que ocupa a quase totalidade do campo visual e do qual se vê a face, a zona do pescoço e os punhos envoltos em ligaduras; no cartaz pode ler-se “Combater o envelhecimento” e “Manual de tratamento masculino”⁵. De acordo com a análise de Roland Barthes, em *Retórica da Imagem*, as legendas são a forma de restringir a polissemia da imagem, de ancorar a leitura de cada espectador numa rede controlada pelo autor e pelas leituras sociais vigentes, que é de tipo “repressivo”, exactamente por excluir significados potenciais. Com efeito, um torso masculino com punhos erguidos pode justificar uma pluralidade de significados e o encaminhamento para o combate ao envelhecimento apenas é possível através do uso da linguagem. Em termos denotativos, a

⁵ Imagem disponível em ISUU (s.d.).

imagem diz apenas o que a câmara fotográfica capta, um homem nu de punhos erguidos cobertos de ligaduras e este facto, que depende da suposta objectividade fotográfica e da sua identificação com a apresentação de uma verdade, “[...] “naturaliza” o sistema da mensagem conotada [...]” (BARTHES, 1998, p. 40) e reveste-a de um carácter inocente que torna difusa a mensagem conotada que, de acordo com Barthes, é ideológica. O modelo aproxima-se ou é um sucedâneo dos padrões de beleza ocidental: é jovem; o que mostra do corpo deixa adivinhar uma estrutura larga, de músculos definidos e porte elegante; as proporções da face são harmoniosas; os maxilares são angulosos; a boca é saliente e a barba encontra-se por fazer, num estado que, embora não recorde os visuais das décadas de sessenta e setenta, é suficiente para fazer referência aos pêlos como símbolos masculinos de força. Numa época onde a androginia é muitas vezes utilizada na publicidade e moda, este modelo exclui-se a qualquer ambiguidade de género e as linhas angulosas do rosto auxiliam a sua leitura como exemplo do masculino; a barba, por seu turno e para além da referência à força e virilidade, recordam o visual dos modelos da marca Marlboro ou do actor James Dean, associados a despreocupação, irreverência e liberdade. A publicidade dirige-se, então, a um público masculino que, tradicionalmente, não utiliza produtos de beleza e que, tendencialmente, os associa ao feminino. Daí a importância da escolha do modelo e da sua imediata união ao masculino e à manutenção de uma atitude despreocupada e indulgente que, agora, se passa a associar ao cuidado com a aparência e à cosmética. A legenda, “Combater o envelhecimento”, ajuda a que a atitude violenta igualmente associada ao masculino migre para o campo da cosmética – cada indivíduo é explicitamente instigado a combater, muito embora o “inimigo” seja o envelhecimento. A linguagem elucida o espectador relativamente às ligaduras das mãos, que envolvem os punhos numa luva; por não serem luvas de boxe mas, antes, ligaduras, tornam presentes as formas de luta

ancestrais, eventualmente mais violentas, em que os adversários se enfrentavam com menos protecções físicas e regulamentares. Desta forma, a imagem propõe associações de sentido que juntam os cosméticos às características e motivações tradicionalmente masculinas, integrando consumidores que, de outra forma, tenderiam a considerar a utilização de cosméticos uma concessão e uma aproximação ao feminino.

É possível a muitos dos espectadores identificarem-se com o modelo da DLK, pois ele é a imagem que remete para uma cadeia de significados onde cada indivíduo se pode rever. Se considerarmos os casos em que o modelo é uma celebridade, o processo de identificação é facilitado: quando a L'Oreal recorre a Cláudia Schiffer para publicitar produtos anti-envelhecimento, mostra às espectadoras que a actual beleza da modelo é uma questão de cuidado, de trabalho e que, se era possível pensar que a beleza de Schiffer era uma felicidade ou um acaso do destino, agora todas sabem que depende da utilização de cosméticos. Tendo em consideração o facto da carreira da modelo ser pública, a maioria das espectadoras seguiu o crescimento e amadurecimento de Schiffer e pode facilmente rever-se na mulher que tenta evitar os efeitos do envelhecimento.

A polissemia da imagem permite-lhe dizer coisas e deixar que outras lhe sejam associadas pois a intencionalidade da mensagem publicitária de que fala Barthes integra o que é dito e o que é possível dizer (na forma de uma potência calculada), mantendo em aberto leituras variáveis que fazem com que, a propósito delas, o espectador possa sonhar ou efabular. Esta abertura concorre para a projecção e identificação do leitor na e com a imagem, o que significa que o espectador se vê reflectido nestas imagens com rostos de terceiros. E o rosto que aparece nessa "imagem-espelho" é um mensageiro dos padrões sociais (nos exemplos, não ser ou parecer velho, ser responsável por si, integrar o mercado de consumo) e, ao mesmo tempo em que veicula um modelo onde o indivíduo se pode projectar, fornece um exemplo relativamente ao qual cada um se pode medir e avaliar.

Nas palavras de Agamben, um paradigma é um exemplo, um caso que não vale na sua singularidade mas que é determinado por ela, de tal forma que existe num espaço “ao lado”:

Um conceito que escapa à antinomia do universal e do particular é-nos desde sempre familiar: é o exemplo. [...] todo o exemplo é tratado, de facto, como um caso particular real, por outro, reconhece-se que não pode valer na sua particularidade. Nem particular, nem universal, o exemplo é um objecto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, mostra a sua singularidade. [...] exprime-se também como “para-deigma”, o que se mostra ao lado (como o alemão “bei-spiel”, o que joga ao lado) [...] o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível. (AGAMBEN, 1993, p. 16).

O espectador olha as imagens e elas olham-no a partir de um exemplo que se encontra sempre “ao lado”. Este exemplo é o de um corpo a quem foi retirado os efeitos da carne (os fluidos e secreções, a degradação, a morte) e a profundidade de uma suposta alma: o que importa é a imagem e é essa que sobrevive.

Se o corpo como coisa em si é uma imagem (que está entre, dá forma e representa as virtudes e vícios da alma e da carne), o corpo modelo dos *media* aproxima-se de uma *image*. Embora seja notória a proliferação de modelos alternativos, é-se obrigado a admitir a existência de um modelo ocidental unificador. Tal como do conjunto de determinadas celebridades surge um paradigma de beleza, do conjunto dos corpos dos *media* constrói-se uma ideia de corpo: o corpo ocidental jovem, elegante, vigoroso, proporcionado, que se depreende ser sinónimo de um estilo de vida de sucesso. Este corpo tem um carácter potencial, é uma ideia que pode tomar forma em vários suportes. No entanto, este corpo abstracto é mais que uma ideia, corresponde a uma forma e se neste momento estiverem esquecidos os pormenores que tornam singular o modelo da DLK, existe mentalmente uma abstracção desse corpo, existe uma imagem mental – uma *image* –

que, embora suprima o particular, estabelece uma imagem modelo, a de um homem jovem, elegante, de pele clara, linhas angulosas, músculos definidos que, quando separado da legenda, se abre a uma pluralidade de sentidos de facto maior. Tendencialmente, esta abstracção a partir da imagem de um x acontece, existindo divergências entre a imagem mental quando os pormenores são esquecidos (*image*) e a sua materialização como *picture*. Esta imagem-potência fixa-se – torna-se *picture* – em vários corpos, tornando-se, por um lado, particular em cada uma das materializações e, em simultâneo, reforçando o seu carácter de exemplo. O circuito é fluido: o corpo-*image* torna-se *picture* – e é essa a forma da sua existência e meio de actuação – através dos vários exemplos, mas os exemplos contribuem para a definição do corpo-potência.

Como modelo e ao longo da História, o corpo tem demonstrado ser esse exemplo potencial, uma *image* que tutela o conjunto de representações sobre o corpo e pressiona os corpos dos indivíduos a copiarem esse modelo. E, da mesma forma que o corpo do modelo da DLK pode ser articulado com uma série de conceitos (virilidade, liberdade, etc.), também o corpo-*image* pode facilmente ser associado aos modelos políticos, sociais e culturais vigentes e significar Bem, racionalidade ou sucesso.

Quando analisa a ideia de exemplo, Agamben afirma que “O ser exemplar é o ser puramente linguístico [...]” (AGAMBEN, 1993, p. 16), uma vez que ser exemplar é ser universal, não podendo, portanto, ser definido através de propriedades ou identidades ordinárias e poder apenas “[...] ser dito. [...] não é o ser-Jakob, mas o ser-dito-Jakob que define o exemplo.” (AGAMBEN, 1993, p. 16). É por não comungar de qualquer propriedade da comunidade real que o exemplo se constitui mas, ao excluir-se, enfrenta a possibilidade de ser posto em causa e lhe ser recusada a legitimidade representativa. Se se tentar descrever um rosto ou um corpo real, de alguém, percebe-se a dificuldade em fazer coincidir a descrição verbal com a imagem mental que

esta desencadeia num ouvinte; mas, ao contrário, é possível traduzir o corpo-*image* por palavras ou, a partir de palavras, encontrar uma abstracção semelhante criada pelos vários ouvintes (um homem jovem, elegante, de pele clara, linhas angulosas, músculos definidos). A irreducibilidade do real torna necessária a coexistência de vários modelos, de vários corpos-*picture* que, enquanto dão forma e o constroem, legitimam a existência do corpo-*image*, que é também ideia e verbo mas se abre à polissemia da imagem (das várias imagens que são seus sucedâneos), permitindo apropriações particulares e projecções diversas por parte dos indivíduos. Rancière define a representação da imagem no quadro da “[...] dependência do visível em relação à palavra.” (RANCIÈRE, 2011, p. 152); se o corpo-*image* se articula com a palavra – que é o exemplo –, a palavra pode apenas constituir-se como exemplo e modelo porque a imagem a estende para lá dos limites dos seus significados e da pura abstracção, através de um equilíbrio que, em simultâneo, esconde e deixa perceber a palavra em causa. Ou seja, tomando como exemplo o “sucesso” (como valor e qualidade dos indivíduos contemporâneos), a imagem do(s) corpo(s) dos *media* empresta ao “sucesso” imagens de corpos belos que, enquanto falam do sucesso, o escondem e permitem a articulação da imagem com muitos outros significados, condição favorável à identificação e possibilidade de projecção dos indivíduos na imagem. Como imagem, o corpo dos sujeitos tenta deixar o corpo-*image* aparecer mas, para tanto, socorre-se dos exemplos – sempre singulares e universais – de que dispõe e que, contemporaneamente, são maioritariamente os das celebridades e demais corpos presentes nos *media*. Os indivíduos copiam as *pictures* que dão forma a uma *image*.

Anteriormente, a forma como cada indivíduo podia alterar o corpo de acordo com um modelo era limitada, esgotava-se na utilização de maquilhagem ou de vestuário capaz de modelar a silhueta, como os corpetes e alteração do penteado. O facto de ser hoje possível aceder a

produtos e tecnologias capazes de alterar significativamente o corpo faz com que, ao longo da vida, um indivíduo possa coleccionar aparências diferentes. É o corpo de cada indivíduo que se aproxima, também, de uma *image* pois, para cada um, o seu corpo aparece como um projecto, uma potência. O corpo nunca é o que se tem, é sempre uma ambição, uma promessa ou uma construção mental que se deseja e que se altera sucessivamente pois, como acontece com os modelos dos *media*, uma imagem precede outra, infinitamente. Mitchell (2005, p. 80 e 81) fala do “efeito Tantalus”, o personagem mitológico que sequeiro, está condenado a nunca aceder ao recipiente com água que se encontra em cima da sua cabeça. Com este mito, Mitchell enfatiza a capacidade das imagens criarem ou despertarem desejos sem nunca os satisfazerem (capacidade habilmente utilizada pela publicidade); eventualmente, é porque as imagens são “inesgotáveis” que nunca satisfazem os desejos e, em simultâneo, é porque nunca saciam os desejos que são inesgotáveis.

A instabilidade do corpo de cada indivíduo, o facto de ser de forma abstracta uma *image* e a esperança de se poder encontrar e fixar a partir das várias imagens das celebridades, cria as condições para cada indivíduo se encontrar permanentemente seduzido por imagens.

Considerações finais

Como entidade que se define como sendo visível, o corpo é um objecto sujeito à interpretação; o corpo vê-se, apresenta-se, mostra-se e, ao fazê-lo, comunica qualquer coisa de imaterial, enuncia algo. Aquilo que comunica e a forma como é interpretado encontra-se influenciado pelos modelos sócio-políticos e, também, pelas idiosincrasias de quem enuncia e de quem interpreta. O que um indivíduo mostra é aquilo que pretende ser para o outro e que, tendencialmente, coincide com aquilo que pretende que o defina; por sua vez, a leitura do interlocutor encontra-se condicionada

pelo objecto – o corpo – e pela sua interpretação particular. O que um indivíduo é para o outro é um dado diferido, pois qualquer leitura é condicionada pelo intérprete, facto que pode ser aplicado à interpretação de qualquer objecto ou imagem – assumir um modelo implica contaminar esse modelo.

A capacidade de um indivíduo se projectar na imagem é constitutiva da relação entre espectador e imagem, que se estabelece tendo em conta a liberdade interpretativa dos sujeitos; no caso da identificação entre o sujeito e a imagem de uma celebridade, conta-se com o facto da última ser uma materialização particular de uma ideia, ou seja, ser um *corpo-picture* que, ao representar, constrói uma ideia de modelo de corpo mais geral e abstracta, a de um *corpo-image*. Daqui decorre que a separação entre *corpo-picture* e *corpo-image* não seja estanque e que *image* e *picture* se sobreponham constantemente, em abismo.

É possível pensar que, quando olha para uma imagem de uma celebridade, o sujeito se olha a si mesmo pois, de algum modo, identifica-se e projecta-se naquela imagem enquanto versão melhorada de si; em simultâneo, quando se olha, é olhado por esse ser exemplar (o modelo, a celebridade) que, enquanto difunde aparências, comportamentos e atitudes sancionadas como sendo de sucesso pela comunidade, exerce sobre os indivíduos o poder de os avaliar em função da sua proximidade ou afastamento relativamente a si, a esse modelo. Neste sentido, a imagem diz tanto dela mesma como do sujeito que aí se revê. Nesta relação, a imagem tem a capacidade de exceder a palavra por ser, como nota Barthes a propósito da mensagem publicitária, polissémica: a imagem junta a mensagem que pretende comunicar com interpretações potenciais que a excedem e, por isso, facilita a projecção e a identificação dos espectadores.

Designando os modelos das várias celebridades de *corpo-picture* e a ideia abstracta de corpo modelo de *corpo-image*, é possível pensar nas

celebridades enquanto veículos que, ao remeterem para o corpo-*image*, permitem que cada indivíduo as utilize como modelo mas veja, para lá delas, o corpo-*image* que pode ser o seu. Se, na imagem, se pode distinguir entre *image* e *picture* e considerar que, **para lá** de uma *picture* existe uma *image* (embora a relação não seja recíproca e existam *images* sem *pictures*), a relação mantém-se no corpo pois a apresentação material de um corpo particular remete para uma ideia de corpo: no caso da apresentação das celebridades a relação é notória, mas, para cada indivíduo, ela mantém-se pois o corpo de cada um é um projecto, uma potência ou uma ideia que vai tomando forma e se vai alterando constantemente através da maneira como cada sujeito modela a sua aparência e expressa o seu estilo de vida.

A relevância e a omnipresença das figuras mediáticas permite observar que o corpo, sendo uma imagem, é seduzido e modelado de acordo com outras imagens, as dos corpos difundidos pelos *media*. A relação é beneficiada por, entre as imagens dos *media* e o corpo de cada indivíduo existir, afinal, uma relação entre pares – uma relação entre imagens.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- _____. O Corpo Glorioso. In: _____. *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010. p. 107-120.
- BARTHES, Roland. Retórica da imagem. In: _____. *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1998. p. 70-73.
- BAUDRILLARD, Jean. *Symbolic exchange and death*. London: Sage Publications, 1993.
- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne, 2011.

BOORSTIN, Daniel. *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York: Ath-Eneum, 1962.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Oeiras: Celta, 1997.

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Veja, 1996.

ELLIS, John. *Visible fictions: cinema, television, vídeo*. London: Routledge, 1982.

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: GIDDENS, Anthony (Org.). *Modernidade e a identidade pessoal*. Oeiras: Celta, 2001. p. 36-102.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e a identidade pessoal*. Oeiras: Celta, 2001.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

HINERMAN, Stephen. Star culture. In: LULL, J. (Ed.) *Culture in the communication age*. New York: Routledge, 2001.

ISSUU. *Fight aging*. Disponível em: <http://issuu.com/cosmetics/docs/mens-guide-2011>. Acesso em: 26 abr. 2015.

MIRANDA, José Bragança. *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Veja, 2008.

MITCHELL, William John Thomas. *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

_____. *What do pictures want? The lives and loves of images*. USA: The University of Chicago Press, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Veja, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Se existe o irrepresentável. In: _____. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

TURNER, Graeme. *Understanding celebrity*. London: Sage Publications, 2004.

WEBER, Max. *Economy and society*. California: University of California Press, 1978.

CULTURA DA MÍDIA E MEDIEVALIDADE: UMA ANÁLISE DO VIDEOJOGO ASSASSIN'S CREED



Imagem de Altair, protagonista de Assassin's Creed. Disponível em:
<http://www.overtice.com.br/wp-content/uploads/2013/10/video-games-assassins-creed-altair-ibn-la-ahad-hd-wallpapers.jpg>
Acesso em: 18 jun. 2015.

César Henrique de Queiroz Porto

Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2012). Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002). Graduado e Especialista em História pela Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes. Professor efetivo da Unimontes nas áreas de História Moderna e Contemporânea, com ênfase no Oriente Médio. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História - PPGH/Unimontes (Mestrado).

Luiz Gustavo Soares Silva

Graduado em História pela Universidade Estadual de Montes Claros (2013).

Recebido em 14/01/2015 e aprovado em 08/05/2015

Este artigo constitui uma versão ampliada de um texto publicado nos anais do VIII Encontro de Estudantes de História e I Encontro de Pós-graduandos em História: História e Identidades, realizados em 2011.

Resumo: Este trabalho analisa o videogame *Assassin's Creed* que, lançado em 2007, pela empresa Ubisoft Montreal, evoca representações do período medieval, destacando a Seita dos Assassinos e vários personagens históricos em meio à Terceira Cruzada. Devido à pouca produção bibliográfica envolvendo o assunto, lançamos mão de parte da teoria cinematográfica para subsidiar este trabalho. Exploramos em que medida a história representada no jogo dialoga com o momento de sua produção. Além disso, procuramos colocar em evidência o modo como os consumidores dessa trama, através da convergência das mídias, buscaram estabelecer uma relação mais próxima do enredo apresentado à sua experiência cotidiana.

Palavras chave: *Assassin's Creed*. Cruzadas. Medievalidade.

Abstract: This study analysis *Assassin's Creed* videogame that, released by Ubisoft Montreal in 2007, evoke representations of medieval period and emphasizes the assassins' sect and several historic characters in the middle of third Crusade. Because of the lack of bibliographic production about this subject, we prefer use part of the cinematographic theory to develop this work. We explore how the game's story dialogues with the moment's production. Besides, we also put in evidence the way that consumers of this plot, through the convergence of medias, sought to establish a closer relation of spot presented to your everyday experience.

Keywords: *Assassin's Creed*. Crusades. Medievalidade.

Introdução

Elementos da História Medieval vêm sendo cada vez mais difundidos em nossos dias através das mídias. De acordo com Douglas Kellner, a cultura da mídia “[...] não aborda apenas grandes momentos da experiência contemporânea, mas também oferece material para fantasia e sonho, modelando pensamento e comportamento, assim como construindo identidades” (KELLNER, 2006, p. 119). Usando o termo “espetáculo”, Kellner procura enfatizar o fenômeno do entretenimento que, ajudado pelas

constantes inovações tecnológicas, fizeram de telejornais, filmes e jogos, dentre outros, um importante promotor de audiências e do estado capitalista. Para ele, “[...] o entretenimento e o espetáculo entraram nos domínios da economia, da política e do cotidiano, de novas e importantes maneiras” (KELLNER, 2006, p. 128).

Então, como afirma José Rivair Macedo, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), para o caso dos jogos, bem como acontece no cinema, é no âmbito da medievalidade e não no da historicidade medieval que os *games* devem ser analisados. Haja vista, mais uma vez, não possuem compromisso explícito em descrever com fidelidade os eventos do passado e ao invés disso, perpetuarem lendas e mitos.

Desde os anos 1980, diversos jogos executados em videogames incorporam formas pretensamente medievais aos guerreiros que combatem em reinos distantes, às fortalezas, templos e palácios habitados por guerreiros magos e feiticeiros. [...] Aos já habituais temas de uma mitologia contemporânea do Medievo (os Templários, a Távola Redonda e o Graal, as Cruzadas etc.), somam-se os dragões e monstros de uma Idade Média que deve muito ao universo criado por J. R. Tolkien. (MACEDO; MONGELLI, 2009, p. 17 e 18)

O arrebatamento que a civilização medieval exerce sobre a sociedade contemporânea está fortemente associado à ideia de que “[...] esta época é o berço de lendas, mitos e epopéias que hoje fazem parte do imaginário da cultura ocidental [...]” (BALDISSERA, 2006, p. 24). Nesse sentido, a medievalidade difere da historicidade medieval ou de suas reminiscências por ser uma narrativa romanceada, sem preocupações com a verdade histórica. O clássico filme *O Senhor dos Anéis - A Sociedade do Anel*, por exemplo, produção híbrida¹ que é sucesso de vendas e de público e que

¹ “O hibridismo ocorre quando o espaço cultural [...] absorve e transforma elementos de outro; uma obra híbrida, portanto existe entre duas tradições culturais, oferecendo um caminho que pode ser explorado a partir das duas direções”. (JENKINS, 2008, p. 153)

reproduz “o eterno combate do bem contra o mal”², conta a história do jovem *hobbit* Frodo, que na trama deve destruir o anel de poder criado por Sauron, Senhor da Escuridão, para livrar seu povo do domínio do mal. Essa produção retoma a ideia de seres fantásticos³ e faz alusão a valores fundamentais como a honra e o prestígio do cavaleiro após ter realizado um grande feito. São incontáveis as especulações acerca da possível relação entre os elementos textuais da obra e as experiências de seu autor John Ronald Reuel Tolkien, quanto à apropriação de elementos das duas Grandes Guerras, já que o mesmo participou ativamente da primeira e escreveu seu livro no entre guerras.

Outro caso particularmente interessante para essa abordagem é do jogo *O Príncipe da Pérsia* (2003), produzido pela Ubisoft – mesma empresa que, mais tarde, em novembro de 2007, lançaria *Assassin's Creed* (2007), que é o objeto de análise deste trabalho –, que conta a história do príncipe Dastan, que protagoniza um romance impossível. Em 2010, o tema daria ensejo para uma nova produção feita pelos estúdios Disney, figurando mais um caso de intertextualidade indireta, principalmente em relação ao livro *Mil e Uma Noites*, através do filme *The Prince of Persia: The Sands of Time*. Obras desse tipo, nas palavras de José Rivair Macedo, representam “[...] uma Idade Média sonhada [...]” (MACEDO; MONGELLI, 2009, p. 18).

Em entrevista concedida a um periódico *online* da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), José de Assunção Barros comenta que o expressivo interesse do cinema, mas não só dele, pela Idade Média, reflete os principais anseios e temores da sociedade em que foi produzido:

² Típico dos enredos melodramáticos que impregnam muitos produtos da ficção contemporânea, como novelas, filmes e livros.

³ Como a própria figura do Hobbit que, segundo artigo de Emílio Ribeiro Soares, “[...] são seres criados por Tolkien [...] menores que os anões, mas extremamente ágeis, podendo desaparecer com facilidade. Seus pés são grandes e peludos, tornando-os resistentes a grandes caminhadas. Normalmente são pacatos, e adoram contar e ouvir boas histórias, comer e fumar cachimbo” (RIBEIRO, 2005, p. 198). Figuras semelhantes a duendes.

O interesse expressivo do cinema pela Idade Média, segundo penso, refere-se ao fato de que as várias temáticas relacionadas a este período têm conseguido canalizar de maneira particularmente intensa alguns dos principais desejos e temores modernos. A peste Negra prefigura a AIDS; a Inquisição canaliza os receios diante dos regimes totalitários; a alquimia, o encantamento e o Trovadorismo canalizam os desejos contemporâneos de ultrapassar o excessivo racionalismo e uma forma de vida exageradamente utilitarista regida exclusivamente pelos mais frios interesses econômicos. (BARROS, 2006, p.14)

Nesse sentido, seu pensamento vai de encontro ao de Marc Ferro⁴, um dos historiadores pioneiros no que diz respeito às relações entre a história e o cinema. Para Ferro, todo filme, embora encarne um espaço temporal diferente do contexto de sua produção, diz mais sobre o momento em que foi feito do que sobre o período em que deseja encenar. Desse modo, pode-se dizer que existem duas vias de análise para esse tipo de produto midiático: uma primária, que se refere ao momento em que essas produções foram concebidas; e outra, secundária, que procura fazer uma reflexão sobre o discurso produzido pelos filmes sobre o passado (FERRO, 2010). Marcos Napolitano chega até mesmo a comentar que muitos historiadores ainda dominados pela herança positivista acabam prendendo-se a esta segunda opção e, por esse motivo, perdem a oportunidade de uma leitura mais ampla sobre o assunto abordado (NAPOLITANO, 2006).

Concordamos que seria mais pertinente ao profissional da história que buscasse compreender essas obras tanto no que diz respeito ao seu aspecto primário quanto secundário, pois isso garantiria a ele uma leitura mais completa sobre o material estudado, mas isto sem nunca perder de vista que cada produto elaborado pela mídia possui uma finalidade específica e códigos internos de linguagem e representação próprios. Tais aspectos não

⁴ Marc Ferro é historiador da terceira geração da Escola dos Annales. Lecionou na École des Hautes Études em Sciences Sociales (Paris). Realizou estudos sobre a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial, mas se tornou mundialmente conhecido devido às suas reflexões sobre o cinema e a história.

podem ser negligenciados pelo historiador que se propõe a estudar as confluências do cinema com a história.

Entretanto, apesar de Ferro e Napolitano se referirem em seus textos ao cinema e, este último, também à televisão (novelas, telejornais, minisséries, etc.), acreditamos que suas sugestões teórico-metodológicas também podem ser aproveitadas para o estudo dos videogames, pois integram o universo audiovisual e adquirem relevância por permitirem aos seus jogadores encarnar a história do personagem principal.

Assim sendo, procurar entender o porquê das omissões e adaptações encontradas no jogo, bem como das distorções mais radicais presentes no enredo dessas tramas eletrônicas, embora trabalhoso, pode elucidar as expectativas, desejos e concepções de mundo de quem as produziu. Para o caso de *Assassin's Creed*, por exemplo, produzido no calor da perseguição anti-terror, desencadeada pós 11 de Setembro nos Estados Unidos⁵, pode generalizar a imagem do muçulmano como violento e terrorista, bem como imprimir na trama elementos que remetam a uma desvalorização da alteridade entre cristãos e muçulmanos, ainda que seu principal personagem seja um integrante da Seita dos Assassinos, uma das mais importantes do Islã Medieval (BARTLETT, 2007). De acordo com Jacques A. Waimberg, jornalista e teórico da comunicação, que desenvolve pesquisas em diálogo com a história, a imprensa pode “[...] construir e disseminar rótulos que ajudam as pessoas a entender o mundo com base em certos pressupostos ideológicos. Entre esses rótulos estão inúmeras categorias de pensamento que estimulam a hostilidade contra o inimigo” (WAIMBERG, 2005, p. 70).

Em 2007, a Ubisoft, empresa responsável pela produção e distribuição do jogo, foi considerada pela revista estadunidense *Game Developer*⁶,

⁵ Segundo informações divulgadas por Leandro Alves (JOGORAMA, [s.d.]), *Assassin's Creed* teria começado a ser produzido em novembro de 2004. As primeiras artes conceituais do jogo podem ser vistas no Facebook (s.d.).

⁶ Revista especializada em análise de jogos.

como a quarta maior empresa fabricante de videogames do mundo. Nesse sentido, Kellner, através de análise feita em *Cultura da Mídia e Triunfo do Espetáculo*, define nossa sociedade como de consumo e organizada em torno da absorção de imagens, produtos e eventos culturais, que são propagados principalmente pelo rádio, pela televisão e através da internet.

O espetáculo dos jogos de computador e dos videogames tem sido uma grande fonte de entretenimento juvenil e de lucros. [...] Estes jogos são altamente competitivos, violentos e oferecem alegorias para a vida sob o capitalismo empresarial e o militarismo da guerra ao terror. [...] os mais vendidos são espetáculos do capitalismo predatório e do militarismo machista, e não os de um mundo mais pacífico, amistoso e cooperativo. (KELLNER, 2006, p. 134).

No entanto, para além da dimensão comercial e fantasiosa das várias formas assumidas pela cultura da mídia, sem sombra de dúvidas, os videogames podem desempenhar um importante papel de agente promotor do conhecimento, já que os velhos meios de comunicação, como o rádio e a TV, estão sendo transformados pela introdução de novas tecnologias, dando ao espectador o direito de interagir com seus personagens preferidos.

Falando especificamente acerca da relação entre a cultura da mídia e a história, J. B. Thompson destaca o fenômeno da historicidade mediada, na qual os consumidores das mídias se introduzem nos principais acontecimentos do passado via produtos midiáticos, tais como: a programação televisiva, o cinema e, em nosso modo de ver, também os jogos (THOMPSON, 1998, p. 38). O que não dizer de uma série de filmes que povoa o cinema desde a década de 1950, que em comum traz a lenda de Robin Hood e que contribuiu para uma dada imagem acerca do período medieval, que é amplamente difundida nos meios populares? As várias histórias acerca do justiceiro anti-herói, que rouba dos ricos para dar aos pobres, parecem fascinar, ainda hoje, milhares de pessoas. Assim sendo, a fama do bandido benfeitor, que prospera desde o final da Idade Média

através de baladas, contos e poemas, pode dar ensejo para que, dentre outras coisas, personagens históricos como: João sem Terra (1167-1216), Ricardo Coração de Leão (1157-1199) e Leonor da Aquitânia (1122-1204), importantes nomes relacionados ao contexto da Terceira Cruzada, se tornem conhecidos entre o público consumidor dessas tramas⁷.

O Jogo e suas representações

O enredo do jogo *Assassin's Creed* começa no ano de 2012, quando Desmond Miles é sequestrado e levado a um laboratório nas Indústrias Abstergo – elemento que reforça o caráter ficcional presente nesta trama –, onde é colocado no Animus, máquina que consegue ler o material genético do indivíduo e transportá-lo à memória de seu antepassado direto. Ao encarnar Altaïr, membro da Seita dos Assassinos⁸, Desmond conduz o espectador ao passado medieval das cruzadas (1191) e oferece recursos para a construção de um imaginário sobre esse período que pode ter paralelos com o momento atual. Pois, “[...] os textos populares da mídia constituem um acesso privilegiado às realidades sociais de sua era, assim, a sua interpretação possibilita a compreensão daquilo que está de fato acontecendo em determinada sociedade em dado momento” (KELLNER, 2001, p. 143).

⁷ Dentre os diversos filmes produzidos sobre a lenda de Robin Hood, destacamos *Robin Hood: Príncipe dos Ladrões*, dirigido por Kevin Hal Reynolds, que serviu de inspiração para que fosse lançado um game de mesmo nome pela Nintendo Entertainment System e Game Boy, ainda em 1991. O videogame se tornou popular entre os fãs do seguimento devido aos seus quatro modos de jogabilidade (Overworld, Duel Mode, Meelee Mode e Horse Chase Mode) e pela natureza de suas missões, que se aproximavam daquilo que havia sido retratado pelo filme. Apesar disso, algumas tarefas incumbidas aos jogadores na pele de Robin não estavam presentes no enredo da película, mas diziam respeito a situações comuns do medievo, como impedir que casamentos comprados acontecessem.

⁸ Suas origens remontam o século XI, quando ocorre uma divisão no mundo islâmico, em meio à facção xiita. Antes eles eram admitidos, por nomeação de seus inimigos, como *hashishiyun*, termo pejorativo cuja definição era “usuário de haxixe”, embora fosse mais apropriado chamá-los de *nizaris* identificando-os pelo nome de seu último líder Nizar (BARTLETT, 2007).

Quanto ao contexto em que o jogo foi produzido, os meios de comunicação destacavam a perseguição norte-americana a Osama Bin Laden, principal procurado pelas forças militares (daquele país) depois dos atentados ao World Trade Center⁹. Em setembro do mesmo ano da chegada dessa produção ao mercado, Bin Laden gravou um vídeo elogiando os autores do atentado de 11 de setembro de 2001. Nesse sentido, o jogo pode ser entendido como uma metáfora que retrata a guerra ao terror, dando aos islâmicos uma identidade de fanáticos e terroristas. De certa forma, o *game* retoma o confronto Ocidente versus Oriente, que provém desde o século VII, mas que tem em fins do século XI, época do início das Cruzadas, um importante momento nas relações intercivizacionais.

O presidente dos Estados Unidos na época, George W. Bush, que se declarou "cristão renascido" em 1999, no dia 16 de setembro de 2001, convoca os americanos para uma nova "cruzada", o que depois rebatizaria de "guerra ao terror" (BOND, [s.d.]). O crescente medo de novos atentados ganha as páginas dos principais jornais e revistas do mundo inteiro. Aliado a isso, temos a constante ameaça de arma bacteriológica por parte de extremistas islâmicos, o que nos permite fazer uma análise entre as diferentes formas de terror praticadas no período medieval e as da atualidade. Bernard Lewis (2003), em *Os Assassinos: Os primórdios do terrorismo no Islã*, reforça essa ideia.

Mas em que medida a análise do terrorismo atual evoca o procedimento dos Assassinos? Será que a prática dos Assassinos medievais pode ser considerada como terrorismo no sentido mais contemporâneo da palavra? Apesar de Lewis sugerir que os atuais terroristas islâmicos e a ação dos membros da Seita dos Assassinos tenham algumas semelhanças, ao

⁹ *Assassin's Creed* foi lançado em novembro 2007 pela empresa Ubisoft Montreal, e ganhou respaldo em meio a seus espectadores tanto por seus gráficos de alta precisão, quanto pela história que envolve uma das seitas mais polêmicas do período medieval.

traçar um paralelo entre as duas formas de terror aludidas acima, observa-se a existência de inúmeras divergências no foco da ação dos dois.

Os Assassinos da Idade Média focavam um único alvo e faziam de tudo para aproximar-se dele sem atrair suspeitas. Infiltravam-se no convívio de sua vítima e se faziam de aliados para, por fim, matar. Para ilustrar esse fato, Bartlett nos narra o homicídio de Conrad de Montferrat¹⁰:

Logo após receber a oferta do reino de Jerusalém, Conrad estava irritado com a esposa que ainda não tinha preparado o jantar. Com um humor nada agradável, saiu pelas ruas da cidade em direção a casa de seu amigo [...]. Durante o trajeto, foi abordado pelos dois monges recém-chegados. Travaram com ele uma agradável conversa. Mas depois, em uma fração de segundo puxaram adagas que traziam ocultas sob a dobra dos hábitos. Se, naquele instante, Conrad teria ou não reconhecido os homens como assassinos Nizares nunca se saberá. Porém, o resultado desse ataque foi muito claro Conrad caiu de seu cavalo e rolou pelo chão, fatalmente ferido. (BARTLETT, 2007, p. 149)

O próprio Bernard Lewis ainda afirma que

[...] as vítimas escolhidas eram quase invariavelmente os governantes e líderes da ordem existente – monarcas, generais, ministros, importantes autoridades religiosas. Eles só atacavam os grandes e poderosos [...] e escolhiam os alvos mais difíceis e protegidos bem como o modo mais perigoso de atacar (LEWIS, 2003, p. 8).

Assim procedendo, conquistavam, através do medo sobre seus adversários, aquilo de que necessitavam para a manutenção de sua ordem. Nesse sentido, a ampliação e difusão das mídias e a globalização das ideias na sociedade atual, ampliam o medo e o impacto do terror no mundo. Jacques A. Waimberg, estabelecendo conexões entre os meios de comunicação e o terror, nos revela que os noticiários acerca do terrorismo

¹⁰ "Conrad era um aventureiro e uma espécie de herói improvável". Foi coroado rei de Jerusalém com aceitação, embora relutante, do rei inglês Ricardo I. (BARTLETT, 2007, p.149).

possuem um grande impacto no imaginário das pessoas. A mídia amplifica os efeitos do terror, potencializando o medo: tal desproporção entre meios e fins só é possível por causa da intervenção da comunicação massiva que, atraída pela violência e pelas vítimas, alardeia em seus telejornais, documentários e reportagens, a causa política em jogo (WAIMBERG, 2005, p. 7).

Portanto, nessa linha de argumentação, podemos estabelecer similaridades entre o comportamento dos Assassinos medievais e os terroristas da atualidade, pois, em ambos os casos, o uso do medo é potencializado através da publicidade que o terror adquire, seja através dos meios de comunicação (como acontece na contemporaneidade) ou de comentários informais realizados face a face pelas pessoas que presenciaram o evento (como acontecia na época da seita xiita).

Bernard Lewis, ao tratar das armas usadas pelos assassinos medievais, diz que quase sempre utilizavam a adaga e que após ter exterminado sua vítima não faziam conta de fugir e nem mesmo de serem resgatados. “Nesse aspecto os assassinos podem ser vistos como os precursores dos homens bomba, suicidas de hoje” (LEWIS, 2003, p. 9). Essa informação invalidaria por completo as missões propostas no *game*, pois o protagonista tem o dever de eliminar nove pessoas, ou seja, a quantidade de vítimas cria um paradoxo com a bibliografia supracitada. Outra divergência entre história/ficção é sobre o armamento utilizado pelos assassinos que, no jogo, além da adaga, Altaïr dispõe de espada e facas para atirar, para o cumprimento de sua missão. “É significativo que praticamente não usassem armas mais seguras existentes na época, como o arco e a besta, armas de arremesso e veneno” (LEWIS, 2003, p. 8).

O jogo tem como cenário as cidades de Acre, Damasco e Jerusalém, pontos estratégicos para o sucesso das expedições cruzadistas. Jerusalém pertencia ao domínio árabe e, até o século XI, eram permitidas peregrinações cristãs à Terra Santa, porém já no final deste mesmo século

são proibidas, principalmente em função do clima de caos e desordem que se instalou na região, após o advento dos turcos seldjúcidas, que sucedem os árabes no domínio da região. Aliado a tudo isso, no Ocidente, a Igreja de Constantinopla passa a se distanciar da de Roma por questões de natureza teológica e política. Então, o Papa Urbano II, em 1095, convoca as Cruzadas com o intuito de retomar Jerusalém e libertar os cristãos oprimidos pelos turcos na Terra Santa.

Hilário Franco Junior, ao analisar o fenômeno das Cruzadas (1096-1270), descreve que elas serviram de “[...] válvula de escape para as tensões sociais, econômicas e políticas presentes na sociedade feudal [...]” (FRANCO JÚNIOR, 1999, p. 10). O surto demográfico ocorrido, principalmente a partir do ano 1000, devido às melhores condições de produção, higiene e alimentação, acarretou grande número de pessoas desempregadas e sem expectativas, passíveis de revoltas na Europa Medieval. Então, é significativo que as regiões que conheceram de forma mais acentuada um crescimento demográfico como a França, tenham sido as que forneceram o maior número de combatentes. De certa forma, as cruzadas funcionariam como uma válvula de escape para aliviar os problemas decorrentes do surto populacional europeu enfrentado a partir do século X.

No entanto, há aspectos que o jogo retrata que estão de acordo com a história. Um deles é a cena em que Altaïr e outros dois membros da seita sobem no local mais alto da Fortaleza de Masyaf¹¹ e ao comando do seu Mestre saltam, demonstrando não ter medo da morte. Essa atitude, historicamente falando, é chamada de “salto da fé”. No jogo isso faz parte de uma estratégia para desviar o foco de Robert de Sable¹², que estava

¹¹ O Castelo Masyaf efetivamente se tornara o quartel-general do grupo [Assassinos], na Síria. Era uma fortificação poderosa e bem defendida, em uma posição que dificultava o ataque de um exército (BARTLETT, 2007, p. 141).

¹² Robert de Sable foi o Grão-Mestre da Ordem dos Templários (1191-1193) e participou da Terceira Cruzada ao lado dos Reis Ricardo I e Filipe Augusto, na conquista do território do Acre. No jogo ele é um dos alvos de Altaïr e morre depois de travar uma batalha com o mesmo. No entanto, sua morte na vida real se deu de causas naturais (WIKIPEDIA, [s.d.]b).

prestes a invadir a Fortaleza dos Assassinos. Bartlett cita Arnold Lübeck, cronista alemão do início do século XIII, que descreve o mesmo rito: “[...] muitos deles [assassinos] estando no alto de uma alta muralha, até se atiravam a um aceno ou ordem [de seu líder], despedaçando os crânios, padeciam uma morte miserável [...]” (BARTLETT, 2007, p. 193).

Dentre os personagens do jogo, destacamos Garnier de Naplouse¹³, Willian (Guilherme) de Montferrat¹⁴, Robert de Sable (já citado) e Sibrand¹⁵, personagens que representam pessoas que, de fato, existiram. Já entre os que fazem alusão a outras figuras históricas, podemos citar: Al Muallim, personagem que evoca Rashid ad-Din Sinan, conhecido como o “O velho da Montanha” (MAALOUF, 2001, p. 172), que assumiu o controle da seita após a morte de Abu Muhammad (1100-1160) e o sétimo alvo de Altaïr, Jubair al Hakim, inspirado no cronista muçulmano Ibn Jubayr (1145-1217) (BARTLETT, 2007, p. 224).

O jogo também retoma o discurso orientalista que associa o Oriente ao sexo e a licenciosidade. Em uma cena, que se passa ao fundo da Fortaleza de Masyaf, há um jardim com várias mulheres dançando em meio a uma paisagem que remete a um cenário paradisíaco. Já em outra ocasião, quando Altaïr vai ao encontro de sua sétima vítima, Abu'l Noqoud, a situação sugerida é de vários homens e mulheres em clima de festa, dançando e bebendo. Como Edward Said afirmou, o Oriente era muitas vezes descrito como um lugar onde se podiam realizar as experiências sexuais impossíveis de se obter no Ocidente (SAID, 1990, p. 198). Dessa forma,

¹³ Garnier de Naplouse foi o nono Grande Mestre dos Cavaleiros Hospitalários (1190-1192). Ele lutou na Batalha de Arsuf, sob o Richard Lionheart. No jogo, Garnier aparece como um velho e é um dos alvos de Altaïr. E morre antes da Batalha de Arsuf (WIKIPEDIA, [s.d.]a).

¹⁴ William V de Montferrat (1115-1191), foi marquês de Montferrat de 1136 até sua morte, em 1191. William era o único filho do Marquês Renier I e sua esposa Gisela, filha de Guilherme I, Conde da Borgonha e viúva do Conde II Humbert de Sabóia. No jogo ele é um dos alvos de Altaïr e é Senhor do Acre e vassalo do Rei Ricardo I (WIKIPEDIA, [s.d.]c).

¹⁵ Sibrand foi líder dos Cavaleiros Teutônicos na vida real: Meister (mestre) Sibrand. Um dos primeiros líderes dos Cavaleiros Teutônicos, que foi colocado no poder por volta de 1190 (WIKIA, [s.d.]d).

muitas imagens que procuram representar o Oriente em filmes, jogos e outras produções reproduzem o Orientalismo¹⁶.

Recepção do jogo

Por acreditar que os *games* podem nos ensinar sobre o estágio atual de nossa cultura e por estarem assumindo um papel cada vez mais relevante em nossa sociedade, cremos, assim como Derval Golzio e Olavo Mendes, que “[...] para além das correlações que possam existir entre videogames e violência alguns [deles] [...] despertam a atenção pela forma como impõem representações sociais a determinados povos ou comunidades” (GOLZIO; MENDES, 2008). Contudo, do mesmo modo que os produtos da mídia podem manipular os eventos do passado através de intertextualidades, também sofrem alterações por parte de seu público em decorrência da popularização de fóruns e *sites* da Internet, que se caracterizam como mecanismos favorecedores do diálogo entre o público e a obra em questão.

Henry Jenkins (2008), em *Cultura da Convergência*, destaca que os fóruns *on-line* podem representar uma oportunidade para que seus participantes compartilhem conhecimento e opiniões sobre o jogo. Afirma, ainda, que precisamos ter em mente que os interesses de produtores e consumidores não são os mesmos, mas que às vezes se sobrepõem. Como no caso da sequência de jogos, que compõem a saga *Assassin's Creed*¹⁷, que após alguns protestos de fãs aficionados pela trama produzida pela

¹⁶ Em 1979, Edward Said formulou a tese do Orientalismo estudando obras produzidas pelos europeus que retratavam o Oriente e concluiu que esse era quase uma invenção europeia, sendo tratado desde a antiguidade como um lugar de romance, de seres exóticos, de aventuras e memórias. Para ele, o Oriente não passava de um discurso europeu, forjado a partir da ideia e experiência de contraste. Nesse sentido, desde muito cedo o Oriente foi retratado como uma terra de sonhos, prazeres e fantasias. Portanto, o Orientalismo é produto de um discurso que criou no Ocidente um Oriente imaginário (SAID, 1990).

¹⁷ *Assassin's Creed*, *Assassin's Creed II*, *Assassin's Creed Brotherhood*, *Assassin's Creed Revelations*, *Assassin's Creed III Liberation*, *Assassin's Creed III*, *Assassin's Creed Liberation HD*, *Assassin's Creed Pirates*, *Assassin's Creed Freedom Cry*, *Assassin's Creed Black Flag*, *Assassin's Creed Unity*.

Ubisoft, em outros países que não eram de língua inglesa – ou daquelas línguas disponíveis no *setup* do *game*: espanhol, italiano e alemão –, reclamaram pela falta de legendas ou dublagem nos trechos do *game* em que são expressas as falas de personagens importantes. Esses fãs queriam compreender a história do jogo. No Brasil, para ilustrar esse processo de convergência¹⁸, damos ênfase para os vídeos postados no site YouTube por Legendasacbr, que em entrevista através do canal de mensagem do mesmo site, diz:

Meu interesse em publicar esses vídeos vem da frustração que me dava pelo primeiro jogo não ter legendas nem em inglês... Muita gente não ia entender a história, que se tratando do mundo dos games, é uma das mais ricas. As pessoas que não falam nada de inglês, mas que gostariam de entender a história, também são o meu alvo no AC2. Só a falta de tempo e um pouco de falta de vontade também, atrasaram esse segundo projeto.¹⁹

Quando perguntado se fazia parte de alguma ramificação da Ubisoft no Brasil, respondeu: “Não sou filiado da Ubisoft, que inclusive depois de um tempo começou a deletar os vídeos que eu estava fazendo do *Assassin's Creed II* legendados. Serão hospedados em outro site futuramente. Apenas mais um fã.” (SILVA, 2011) A Internet é uma ferramenta que favorece inúmeras oportunidades de interação com o conteúdo das mídias. E, cada vez mais, *sites* como o YouTube e outras redes sociais têm se tornado um

¹⁸ “Por convergência refiro-me ao fluxo de conteúdos através de múltiplos suportes midiáticos, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam. Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando[...]” (JENKINS, 2009, p. 29).

¹⁹ Legendasacbr continua, ainda hoje, postando legendas para os vídeos do jogo que não têm tradução para o português. Em uma ocasião mais recente, já no ano de 2013, quando perguntado sobre o assunto, disse que a Ubisoft não tem mais se preocupado em excluir as postagens feitas por ele (SILVA, 2011).

local de participação dos fãs que, por sua vez, expõem pontos de vista em relação à franquia, aprofundam o enredo dessas histórias e interagem de muitas maneiras lícitas e ilícitas em relação a esses conteúdos. Acreditamos que, se de um lado a convergência das mídias representa uma oportunidade de crescimento empresarial, uma vez que o conteúdo de uma plataforma pode fazer sucesso também em outra, por outro lado, essa confluência de suportes midiáticos pode simbolizar um grande perigo às empresas, pois temem perder o controle da produção de suas franquias.

Sobre seu apelido, comenta que participou da comunidade de fãs do *Assassin's Creed Brasil*, no Orkut, “Vai ver é de lá que eu tirei a idéia” (SILVA, 2011). Atualmente, a comunidade de fãs no Twitter conta com cerca de 800 mil seguidores; no Instagram, 40 mil; e no Facebook, atinge a incrível marca de 9,5 milhões de membros espalhados por todo o mundo. A Ubisoft também é responsável pela perpetuação de clássicos como *Resident Evil 4*, em sua versão para PC, e *America's Army* – jogo feito sob encomenda do exército norte-americano para tentar conter a baixa de alistamentos em 1999 – e investe através de uma de suas derivadas, a Ubiworkshop, em quadrinhos, camisetas, chaveiros, fantasias dentre outros.

Para Jenkins: “[...] no mundo da convergência das mídias, toda história importante é contada, toda marca é vendida e todo consumidor é cortejado por múltiplas plataformas de mídia” (JENKINS, 2009, p. 29). Através desse universo é que a franquia *Assassin's Creed* vai se tornando um fenômeno mundial, com jogos, livros e filmes dentre outros. Recentemente foram publicados no Brasil alguns livros que visam ampliar a experiência de entretenimento possibilitada pela história dos jogos, sob os títulos: *A Cruzada Secreta*, *Renascença*, *Irmandade*, *Revelações*, *Renegado* e *Assassin's Creed: Bandeira Negra*; além das HQ's *Assassin's Creed: A queda*, que conta a história de Nikolai Orkov, assassino que viveu durante a Primeira Guerra Mundial; e *Assassin's Creed I: Desmond*, que diferentemente dos outros livros da série, conta episódios da vida de Desmond Miles, personagem que vive

nos tempos atuais. Através da leitura desses textos é possível conhecer mais sobre o personagem principal de cada jogo e ampliar o universo de experiências mediadas por meio da ficção. Além disso, será lançado em 2015 uma versão adaptada para o cinema sobre a trama dos Assassinos. Esta será uma coprodução entre a New Regency e a 20th Century Fox, que fará a distribuição do longa (ROMARIZ, [s.d.]). Portanto, para aqueles que não têm hábito de ler, mas se interessam pelo jogo, essa será mais uma oportunidade de aprofundar na história.

Jenkins afirma ainda que “[...] os fãs são o segmento mais ativo do público das mídias [...]” (JENKINS, 2009, p. 188) e que a Internet ajusta-se como um poderoso canal de distribuição da produção cultural amadora. Nesse sentido, torna-se um ambiente favorável para a experimentação e inovação. Portanto,

Se os antigos consumidores eram previsíveis e ficavam onde mandavam que ficassem, os novos consumidores são migratórios, demonstrando uma declinante lealdade a redes ou a meios de comunicação. Se os antigos consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente. Se o trabalho de consumidores de mídia já foi silencioso e invisível, os novos consumidores são agora barulhentos e públicos. (JENKINS, 2009, p. 47)

Assim sendo, fóruns de discussão na Internet favorecem o diálogo entre o público dessas obras e a empresa que as produziu. A convergência das mídias modifica a lógica pela qual a indústria midiática atua e o modo como os consumidores dão significado à notícia e ao entretenimento. “A convergência refere-se a um processo, não a um ponto final” (JENKINS, 2009, p. 43), constituindo-se assim um importante elemento propagador da cultura popular.

Considerações Finais

Conforme vimos, por meio da cultura da mídia, através do jogo *Assassin's Creed*, elementos da cultura medieval têm sido retomados, apesar de marcados pela fantasia, pelo maravilhoso e pelas diversas hibridizações, que caracterizam a maioria das produções veiculadas pela indústria do entretenimento, sob as mais diversas formas – filmes, programas de televisão como novelas e seriados, além de desenhos animados e os jogos propriamente ditos.

O contexto histórico se inscreveu numa temporalidade marcada por um importante momento nas relações entre a Cristandade Europeia e o Oriente Islâmico. Como Kellner nos assegura, a Cultura da Mídia pode refletir também angústias, incertezas e inquietações das sociedades contemporâneas.

O jogo coincidiu com a política de combate ao terror, empreendida pelo governo norte-americano no pós 11 de setembro, quando grupos ligados ao terrorismo islâmico atacaram as Torres Gêmeas, em Nova Iorque. Em 2007, ano em que foi lançado esse videogame, foi também um momento de elevada tensão nas conturbadas relações entre o mundo muçulmano e o Ocidente – marcado por um relativo aumento no número de tropas americanas na ocupação do Iraque. De certa forma, essa produção da cultura da mídia recente traduz, em alguma medida, o aumento da violência que tem marcado na contemporaneidade, uma parcela do antagonismo que envolve os Estados Unidos e a civilização muçulmana.

Por fim, deve-se considerar que o jogo também promove o que Jenkins chama de convergência midiática, ou seja, um produto ficcional que leva parte de seu público consumidor a se mobilizar através de outros canais da mídia, principalmente fazendo uso da Internet, instaurando redes de discussão virtual, nas quais fãs interagem entre si e com as produções. *Assassin's Creed* conseguiu arregimentar milhões de seguidores em todo o

PORTO, César Henrique de Queiroz; SILVA, Luiz Gustavo Soares. Cultura da mídia e medievalidade: uma análise do videogame *Assassin's Creed*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 257-276, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

mundo, levando, conforme mencionamos, até um fã brasileiro a postar um vídeo com legendas em português, como uma espécie de protesto, pois o mesmo reivindica a possibilidade de todos terem direito a entender a história.

Referências

Assassin's Creed. Produtora: Ubisoft Montreal. Distribuidora: Ubisoft. Data de Lançamento: Novembro de 2007. Gênero: Ação e Aventura. Modos de Jogo: Modo História. Classificação: +18. Plataforma: PC.

BALDISSERA, J. A. A Idade Média através do cinema. *Cadernos IHU em Formação*, São Leopoldo, v. 11, p. 24, 2006.

BARROS, José D'Assunção. Como se vê a Idade Média. *Cadernos IHU em Formação*, ano 2, n. 11, p. 10-15, 2006,. Disponível em: <<http://www.grupos.com.br/group/historiaemcena/Messages.html?action=download&year=09&month=7&id=1248382397846424&attach=Cinema%20e%20Idade%20M%E9dia.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2013.

BARTLETT, W. B. *Assassinos: a história da seita secreta do Islã Medieval*. Tradução de Silvia Spada. São Paulo: Editora Madras, 2007.

BOND, Rosana. Os mocinhos são bandidos. [s.d.]. Disponível em: <http://www.anovademocracia.com.br/no-39/159-os-mocinhos-sao-bandidos>. Acesso em: 2 fev. 2008.

FACEBOOK. *Assassin's Creed*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.10150727426413068.409131.6119163067&type=1>. Acesso em: 22 jun. 2015.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Feudalismo: uma sociedade religiosa, guerreira e camponesa*. São Paulo: Moderna, 1999.

GOLZIO, Derval; MENDES, Olavo. Jogos de Guerra e o Estereótipo do Terrorista no Videogame *America's Army: Territorialização, Guerra e Alteridade Islâmica*. *Culturas Midiáticas: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, Paraíba*, ano 1, n. 1, jul./dez. 2008.

PORTO, César Henrique de Queiroz; SILVA, Luiz Gustavo Soares. Cultura da mídia e medievalidade: uma análise do videogame *Assassin's Creed*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 257-276, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

JOGORAMA. Disponível em: <https://jogorama.com.br/>. Acesso em: 22 jun. 2015.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc, 2001.

KELLNER, Douglas. Cultura da Mídia e Triunfo do Espetáculo. In: MORAES, Denis de (Org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

LEWIS, Bernard. *Os Assassinos: Primórdios do Terrorismo no Islã*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

MAALOUF, Amin. *As Cruzadas vistas pelos Árabes*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MACEDO, José Rivair; MONGELLI, Lênia Márcia (Org.). *A Idade Média no Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

RIBEIRO, Emílio Soares. O Senhor dos Anéis: A Tradução da Simbologia do Anel do Livro Para o Cinema. *Cadernos de tradução*, Santa Catarina, v. 2, n. 16, p. 183-200, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6740>. Acesso em: 15 jun. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKI, Carla Bassanezi (Org.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

ROMARIZ, Thiago. *Assassin's Creed* chega em maio de 2015. [s.d.] Disponível em: http://omelete.uol.com.br/assassins-creed/cinema/assassins-creed-filme-chega-em-maio-de-2015/#.UgpCNqw_Gho. Acesso em: 1 ago. 2014.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Luiz Gustavo. *Entrevista com Legendasacbr através do canal de mensagens do site Youtube*. 2011.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

WAINBERG, Jacques A. *Mídia e terror: Comunicação e violência política*. São Paulo: Paulus, 2005.

PORTO, César Henrique de Queiroz; SILVA, Luiz Gustavo Soares. Cultura da mídia e medievalidade: uma análise do videogame *Assassin's Creed*. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 9, n. 17, p. 257-276, jan./jun. 2015.

ISSN 2237-9126

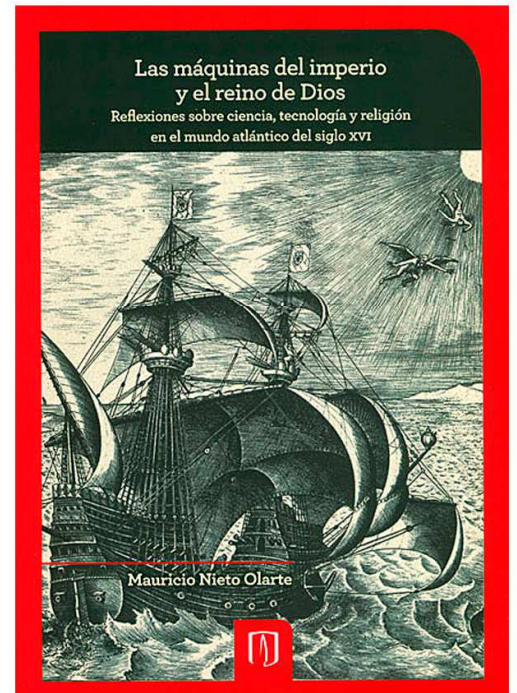
WIKIA. Assassin's Creed Wiki. [s.d.]. Disponível em:
<http://pt.assassinscreedbr.wikia.com/wiki/Sibrand>. Acesso em: 16 jun. 2014.

WIKIPEDIA. Garniel de Nablus. [s.d.]a. Disponível em:
http://en.wikipedia.org/wiki/Garnier_de_Nablus. Acesso em: 16 jun. 2014.

WIKIPEDIA. Roberto de Sablé. [s.d.]b. Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Robert_de_Sabl%C3%A9. Acesso em: 19 jun. 2014.

WIKIPEDIA. William V, Marquess of Montferrat. [s.d.]cDisponível em:
http://en.wikipedia.org/wiki/William_V_of_Montferrat. Acesso em: 16 jun. 2014.

OLARTE, Mauricio Nieto. *Las máquinas del império y el reino de Dios: reflexiones sobre ciência, tecnologia y religion en el mundo atlântico del siglo XVI*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013.



Capa do livro *Las máquinas del imperio y el reino de Dios*, de Mauricio Nieto Olarte.

Tiago Bonato

Mestre e doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista Capes.

Amanda Cieslak Kapp

Mestre e doutoranda em História pela Universidade Federal do Paraná. Bolsista Capes.

Recebido em 16/03/2015 e aprovado em 17/06/2015.

OLARTE, Mauricio Nieto. *Las máquinas del império y el reino de Dios: reflexiones sobre ciência, tecnologia y religion en el mundo atlântico del siglo XVI*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2013.

A conquista de lugares remotos, o controle do comércio ou o estabelecimento de um sistema imperial são, em última análise, um problema de *comunicação*. Essa é a principal chave de leitura da obra *Las máquinas del império y el reino de Dios: reflexiones sobre ciência, tecnologia y religion en el mundo atlântico del siglo XVI*, do historiador e filósofo colombiano Mauricio Nieto Olarte, publicada em 2013 e ainda sem tradução para o português. O trabalho objetiva decifrar o problema do conhecimento e do controle à distância, a partir das práticas tecnocientíficas e de sua interação com fatores políticos, religiosos e geográficos na formação dos impérios marítimos ibéricos. Seguindo uma perspectiva historiográfica que discute as relações entre ciência e império, Olarte conclui que as práticas tecnológicas, bem como os artefatos utilizados são parte do império e do poder e não apenas suas ferramentas. Dessa forma o autor coloca em cena barcos, velas, canhões, ventos e correntes marítimas, assim como a ação dos marinheiros, astrônomos, dos demônios e dos santos, das plantas e dos animais. Vale destacar que perde importante, sob essa ótica, questões sobre primazia ou pioneirismo na *invenção* de uma ciência moderna na Europa. Para o autor, o importante é entender quais foram as práticas que deram lugar a uma forma de conhecimento capaz de permitir o controle de grande parte do mundo.

O capítulo inicial, chamado *La Península Ibérica y el Atlántico* é dedicado, inicialmente, à construção de um histórico acerca da expansão marítima e dos descobrimentos ibéricos, evidenciando razões, aspirações e consequências. Ao tratar dos fatores geográficos da Península enquanto

aliados, o autor destaca não somente o poder natural dos ventos e das correntes, por exemplo, mas o domínio do homem sobre estes e sobre a natureza em geral, por meio do desenvolvimento de diversos saberes e práticas que se desenvolvem nesse contexto.

O segundo capítulo, *La burocracia imperial e la apropiación del Novo Mundo*, apresenta duas instituições centrais para a organização comercial, administrativa e política da expansão imperial: a Casa de Contratação e o Real Conselho das Índias, criados, respectivamente, em 1503 e 1524. A primeira delas, localizada em Sevilha, cidade estratégica no momento, funcionava como um centro de informação e um espaço destinado ao controle, de forma centralizada, dos bens do Novo Mundo. Para além de local de armazenamento, era uma instituição complexa, responsável por funções contabilísticas e pelo controle de toda produção náutica espanhola. Assim, entre suas diversas tarefas, que objetivavam a padronização do vasto e diverso conhecimento que vinha sendo produzido, estavam a concessão de licenças para viagens, a organização de registros das embarcações, a organização e inspeção de frotas, o ensino e a avaliação de pilotos, a compilação e a sistematização das rotas, da geografia e das riquezas encontradas, a produção de mapas e cartas de navegação, entre outras. Tais atividades, exercidas por oficiais rigorosamente organizados, eram fiscalizadas pelo Real Conselho das Índias, criado durante o reinado de Carlos V, em uma época de franca expansão do império espanhol. Esta segunda instituição foi criada enquanto autoridade autônoma, para supervisionar e regular todas as atividades referentes ao Novo Mundo. Em seu desenrolar, o capítulo demonstra como, na tentativa de controlar os bens e a administração da conquista, ambas as instituições, ao combinarem tarefas e saberes burocráticos, jurídicos, comerciais, cartográficos, náuticos e cosmográficos, contribuíram para a expansão e manutenção do império, que combinava em sua organização administração e burocracia, mas também ciência e tecnologia.

O capítulo a seguir, intitulado *El piloto mayor: cosmografía y el arte de navegar*, trata, especialmente, dos desafios relacionados com a navegação e, em consequência direta, com a astronomia. Os conhecimentos utilizados até então, principalmente na empresa náutica pelo mar Mediterrâneo, não eram mais suficientes. As novas rotas e configurações geográficas até então inéditas exigiram o desenvolvimento de novas técnicas, mais apuradas e exatas, com destaque para a navegação de altura, baseada em noções astronômicas. Estes conhecimentos foram aperfeiçoados e sistematizados nos manuais de navegação e de cosmografia da época - a principal documentação investigada no capítulo. Por meio da análise de um vasto conjunto de textos desta natureza, Olarte evidenciou questões centrais para a constituição da ciência náutica. Em primeiro lugar, demonstrou a importância do piloto maior, oficial de alto escalão da Casa de Contratación, o qual possuía funções técnicas e científicas, dentre as quais estavam o exame de pilotos, de instrumentos e de rotas e a fabricação de mapas e de cartas de marear atualizadas e seguras. Uma das metas era transformar a experiência dos pilotos em um conhecimento acessível e normatizado, mas que, dependendo da sua natureza, circulava com limitações, em decorrência de razões militares, políticas e econômicas. A seguir, o capítulo se preocupa com o desenrolar das tendências humanistas na Espanha e com a influência na produção do conhecimento náutico, geográfico e astronômico, de autoridades clássicas como Ptolomeu e Aristóteles. A conclusão aborda a contestação e até mesmo a superação dos chamados Antigos, a partir da experiência e das novas descobertas dos exploradores modernos.

O capítulo quatro, *Las máquinas del imperio*, conforme indica o título, aborda os principais artefatos e instrumentos da navegação ibérica. Olarte não os entende apenas enquanto apetrechos materiais, mas sim como sistemas tecnológicos complexos que funcionam a partir da interação entre homem e natureza. Assim, o grande objetivo é descrever tais artefatos, mas

sempre a partir de sua articulação com elementos naturais e humanos. Da mesma maneira que o anterior, o presente capítulo foi construído a partir do estudo de manuais de navegação. Nestes, o autor pôde perceber o microcosmo que constituía uma nau e a complexa rede de saberes e atividades que caracterizou seu funcionamento. São descritos os principais tipos de barcos, os princípios utilizados em sua engenharia e construção, as peças que os compunham, a preparação necessária para casos de guerra e defesa de corsários, os instrumentos utilizados, como o astrolábio, o quadrante, a balhastilha e a agulha de marear, bem como o porquê de seu uso e o treinamento necessário para tanto, o controle do tempo, a utilização das cartas de marear e das tabelas astronômicas, a divisão da tripulação e a função de cada membro. Por fim, a atenção se volta para a vida a bordo, sempre perpassada pela tônica religiosa que caracterizou todo o empreendimento de expansão.

O quinto capítulo da obra, *El Padron Real y la primera cartografia del Nuevo Mundo*, se ocupa de um dos produtos tecnológicos que representam de maneira mais explícita o poder europeu sobre o continente americano: os mapas. A cartografia do Renascimento, muito explorada e analisada pela historiografia atual, foi instrumento de uso político e simbólico da posse dos territórios recém descobertos pelos ibéricos. As fontes principais do capítulo são também os manuais de navegação que circulavam dentro e fora da Península no século XVI. A discussão principal parte do grande projeto científico levado a cabo pela Casa de Contratação: a elaboração de um novo mapa do mundo, chamado de *Padrón Real*, que serviria de base para as navegações e para outros mapas posteriormente produzidos. Com o objetivo de resguardar as descobertas geográficas recentes das outras nações europeias, a cartografia ibérica dos quinhentos é essencialmente manuscrita. O autor demonstra ainda a importância das cartas de marear no processo de navegação ao Novo Mundo. Os mapas do período eram grandes, custosos e pouco práticos para o uso diário. As cartas, dessa forma,

serviram de guia para os navegantes que cruzavam o Atlântico. Grande parte das fontes analisadas reservam um ou mais capítulos para descrever os pormenores da elaboração das cartas de marear, como a forma, as convenções, a toponímia etc. Ao final, Olarte mostra a dificuldade de se levar a cabo um projeto como o *Padrón Real*, uma vez que ele combinava dois esforços de difícil conciliação: por um lado, ser um padrão e modelo único, e, por outro, incorporar as novas e inúmeras observações geográficas que chegavam à Europa por meio dos escritos, descrições e itinerários de viagens pela América.

O capítulo seguinte, *Las criaturas de Dios nunca antes vistas: historia natural*, se ocupa da descrição, nomeação e classificação da natureza do Novo Mundo. As fontes utilizadas são as obras de história moral e história natural que circularam pela Europa, descrevendo a natureza e os homens da América àqueles que não empreendiam a viagem transatlântica. Os naturalistas do século XVI faziam parte de uma tradição humanista e seus modelos de interpretação partiam de textos antigos e medievais – como a *História Natural* de Plínio, O Velho, frequentemente citada – e da Bíblia. Na exploração do Novo Mundo, entretanto, os cânones da erudição europeia não deram conta do exótico mundo natural que se desvelava à medida que o território era conhecido. Mais uma vez o conflito entre tradição e experiência direta, observado em várias frentes do conhecimento na primeira modernidade, se faz presente. O ato de descrever e nomear a natureza americana é para o autor um dos elementos chave do processo de compreensão da América, já que as criaturas do Novo Mundo obrigaram a Europa cristã a construir uma nova forma de entender a natureza. Assim como a cosmografia, a náutica, a cartografia, a história natural foi uma das atividades científicas que expressaram o mesmo propósito de controle e domínio dos novos espaços.

O sétimo e último capítulo do livro, intitulado *El Nuevo Mundo, la ciencia global y el eurocentrismo*, serve como conclusão, e, por isso, nele são

retomados os principais argumentos anteriormente discutidos. A relação entre a Península Ibérica e o surgimento da ciência moderna ganhou espaço na historiografia nos últimos anos. Olarte se posiciona junto aos inúmeros autores que questionam a ideia de que uma *revolução científica* deu origem a uma nova e única forma de fazer ciência. Segundo ele, mais do que buscar as origens da ciência moderna, seu trabalho busca entender as relações entre conhecimento, tecnologia, religião e império. Essas características são indissociáveis, pois a história da regulamentação administrativa colonial se combina com a história da ciência. Todos os projetos administrativos – a elaboração de mapas, de cartas de marear, de histórias naturais – só foram possíveis graças a um enorme esforço de *normatização da experiência*, uma vez que de nada serviriam comentários sobre experiências individuais sem códigos estáveis e compartilhados. Duas são as principais conclusões da obra. A primeira está na demonstração convincente de que o Novo Mundo, sua geografia, animais e plantas foram atores ativos e centrais do estabelecimento de uma nova ordem mundial e, portanto, não podem ser reduzidos a mera *construção* ou *invenção* europeia. A segunda se encontra na afirmação de que os temas de ordem burocrática, comercial, jurídica, náutica, cartográfica, de história moral e de história natural devem ser entendidos com partes de uma mesma empresa política e religiosa. O Estado imperial católico foi uma organização técnica e científica em que a ciência e a tecnologia estavam a serviço tanto do rei como de Deus.