

ADÃO, EVA E OS PICTAS NAS SELVAS DA VIRGÍNIA: A ADMIRANDA NARRATIO DE THEODORE DE BRY¹

Thereza B. Baumann²

The Paradise is a promise as well as memory

Joseph Rykwert

Em 1590 a Virgínia é ainda uma promessa. A bela promessa de uma terra onde os índios, em sua pobreza e nudez – sinal inequívoco da inocência original –, viviam, como descreve Barlowe, beatificamente, na Idade de Ouro; uma terra onde as vinhas cresciam por toda parte, *on the sand, on the green soil, of the hills, over the plains, climbing on every little shrub and toward the tops oh high cedars (...) We found there people gentle, loving and faithfull, lacking all guide and trick (...) It was as if they lived in golden age of their own*³.

Uma imagem que corresponde ao sonho do Paraíso – ‘topus’ emblemático – no imaginário do homem europeu. E, mais particularmente, aos sonhos milenaristas que emergem na Inglaterra desse período e aos interesses específicos do grupo que cercava Elizabeth I, que desejava ver, ou via de fato, na América, como Thomas Hariot⁴, o *Paraíso do Mundo*, ou, como George Alsop identificaria em Maryland, *as suas árvores, suas plantas, seus frutos e suas flores como os hieróglifos da nossa condição primordial*⁵.

Símbolo da pretendida soberania mítica de Elizabeth I, espelho de um império que se projeta como soberano dos mares, essa imagem sintetiza

¹ Versão parcial e adaptada do 3^a capítulo da tese de doutorado *Thesaurus de Viagens. Theodore de Bry: Identidade e Alteridade na Iconografia do século XVI*, apresentada pela autora ao Programa de Pós-Graduação em História da UFF, em 2001.

² Pesquisadora do Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense.

³ Arthur Barlowe in Richard Hakluyt, *The Principal Navigations (...)*, v. III, apud LORANT, Stefan. *The New World, the first pictures of América*. New York: Duell Sloan & Pearce, 1946, p. 125 e ss.

⁴ VERMONT, Henry Stevens of. *Thomas Hariot, the Mathematician, the Philosopher and the Scholar*. New York: Burt Franklin, 1911.

⁵ Alsop, George in SANFORD, Charles. *The Quest of Paradise*. Urbana: University Illinois Press, 1961, p. 83-85.

a utopia inglesa de construção de um mundo ideal na América, idéia que orienta a gênese do *Thesaurus de Viagens ou As Grandes Viagens*⁶. Essa coletânea de viagens iniciada em 1590 reúne em 13 volumes os relatos das primeiras viagens à América e singulariza-se pelas centenas de gravuras que impõem uma visão do Novo Mundo e de seu habitante que perduraria por longo tempo no imaginário europeu. Seu autor, Theodore de Bry, artista flamengo, exilado de Liège (sua terra natal), ourives, gravador, editor-livreiro, reformado, calvinista, cristão piedoso, familiar às filosofias esotéricas, esteve envolvido com grupos políticos que desenvolviam projetos antihabsburgos.

A coletânea originou-se do convite feito por Richard Hakluyt⁶ ('o Jovem'), cosmógrafo e ministro protestante, em 1587 a de Bry quando este se encontrava em Londres para gravar as exéquias⁷ de Sir Phillippe Sidney. Graças ao estreito contato com o grupo de Hakluyt e ao seu prestígio como gravador, De Bry era frequentemente requisitado à Inglaterra⁸. Essa obra inseria-se no esforço empresarial articulado pelo grupo, composto por Walter Raleigh, Walsingham, Gilbert, Phillip Sidney, George Peckam e Christopher Carleil. O objetivo era a publicação de textos que sensibilizassem Elizabeth I a participar ativamente na expansão atlântica, retomando o projeto da Virgínia, interrompido em 1588, e tornando familiar aos europeus a presença de ingleses em terras americanas. E, ainda, difundir a 'verdadeira' religião, transmitindo a idéia – anunciada, em 1577, na obra de John Dee *General and Rare Memorials Pertayning to the Perfect Art of Navigation* – do destino providencial da Inglaterra conduzido pela figura deificada de Elizabeth I, tal como é representada na folha de rosto dessa obra cercada por figuras mitológicas, capitaneando um navio através do Atlântico, ou ainda na iconografia da *Sphaera Civitatis*⁹, obra de John Case. Elizabeth I aparece

⁶ Para sua obra, Hakluyt fez extensas pesquisas: contactou André Thevet na França e coletou informações das viagens dos franceses à América. LYNAM, Edward. *Richard Hakluyt & his successors*. Nendel/Liechtenstein: Kraus Reprint Limited, p. 35-38.

⁷ BRYANT, Michel. *Bryan's Dictionary of painters and engravers*. London: Robert E. Graves/ British Museum, 1883, v. 1, p. 361-362.

⁸ De Bry gravou, em 1576, *The Procession of the Knights of the Garten e*, em 1588, *The Mariner's Mirror*, tradução inglesa comissionada por Sir Cristopher Hatton, Chanceler de Elizabeth I, da obra *Spieghel der Zeevaerdt*, do flamengo, Lucas Jansen ou Waghaenner. YATES, Frances. *O Iluminismo Rosa-Cruz*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 103.

⁹ FRYE, Suzan. "Elizabeth's Early Self-Representation" in *Elizabeth I. The Competition for Representation*. New York/ Oxford: University Press, 1993, p. 113.

abraçando as virtudes míticas que substituem os planetas nas esferas cósmicas do universo. Idéia ancorada, inclusive, na ascendência mítica do rei Arthur¹⁰, invocada para os Tudors.

A *Admiranda Narratio* é o primeiro tomo de um tríptico¹¹ dedicado às viagens empreendidas pelos reformados ao Novo Mundo e às suas tentativas de colonização: a conquista da região da Virgínia na América do Norte pelos ingleses empreendida graças à patente concedida por Elizabeth I a Walter Raleigh¹². O relato da viagem escrito por Thomas Hariot¹³ e as aquarelas de John White¹⁴, pintor que acompanhara essa expedição, seriam as fontes de Theodore de Bry.

Adão e Eva no Jardim do Éden compõem a imagem de abertura do Thesaurus de Viagens. Uma imagem que é tanto promessa, sonho, utopia quanto memória. É essa visão que De Bry oferece ao seu leitor-viajante ao convidá-lo a penetrar em seu teatro, a compartilhar do seu Thesaurus. De Bry, como Mnemón, abre as portas da memória e o transporta a um outro espaço, a um outro tempo, ao illo tempore, aos Jardins do Éden. Mas, e esse Jardim? *No sabes que estos jardines dan acceso a otros jardines que se abrirán a su vez a infinitos jardines*¹⁵?

¹⁰ THOMAS, Keith. "Ancient prophecies" in *Religion and decline of Magic. Studies in popular beliefs in sixteenth and seventeenth century England*. London: Weinfeld & London, 1997, p. 416-417.

¹¹ O da Flórida é o segundo e o dedicado ao Brasil, o terceiro. Os três outros (editados em vida de Theodore) relatam as viagens dos espanhóis à América. De Bry não segue a cronologia dos eventos. Iniciada com a Virgínia – experiência quase contemporânea à publicação –, a coletânea retorna aos primórdios dos descobrimentos cujos eventos precedem os narrados nos volumes iniciais.

¹² Raleigh recebeu patente para descobrir países que não estivessem na posse de um monarca cristão" (estratégia de Elizabeth I para evitar conflitos com Felipe II). Em 1584, envia dois navios que chegam à América do Norte, atual Carolina do Norte. Anteriormente, Humphrey Gilbert, seu meio irmão, obtivera licença para fundar colônias na América do Norte mas não chegara a fazê-lo. WILLIAMS, Penry. *The Late Tudors, England (1547-1603)*. Oxford: Oxford University Press, 1998 p. 530.

¹³ Thomas Hariot (1560-1621), matemático, filósofo e astrônomo, acompanhou, em 1585, a expedição à Virgínia na qualidade de conselheiro e de prático matemático. Publicou, em 1588, o relato utilizado por De Bry: *A Brief and True Report of the New Found land of Virginia*. VERMONT, Henry S. *Life of Thomas Hariot*. London: Private edition, 1900, passim; THOMAS, K. op. cit., p. 167 e 363.

¹⁴ Pintor inglês, nascido entre 1540 e 1550. Esteve várias vezes na Virgínia retratando cenas e costumes indígenas, espécimes botânicos e zoológicos. Pouco se sabe sobre esse artista. Suas aquarelas seriam compradas, em 1588, por De Bry. Existem, no entanto, opiniões contraditórias sobre a autenticidade das aquarelas que teriam sido as fontes de De Bry, estiveram desaparecidas durante quase duzentos anos sendo posteriormente compradas por Henry S. de Vermont, que as venderia, em 1866, ao British Museum. Cf. LORANT, op. cit., 182-183.

¹⁵ Princesa Bibesco in "Los Ocho Paraísos" apud KRETZULESCO–QUARANTA, Emanuela. *Los*



Fig. 1 - Jardins do Éden, Admiranda Narratio. Gravura de Theodore de Bry, 1590.



Fig. 2 - Detalhe, Admiranda Narratio.



Fig. 3 - Detalhe, Admiranda Narratio.

Jardines del Sueño. Madrid: Siruela, 1996, p. 227.

Como um passo de mágica, ou un coup de théâtre, De Bry inverte a situação: volta ao passado mas anuncia ‘tempos novos’. Como se a emoção provocada por esse coup d’ éclat fizesse evocar imagens que repousavam nas profundezas desde um tempo imemorable. Como se o impacto da surpresa as resgatasse e fizesse brilhar no presente graças não a uma repetição obediente ou à imitação, mas à liberdade genuína de uma experiência sempre renovada: recriar no espírito a imagem da perfeição original, a estrutura ou trama ideal que constitui a essência da realidade.

Mas se em primeira instância difundir ao olhar europeu as possibilidades idílicas das terras americanas corresponde ao propósito aparente da obra de De Bry, o que representaria para ele essa imagem que desvela ao olhar extasiado do leitor-viajante? Por que razão ele coloca como abertura da sua *Admiranda Narratio* a imagem do Horto Deliciarum?

Seria a memória do passado? O presente que se oferece radioso e conduz à contemplação do futuro por sua semelhança com o passado?

Embora comum nos relatos de viagem (a busca do Paraíso), uma imagem semelhante não está presente nas aquarelas de John White, nem nas de Le Moyne, nem nas xilogravuras que ilustram as edições originais de Benzoni ou Staden, e que inspiraram as gravuras do *Thesaurus*. Essa imagem, bem como a da Arca de Noé, que inicia o relato da Flórida, e as outras imagens que aparecem nas folhas de rosto de todos os volumes da coleção, é, provavelmente, fruto da iniciativa de De Bry, e parece ter, bem como os prefácios dirigidos ao “cândido leitor”, uma importância particular para esse autor. Prefácios que são, de um modo geral, pouco frequentados pelos autores que analisam as “Grandes Viagens”. Vale lembrar que os textos da coletânea não são cópias dos originais inspiradores da obra. De Bry, embora baseando-se tanto nos textos dos cronistas quanto nas imagens originais, reformulá-los-á. E, muitas vezes solicita a terceiros a elaboração de textos para suas imagens, como sabemos por informações nos seus prefácios e por uma carta enviada a Franz Raphelengius¹⁶ – ‘familista’, professor de línguas

¹⁶ Em 1595, De Bry solicita a Raphelengius textos relativos a *America Pars Quinta* (cenar das índias no banho e da prisão e morte de Atahualpa). É um dos poucos manuscritos conhecidos de De Bry. GIUSEPPI, M. S. “The Work of the Bry and his sons engravers”. *Proceedings*. London: Huguenot Society of London, 1915, t. 2, p. 220-221.

orientais que participara da Bíblia de Plantin e que tivera suas obras incluídas no Index Expurgatorium. No entanto, seu nome não é citado na obra e não sabemos quantos textos teria redigido para De Bry. Em relação às imagens, De Bry inspirava-se também em muitos artistas da época, como Dürer e Brueghel, entre outros. E, por exemplo, algumas gravuras da Tertia Pars (baseadas nos textos de Léry e Staden) são reformulações das xilogravuras originais, mas cenas de batalhas e cerimoniais que reúnem muitas figuras (gênero frequentado por De Bry) são inspirados em Mantegna e Pollaiuolo, entre outros; e, como assinala, Raminelli¹⁷, influenciados, sobretudo, por Delanune – artista maneirista, gravador e mestre do ‘grotesco’ com quem os De Bry teriam aprimorado suas técnicas de gravura.

O que representa De Bry nessa imagem que parece ser paradigmática em sua obra? Sintetiza, talvez, os ideais utópicos ingleses e o anseio de De Bry em relação à salvação. Anseios explicitados na pungente invocação que acompanha seu autorretrato (*Domine doce me ita reliquos vitae mea dies transigere ut in vera pietate vivam & moriam*) e ao sugerir ao leitor que empreenda, através das suas imagens, uma viagem metafórica em direção à salvação. O Thesaurus, observa esse autor, não estava sendo sacado à luz com o intuito de diverti-lo; embora ele soubesse que essas coisas deleitavam grandemente aos homens, o seu intuito era bem diverso: antes o fazemos, dizia ele, para agradecer de todo o coração os favores recebidos de Deus, e para que nessas assombrosas obras *Ele revele e ensine o caminho da salvação*¹⁸.

Uma preocupação reiterada no primeiro parágrafo do prefácio da Admiranda Narratio:

*Although, dear reader, on account of Adam's disobedience Man was deprived of those good gifts with which he was endowed at the Creation, yet as will be seen in the following account of the life of savage tribes, he still retained wit provide for himself and to make whatever was necessary for his life and health – exception in the matter of his soul's health*¹⁹.

¹⁷ RAMINELLI, Ronald. *Imagens da Colonização. A Representação do Índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 57-58.

¹⁸ Prefácio ao “Benévolo Leitor”. *América (1590-1634)*. (Gereon Sievernich, org.). Madrid: Siruela, 1995.

¹⁹ *A Brief and true Report the new found land of Virginia*. Imprinted in London in 1590.

Preocupação que, aliás, pontuará os prefácios dos seis volumes do *Thesaurus* e que deve ser considerada: confere singularidade à sua obra e ilumina a análise da sua iconografia, em particular a dessa imagem.

Que significado ou significados De Bry atribui a essa imagem? Que mensagens ela veicula?

De Bry instrumentaliza tempos e espaços múltiplos. É o Jardim do Éden que o homem perdeu por sua falta? E, nesse sentido, é a memória do momento primordial. De Bry atende ao apelo bíblico que insiste na necessidade da memória como tarefa religiosa fundamental. O dever da reconstituição é antes de mais nada um reconhecimento de Deus. Ou esse Jardim do Éden será aquele que o homem construirá através de seu esforço e empenho? Utopia, sonho, porque, como observou Rykwert, profecia é memória: *the Paradise is a promise as well as memory?* Representa as terras americanas ou o lugar incógnito do Paraíso? A quantas e infinitas possibilidades os portões do Jardim do Éden nos dão acesso? À visão do europeu sobre a América, à construção de um mundo ideal? Às possibilidades que se colocam para o homem? À sua transformação? Trata-se de uma alusão ao outro – o indígena – ou ao europeu? Ou, sem distinção, refere-se à própria condição humana? É a memória do tempo pretérito? Do início do exílio, da longa peregrinatio que o homem empreende, desde então, em busca do *Iter Dei*? Ou é o anúncio da *res sacra* que lhe dá a esperança de retorno ao locus ideal? Memória ou profecia? O começo e o fim do percurso do homem cristão? Do seu próprio percurso, do caminho oferecido ao seu leitor-viajante no prólogo do seu *Thesaurus*? Ou um recurso mnemônico que De Bry utiliza para conduzi-lo ao seu próprio mistério refletido no Cosmos? O mistério de um homem, como definiu Garin, que não se limita mais a contemplar uma ordem dada, a realizar essa essência eterna, mas que tem à sua frente infinitas possibilidades, e que é ele próprio, infinitas possibilidades²⁰.

Mas como essa idéia pode estar representada em suas imagens? E como apreendê-las?

É preciso, como observou Darriulat²¹, ter a humildade de receber. Apreender

²⁰ GARIN, Eugenio. *Idade Média e Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 40.

²¹ DARRIULAT, Jacques. *Metaphores du Regard. Essai sur la formation des images en Europe depuis*

o inesperado, perceber, como dissera Da Vinci, as sutilezas dos mais ínfimos detalhes, no movimento dos animais, no formato das pedras, nos frutos da árvore ... Saber escutar no farfalhar das folhas palavras perdidas ou aquelas ainda não pronunciadas. ‘Ler’ as mensagens que se escondem nas formas dos personagens, nos seus gestos, nos sinais que De Bry dissera ocultar em suas gravuras, como ele mesmo adverte ao seu leitor: se alguém se atrever a copiá-las, gravando estas minhas obras de arte (...) rogo-te, benévolo leitor, não preste fé a ditos retratos, pois há ocultas em meus quadros várias marcas secretas que, se não ficam devidamente registradas, causarão grande confusão ²².

Trata-se de um código? Ou de uma linguagem metafórica que no Maneirismo transformou-se em linguagem secreta, servindo ao propósito não apenas da expressão complexa de pensamentos complexos, mas também ao de distinguir ostensivamente seus usuários do ‘rebanho comum’, como aliás observara Pico Della Mirandola²³. Poderíamos aplicá-la a De Bry quando fala dos seus sinais secretos? Sua decifração levaria o leitor a encontrar o caminho da salvação através das assombrosas obras de Deus?

Mas o que nos mostra a cena do Jardim do Éden?

As duas figuras – presumivelmente Adão e Eva – encontram-se nuas, de pé, cada uma de um lado da árvore que ocupa um lugar proeminente na cena e cujos galhos parecem estender-se muito além dos limites da gravura, enquanto suas raízes (entre os pés de Adão) sugerem as da mandrágora²⁴. As figuras

Giotto. Paris: Lagune, 1993, p. 41-51.

²² De Bry, in “Prefácio ao Benévolo Leitor”, op. cit.

²³ PICCO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre a Dignidade do Homem*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 93- 95.

²⁴ Planta com propriedades contraditórias: maná divino com poderes curativos, espirituais. Utilizada nas ciências ocultas como afrodisíaco, veneno ou alucinógeno (*hyoscina, atropina*). Considerada desde a Antiguidade como antropomorfa a **M**. poderia levar à loucura ou à morte quem a coletasse, favorece a fecundidade (*Gn 30,14-19*), é considerada a reconstituição do Adão primordial, uma soma de todas as benesses edênicas. Durante a Idade Média e até o século XVI aparece associada ao Jardim do Éden e ao elefante (símbolo da fecundidade e fidelidade), como no *Jardim das Delícias* de Bosch ou no de Martin Schongauer. Cf. SEVILHA, Isidoro. *Etymologias* (séc. VI-VII), Madrid: B.A.C., 1983, v. II, XVII, 9, 30, p. 365; CAZENAVE, Michel. *Encyclopédie des Symboles*, Torino: La Pochothèque, 1996, p. 392; CHEVALIER J./GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Laffont/ Júpiter, 1986, p. 608-609; BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, UNB, 1997, p. 605; VAN LENNEP, Jacques. *Alchimie*. Bruxelas: Dervy-Crédit Comunal, 1985, p. 334-335.

graciosas, elegantes, de talhe e estatura equivalentes, de traços nitidamente europeus e ligeiramente andrógina estão representadas em posição inversa entre si. Elas não olham na mesma direção. Adão acha-se de frente para o espectador mas dirige seu olhar para o alto. Uma das mãos, a direita, apóia-se sobre a parte frontal da cabeça, enquanto a outra está estendida em direção a um galho mais alto, mas não em direção à fruta. Eva, com longos cabelos, encontra-se praticamente de costas para o espectador, mas a posição da sua cabeça, voltada para fora da cena, e o braço esquerdo erguido ao segurar o fruto proibido permitem-nos vislumbrar o contorno do seu seio esquerdo.

No centro da árvore – provavelmente uma figueira²⁵ – destaca-se a serpente. É uma imagem instigante. Não só pelo papel que representa – aquela que conduz o homem à Queda – como pelas características que ela apresenta na iconografia de De Bry: uma figura híbrida, antropozoomorfa, andrógina, dorso humano que termina em cauda de serpente, seios de mulher, mas de uma mulher velha, um tanto pendentes, como era usual nas representações das feiticeiras medievais e renascentistas. Uma contradição, aliás, já que a sua face é juvenil; além disso, não obstante a flacidez dos seios, os seus braços são um tanto musculosos, como os de um jovem. Das costas dessa figura monstruosa, já que ela possui todos os sinais que à primeira vista podem incluí-la na tipologia de um monstro, sai um par de asas que terminam pontudas, agressivas, mais parecidas com as asas de um dragão (ou de um morcego?) do que com as delicadas asas de um anjo, embora ao primeiro olhar a imagem sugira quase um querubim...

O centro da gravura situa-se entre os seus seios, exatamente sobre o lugar que seria ocupado por seu coração. Um detalhe singulariza a serpente: sua cauda, ao invés de enroscar-se no tronco da árvore, dirige-se em arco para o alto, quase unindo-se em círculo com a ponta da sua asa superior, insinuando,

²⁵ Representação comum no Jardim do Éden. Adão e Eva cobriram-se com suas folhas após o pecado. Citada com significado ambíguo no Antigo e no Novo Testamento: símbolo da ciência e do conhecimento (*Jó. 1,49; Reis, 1,4*); figueira estéril, amaldiçoada por Cristo (*Mat. 21; Marc. 2, 12, 11, 12-14*). Em muitas culturas tem sentido iniciático, associada ao divino, aos ritos de fecundação e de abundância. Cf. CAZENAVE, op. cit., p. 257-258; CHEVALIER./GHEERBRANT, op. cit., p. 439-440; LEXIKON, Herder. *Dicionário dos Símbolos*, São Paulo: Cultrix, 1990, p. 96-97; REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 20.

talvez, a imagem do ourobo²⁶. Apontando para cima, a serpente tanto pode indicar a fruta que Eva tem em sua mão como a copa da árvore. Próximos à árvore e ao casal estão quatro animais: no primeiro plano, deitado entre Adão e Eva, um leão; perto dele e de Eva, um rato parece dirigir-se para extremidade esquerda da cena. Atrás de Adão, um lince caminha para frente. Entre a árvore e Eva, uma lebre volta-se para o fundo da cena. O cenário é bucólico: um homem e uma mulher ocupam-se de tarefas cotidianas enquanto, adiante, alguns bois e alces pastam... A distância dessas figuras é sugerida mais por suas dimensões que por um recurso de perspectiva. Mais distante, na direção de Eva, e coberto parcialmente por uma pele, o homem parece lavrar a terra. No lado oposto, atrás e à esquerda de Adão, sentada sob uma cabana, a mulher, voltada para o espectador, ocupa-se de uma criança.

A gravura permite uma interpretação múltipla. Tanto a sugestão de tempos e espaços diferentes quanto a composição espacial das figuras, suas formas e gestos conferem um caráter de ambivalência que é reforçado pela ambiguidade sexual do casal edênico e da serpente. Essa ambivalência é ainda enfatizada por outros elementos: a árvore, não só por ser uma figueira (cujo simbolismo, como observamos, é contraditório), mas pela interceptação dos seus galhos e pelas raízes que sugerem as da mandrágora, que como mencionamos pode ser o símbolo da Adão original e anterior à distinção entre o bem e o mal; a posição dos animais, alguns em repouso e outros em movimento (podem estar se afastando ou não); a posição invertida entre Adão e Eva, e por fim a oposição das duas figuras no fundo (o homem está do mesmo lado que Eva, enquanto que a mulher está do lado oposto, atrás de Adão) acentuam a indefinição da cena.

Aparentemente, a cena não sugere que o pecado já tenha se concretizado. Existe a expectativa, a iminência do pecado. No Gênesis, após a 'falta', Adão e Eva percebem sua nudez: olham-se com estranheza e escondem-se do olhar de Deus. A vergonha mútua explicita a transgressão que fora cometida. O

²⁶ Ourobo: serpente que morde a própria cauda (sentido literal em grego); símbolo hermético da totalidade, da reconciliação e integração, do caráter paradoxal da matéria e do mundo terrenal, enfatizando a unidade subjacente ao todo: Um/Todo. Cf. PERNETY, J. *Dictionnaire Mytho-Hermétique* (ed. fac- símile de 1758). Milano: Arché, 1980, p. 461; CARVALHO, J. J. *Mutus Líber: o Livro Mudo da Alquimia* (ed. orig. 1677), São Paulo: Attar Editorial, 1995, p. 134; CAZENAVE, op.cit. p. 487-489.

momento do pecado é o momento da separação entre o Homem e Deus e entre Adão e Eva. É o momento da percepção da alteridade: Deus é um 'outro', do mesmo modo que Adão e Eva são mutuamente sujeito e 'outro'. A partir desse momento há um rutura entre Deus e o Homem e, como observou Michel de Certeau, *it is altogether evident that the search for God is a journey toward the Other*²⁷.

Mas na cena representada no primeiro plano não parece haver ainda essa percepção. Eles ainda não estão saindo culposos do Paraíso, diversamente, por exemplo, do que nos mostra uma gravura de Dürer. Adão e Eva não se escondem. Nenhum gesto ou expressão traduz culpa ou tristeza. Adão olha para o alto. Eva parece olhar para o alto e para fora da cena. Essa comunicação com o exterior, um convite ao expectador, uma comunicação com aquele que contempla a imagem, poderia constituir, como observou Hauser, um artifício comum ao Maneirirismo; ou seria um olhar suspeito, um olhar à sorrelfa, um convite ou o temor ao pecado?



Fig. 4 - Adão e Eva, Albrecht Dürer, 1507, Museo del Prado, Madrid.

²⁷ Certeau, Michel de. "Heterologies, Discourse on the Other" apud GIARD, Luce. "Michel de Certeau's Heterology and the New World". *Representations*, 33, 1991, p. 212 e ss.

O momento parece em suspenso, indefinido. O gesto inconcluso. A ‘falta’ ainda não aconteceu. O Homem não transgrediu o tabu. É como se esse acontecimento estivesse pendente da decisão do Homem. Como se estivesse buscando em sua memória a sua condição original, reiterada por Picco Della Mirandola em sua *Oratio*:

Coloquei-te no meio do mundo para que daí possas olhar melhor aquilo que há no mundo. Não te fizemos celeste nem terreno, nem mortal nem imortal, a fim de que tu, árbitro e soberano artífice de ti mesmo, te plasmasses e te informasses, na forma que tivesses seguramente escolhido. Poderás, por decisão do teu ânimo, degenerar até aos seres que são as bestas, poderás regenerar-te até às realidades superiores que são divinas,...²⁸.

Ao olhar para o alto, Adão estaria buscando Deus entre as folhas do arvoredo, como aconteceu quando Ele, ao passear em Seu Jardim, inquiriu-os sobre a falta cometida? (Gn, 3, 8-10) Ou seria o desejo do Homem de buscar, de alcançar a imensidão do mundo, do universo, de Deus? Desse mundo que se abria infinito diante dele. Seria o desejo de penetrar nesse segredo, de conhecê-lo e de, através desse conhecimento, chegar a Deus? Ou a ousadia, talvez, de se colocar no limite de um risco absoluto na tentativa de transformar o mundo e a si próprio? Mas, ao mesmo tempo, Adão coloca a mão sobre a cabeça. Estaria ofuscado pelo medo do conhecimento, pela audácia do seu gesto, pela surda inquietação que precede e atormenta o transgressor? Pelo brilho da presença divina? Pela constatação de que tem *à sua frente infinitas possibilidades, e que é, ele próprio, infinitas possibilidades?* Pela possibilidade de *degenerar até aos seres que são bestas, ou regenerar-se até às realidades superiores que são divinas?*

A indefinição expressa pela gestualidade de Adão e Eva é acentuada pela presença e posicionamento dos animais. Sua permanência ao lado do casal poderia indicar o momento anterior ao pecado, pois, de acordo com a tradição, antes da ‘Queda’ Adão teria o domínio da natureza, e mesmo as feras obedeciam-no, porque ele possuía o dom de falar como os animais: cada qual deveria levar o nome que o homem lhe desse (Gn. 2,18-20).

²⁸ PICCO DELLA MIRANDOLA, op. cit. p. 53.

Todas as criaturas eram sujeitas ao homem, e ele só a Deus obediente²⁹. Por outro lado, a presença dos animais pode, também, sugerir os quatro temperamentos ou ‘humores’ do homem, que só seriam identificados após o pecado: melancólico, sanguíneo, bilioso e colérico. Anteriormente haveria somente o sanguíneo. A teoria dos quatro temperamentos seria extremamente difundida nesse período. E cada animal representado na imagem poderia simbolizar um tipo de temperamento³⁰.

A concretização do pecado ou essa perspectiva pode ser simbolizada pelas figuras aparentemente secundárias da cena: a mulher sentada com a criança e o homem lavrando a terra. A primeira seria uma alusão, talvez, ao castigo que, após o pecado, Deus impusera às mulheres: o de ter filhos entre dores e submeter-se ao homem (Gn. 3,16-17). Mas não há na imagem nenhuma expressão de dor. E a atividade do homem poderia ser entendida como a punição infringida por Deus, condenando-o ao trabalho e ao sofrimento: *Maldito é o solo por causa de ti! (...) com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retornes ao solo...* (Gn. 3,17-20).

Essa imagem poderia ainda sugerir o estado de beatitude anterior à ‘Queda’. Segundo a tradição, Adão e Eva usufruiriam de uma situação privilegiada antes do pecado. É esse estado idílico a razão da permanente nostalgia do Paraíso. As ocupações de Adão e Eva no Paraíso foram objeto de inúmeras interrogações. Embora as Escrituras não afirmem nem neguem, os Santos Padres consideravam que eles se ocupavam de inúmeras atividades. Mas se toda terra antes do pecado havia sido feita para a felicidade do Homem, por que Deus o fazia guardar o Jardim? A resposta estava possivelmente contida nos princípios já enunciados por Aristóteles: o verdadeiro prazer é ligado ao exercício da Virtude incompatível com o mal consequente da ociosidade. Um princípio confirmado por Santo Agostinho e São Tomás de Aquino. Tanto a tradição católica quanto a reformada foram sensíveis a essa consideração. Apesar das divergências nos detalhes, chegava-se à conclusão de que o trabalho existia no Paraíso terrestre. Cuidar e guardar o Jardim não

²⁹ FRANCO JÚNIOR, Hilário. “O Poder da Palavra” in *A Eva Barbada*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 109-124.

³⁰ KLIBANSKY, Raymond/ PANOFSKY, Erwin. *Saturno y la Melancolia*. Madrid: Alianza Forma, 1991, passim.

era uma ocupação penosa, antes constituía-se em uma fonte de delícias: *non laboriosa, sed delitiosa*³¹.

Essa reflexão em torno do trabalho adâmico ganharia alento com a Reforma. Lutero afirmou que o homem não foi criado para ser ocioso, mas para trabalhar, e por essa razão ele se mostrou sempre hostil com o que considerava a egoística ociosidade dos monges. O essencial é que antes do pecado o trabalho era uma das formas de felicidade. E não poderia ser de outro modo, observou Calvino, quando a terra não era maldita nem reduzida a um medonho e miserável estado. Como observa Delumeau, a apologia puritana do trabalho entendia que o Homem desconhecia a ociosidade antes do pecado. Joseph Hall, calvinista moderado que atribuía ao trabalho uma rara força pedagógica considerava o Paraíso como ateliê do homem.

Mas em que consistiria o trabalho no Paraíso Terrestre? Segundo a opinião mais difundida, Adão ocupar-se-ia das sementeiras, das sendas e aléias, permitindo as ‘promenades’ na floresta paradisíaca. Milton retomou esse tema em seu Paraíso Perdido, admitindo que o homem experimentasse após o trabalho uma certa fadiga que lhe permitiria apreciar melhor a doçura do repouso. Segundo ele, Adão e Eva jamais conheceriam a sensação de preguiça. Suárez expressa a mesma opinião: o trabalho no Paraíso era uma ocupação fácil e um prazeroso exercício corporal. Era um meio de aperfeiçoar e explorar a natureza, como dissera Tomás de Aquino.

No gesto simplório da lavragem da terra ou na pitoresca figura da pequena choça, talvez De Bry estivesse sugerindo a capacidade criativa do homem, uma sutil analogia com o supremo arquiteto da ordem cósmica, o geômetra perfeito: *maravilhoso ser é o Homem, digno de reverência e de honra, que assume a natureza de um deus, como se ele próprio fosse um deus*³².

De Bry, ao incluir essas cenas no Jardim do Éden, teria talvez a intenção de reiterar sua concepção sobre a capacidade regeneradora do trabalho e do esforço pessoal que ele já apontara em seu auto-retrato através do compasso e da divisa – *nul sans souci*. O seu próprio emblema, que tantas vezes ilustra

³¹ DELUMEAU, Jean. *Une Histoire du Paradis. Les jardins des délices*. Paris: Fayard, 1992, p. 239, 252 e 253.

³² PICCO DELLA MIRANDOLA, op. cit.

as folhas de rosto de suas obras (inclusive a da America Pars Quarta), e que representa a imagem de um enxame de formigas sobre as raízes de uma árvore, enfatiza essa convicção. A formiga simboliza a previdência, o empenho e a capacidade de organização, e, de acordo com os ensinamentos bíblicos, é mais sábia do que os sábios (...). (Pro, 30, 24-31); *Anda, preguiçoso, olha a formiga, observa o teu proceder, e torna-te sábio. Sem ter chefe, (...) acumula o grão durante a colheita...* (Prov. 6, 9).

De Bry poderia, com essa imagem, sugerir a possibilidade de resgate do homem por sua dedicação, tal como ele observou a respeito de sua própria arte, considerando-a o instrumento através do qual recuperou sua fortuna, sua reputação, e por meio do qual ele buscaria, de acordo com suas próprias palavras, a redenção. A afirmação, no prefácio da sua obra *Icone*, de que só *às custas de ingentes sacrifícios aqueles ilustres varões ali retratados tornaram-se luminares da humanidade*, é complementada por uma advertência com sentido pedagógico ao recomendar que os pais estivessem atentos, não permitindo que seus *filhos se entregassem ao detestável ócio* que, segundo ele, era a almofada de Satã³³.

Como sabemos através do comovido testemunho de seus filhos e do amigo Petrus Lapidus, De Bry manteve, até os últimos dias de sua vida essa quase devocional atitude em relação à sua profissão: *curvado sobre seu trabalho durante dias inteiros em seu ateliê, enfraquecido pela gota e com os dedos nodosos e cada vez mais entorpecidos pela dificuldade crescente de movimento ele trabalhava incansavelmente, hora após hora, delicada e minuciosamente*³⁴, Como se cada traço, cada incisão, no metal fosse um passo a mais em direção à salvação.

A preocupação que De Bry experimenta em relação à possibilidade de transformação do homem parece estender-se ao indígena. Poderia essa hipótese já estar sugerida no conjunto de elementos iconográficos na folha de rosto da *Admiranda Narratio* – o ídolo, o bucrânio³⁵, o vaso, os fios,

³³ Prefatio de De Bry in *Icone Quinquaginta Virorum Illustrium doctrina & eruditione(...) vivum effictiae, cum eorum vitis descriptis*. Francofurti: Anno MDXCVII a Jan Jac Boissardo Vesunti.

³⁴ GIUSEPPI, M. S. op. cit., p. 220-221.

³⁵ Ornamento representado por uma caveira de boi. Pode ser associado aos rituais de sacrifício por meio do fogo. Possui várias interpretações: símbolo da paciência (assim é empregado por Ticiano na

as borlas? O ídolo Kiwasa – identificador da cultura indígena; o bucrânio indicando simbolicamente o trabalho; o vaso, possivelmente o athanor, recipiente onde se realizam as transmutações alquímicas e os fios e as laçadas, símbolos da eternidade e reintegração ao seio de Deus, remetem ao axis mundi, à ligação entre os níveis cósmicos ou evocam a retidão e o esforço espiritual³⁶. A conjugação desses elementos poderia sugerir a possibilidade de transformação do indígena – uma possibilidade aventada pelo próprio De Bry ao afirmar que, mesmo não tendo conhecimento do verdadeiro Deus, não seria difícil conduzi-lo à verdadeira religião. De Bry observa no prólogo do *Admiranda*, que, embora o indígena tenha pecado e em consequência fosse privado das boas coisas que havia recebido de Deus, continuava apto a alcançar o necessário à sua vida e saúde.

A primeira gravura da História da Flórida representa a Arca de Noé; na cena os prováveis descendentes de Noé estão ocupados na construção de casas. É relevante a presença do arco-íris, símbolo da aliança entre Deus e o Homem – (*Eis o sinal que instituo entre mim e vós e todos os seres vivos (...) todas as gerações futuras: porei meu arco na nuvem (...) sinal de aliança entre mim e a terra ... Gn. 9:8-17*) —, circundado pelo rolo de fumaça que sobe do altar de sacrifícios oferecido por Noé e cerca o nome de Deus em hebraico. Desde o século XV, mas sobretudo no XVI, teorizava-se sobre a casa de Adão no Paraíso. Questionava-se quais os conhecimentos de Adão sancionados pela graça divina. Palladio acreditava que a casa de Adão teria sido histórica e logicamente a primeira forma de construção. Autores como Daniello Bárbaro, Francesco di Giorgio Martini, Alberti, entre outros, preocuparam-se com essa questão e com os conflitos originados entre as evidências da Sagrada Escritura e o testemunho dos ‘antigos’³⁷.

pintura da *Roda da Fortuna*). REVILLA, op. cit., p.72.

³⁶ Cf. CAZENAVE, op. cit., p. 258; CHEVALIER, op. cit., p. 441-442; REVILLA, op.cit., 203.

³⁷ RYKWERT, Joseph. *A Casa de Adão no Paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003, op. cit., p. 105-140.



Fig. 5 - *Arca de Noé, Indorum Floridam Provinciam inhabitantium*, Gravura de Theodore de Bry, 1591.

Parece-nos sugestivo que a tarefa executada pelos filhos de Noé fosse justamente a de construir casas. Uma imagem que reiterava a hipótese já sugerida pela presença da rústica habitação no Jardim do Éden. Tal imagem poderia ser alusiva à capacidade do homem de criar, de construir, de modificar as condições de desvalimento em que se encontrara após sua expulsão do Paraíso. O homem lavrando a terra, e a pequena cabana sob a qual se abriga a mulher com a criança contribuiriam para compor a figura idílica do selvagem. Símbolos que evocam, talvez, a imagem do homem transformado pela ação redentora do trabalho ou alusão a possibilidade de realização da utópica colônia inglesa no Novo Mundo.

A imagem do ‘bom selvagem’ ressurgia então. O mito do *Homo sylvestri*, vivendo em eterna inocência, emergia simultaneamente à imagem demoníaca ou animalesca que frequentava relatos americanos. A defesa do índio perseguido, aviltado, transforma-se em uma bandeira empunhada com vigor pelos inimigos da Espanha como uma justificativa para a queda do tirano³⁸ – Felipe II. Os protestantes perseguidos comparavam-se aos indígenas

³⁸ ELLIOT, J. *La Europa Dividida*, op. cit., p. 127; DESAN Philippe. “La conscience et ses droits: les Vindicæ contra tyrannos” in *La Liberté de conscience (XVI- \square XVII siècles)*. Actes du colloque de Mulhouse et Bâle. Genève: Droz, 1991, p. 123 e ss. Ver, ainda, SKINNER, Quentin. “O Calvinismo

espoliados e injustiçados. Lestringant observa que à medida que a Espanha afirmava sua hegemonia o índio martirizado e oprimido tornava-se cada vez mais o arauto da resistência à opressão, imagem que traduzia todas as angústias e insatisfações não só dos protestantes combatidos como de todos aqueles que repudiavam os triunfos espanhóis por seus excessivos zelos católicos. A tirania espanhola, observa esse autor, não poderia ser melhor denunciada do que pela procuration q' une sorte de *“rhétorique barbare se constitue, qui fait du corps denude, supplicié et martyrisé de l'indien le support idéal de la protestation politique”*³⁹.

A existência da alma indígena sempre fora objeto de extensas e complexas discussões desde a descoberta do novo continente, embora definida, pelo menos teologicamente, com a irrevogável declaração da humanidade do índio, em 1537, por Paulo III. A descoberta do Novo Mundo comprovara uma hipótese que persistira, embora com reservas, ao longo da Idade Média, surgindo, inclusive, nas representações cartográficas: a suposição de um espaço desconhecido. E tal possibilidade retomava, conseqüentemente, o angustiante problema dos antípodas, que, por habitarem regiões opostas, deveriam ter, necessariamente, aparência contrária à dos habitantes das regiões conhecidas.

A Igreja sempre se mostrara cautelosa em relação a essa hipótese, que ocasionara intensa polêmica entre filósofos, teólogos e cosmógrafos, já que dizia respeito à obra divina da Criação. Com a descoberta da América, o problema impôs-se de modo concreto, e tornou-se imprescindível uma exegese bíblica que desvendasse nas Sagradas Escrituras profecias ocultas alusivas às novas terras. Naturalmente, o indígena foi objeto de acirradas discussões. A comprovação da até então hipotética descendência de Noé conferia humanidade aos índios, permitindo sua evangelização e justificando a conquista territorial em nome da Fé.

A política observada pelos espanhóis – levando à dizimação milhões de índios desde a época da conquista –, embora denunciada sobretudo por Las

e a teoria da Revolução” in *As Fundações do Pensamento Político Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 465-466.

³⁹ LESTRINGANT, Frank. “La Réformation dans les canoés ou l'invention du Bon Sauvage. *Le Huguenot et le sauvage*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 244 e ss.

Casas, não encontraria eco em Felipe II. Ao contrário. Desde que assumira o trono, Felipe II era francamente favorável aos interesses coloniais. Não só cedera às pressões desses grupos como, sobretudo, demonstrara um desinteresse oficial no tratamento dos problemas indígenas, fato que pode ser verificado pela redução das Cédulas Reais comprometidas com assuntos dessa natureza. E o Conselho das Índias foi, de fato, transferindo cada vez mais tal matéria às mãos das autoridades coloniais. Além disso, a própria justiça eclesiástica foi alienada de suas prerrogativas até que estas fossem abolidas, em 1574, mediante as leis do Patronato Real. Ironicamente, como observa Freide⁴⁰, nas terras doadas pelo Papa para evangelização de sua população natural eram impedidos de entrar justamente aqueles que lá deveriam estar. E Las Casas, embora ocupando o cargo de Conselheiro do Rei,⁴¹ não lograra êxito junto a Felipe II, fracassando em todas as suas solicitações.

Se muitas vezes se levantaram em favor do índio, observa Lestringant, tal defesa ocultava frequentemente outros interesses. E, no final do século XVI, essa apologia encobre aquela dos adversários da Santa Liga e dos Habsburgos, que queria ver reconhecida a liberdade de consciência⁴² e a coexistência das duas religiões sob o mesmo monarca. A insistência e a virulência com que os adversários de ambas as facções se empenharam nessa contenda estendem o proscênio da querela para além da Europa até às longínquas Índias.

De Bry participava de grupos ligados a uma política ativa e claramente anti-habsburgo. Mas o seu instrumento de luta era o buril. Esse artista acalentara o desejo de gravar imagens relativas à Flórida com o objetivo de denunciar os massacres aí perpetrados contra os franceses pelos algozes do Duque de Alba. Para tanto, empenhara-se em adquirir as imagens de Le Moyne. Não obstante tê-las obtido, De Bry renunciou a fazer da *História da Flórida* um libelo contra a Espanha. Mas retomaria o projeto e se engajaria vivamente na luta contra a Espanha embora adotasse uma postura de isenção ao ressaltar que nem todos os espanhóis tinham um comportamento semelhante ao

⁴⁰ FREIDE, Juan. *Bartolomé de Las Casas. Precursor del anticolonialismo*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1976, p. 221-229.

⁴¹ Após a sua morte, Felipe II ordenou a 'incautación' de todos os seus manuscritos, tornando-os acessíveis apenas aos membros do Conselho. As *Ordenanzas del Bosque de Segovia* (1574) foram inteiramente desfavoráveis aos indígenas. Idem, *Ibidem*, p. 199-203.

⁴² ELLIOT, op. cit., p. 127; DESAN, op. cit., p. 123 e ss. Ver, ainda, SKINNER, op. cit. p. 465-466.

daqueles que atuaram nas Índias de modo cruel, execrável, rapaz e injusto.

Esse comportamento, observa De Bry no Prefácio da *America Quarta Pars*, não se deve ao povo espanhol, mas à licença concedida aos conquistadores tão ferozes e selvagens quanto os de outras nações. E acrescenta: conheço homens entre os espanhóis não menos piedosos e tementes a Deus que muitos de outras nações, coisa esta que quero assinalar sem prejuízo de ninguém... E, sobre a ‘barbárie’ das conquistas espanholas, De Bry compara-as com as de outros povos: Quem não sabe das atrocidades cometidas e que continuam sendo feitas por franceses, alemães e flamengos em quase todas as suas guerras e campanhas? E quem quererá emitir julgamentos levando a injustiça ao extremo de atribuir tais coisas a uma nação?⁴³

A propaganda de repúdio à Coroa Espanhola feita por De Bry foi veiculada através de uma linguagem acessível a todos, mesmo aos iletrados: a imagem. A publicação das narrativas de viagens da *America Pars Quarta, Quinta e Sexta* (baseadas nos relatos de Benzoni⁴⁴, um católico, traduzidas e anotadas pelo reformado Urbain Chauveton) e, principalmente, da *Leyenda Negra* de Las Casas, fez parte dessa propaganda anti-habsburgo que reforçou o questionamento sobre os direitos de soberania e legitimidade da conquista espanhola em terras americanas, corroborando as críticas relativas às perseguições religiosas nos Países Baixos.

De Bry contribuiria enormemente para a divulgação da imagem do selvagem injustiçado e perseguido através das gravuras nos volumes dedicados à América Espanhola e, principalmente, da obra de Las Casas, ao ilustrá-la com figuras dramáticas e extraordinariamente ‘percussivas’ – como locis de um teatro de memória. Essas imagens eram como uma réplica às obras publicadas por católicos divulgando a ‘maléfica obra dos hereges’⁴⁵. Consequentemente,

⁴³ Prefácio ao ‘Benévolo Leitor’, “América Pars Quarta” in *América: De Bry*. Utilizamos a tradução para o espanhol feita por Adán Kovacsios para essa edição, op. cit. p. 153-154.

⁴⁴ A obra do milanês Girolamo Benzoni, *La historia del Nuevo Mundo (...)*, publicada em 1565, em Veneza, inclui xilogravuras. As traduções feitas por Urban Chauveton foram publicadas em Genève, em 1578 e 1581. A versão editada por De Bry é de 1593.

⁴⁵ Observa-se nesse período a deflagração de uma ‘guerra de imagens’ entre reformados e católicos. O *Théâtre des Cruautez des herétiques de notre temps-traduit du latin en français... (...)* (Anvers, Adrien Hubert, 1607) é um exemplo marcante. Esse opúsculo traz imagens tão chocantes quanto as da *Leyenda Negra*, só que alusivas aos crimes perpetrados contra os católicos pelos heréticos. A obra de Las Casas, publicada em 1598, com as gravuras de De Bry, se constituiria em um instrumento

ao enfatizar o índio martirizado (comparado ao reformado sofrido), De Bry colaboraria na construção da imagem do ‘bom selvagem’, resgatando no imaginário europeu a figura pitoresca do *Homo Sylvestris*, que frequentava os festejos medievais, ou do idílico selvagem, puro e inocente, retratado, por exemplo, nas imagens sedutoras de Jean Bourdichon⁴⁶.

A imagem do indígena só parecera possível e aceitável ao europeu quando situada em um tempo mítico ou inserida no espaço do maravilhoso. Uma imagem elaborada durante longo tempo no imaginário desse homem — um tempo de gestação de uma visão do mundo que incluía a possibilidade da existência de um outro espaço geográfico e de um ‘outro ser’. Um tempo de antecipação da possibilidade desse encontro⁴⁷. Um ‘espaço’ e um ‘ser’ construídos não segundo uma realidade concreta derivada do conhecimento singular do objeto mas de um processo inverso em que os signos encarregam-se de representar o sonho da coisa⁴⁸.

E é naturalmente a esse imaginário que o conquistador vai recorrer ao efetuar o tão esperado encontro com *esse universo inquietante* que, como observa Giulia Lanciani, *seduz e aterroriza*. Para evitar, diz ainda essa autora, ser por ele fagocitado, *é necessário encontrar referências imediatas a contextos tranquilizadores, concretos ou mentais – pouco importa. E o salto para além do mundo habitual só pode ocorrer pelo menos inicialmente – recuperando-se as imagens desconhecidas com os olhos da familiaridade*⁴⁹. Resgatam-se, dessa forma, observa Laura de Mello Souza, mitos familiares e antigos que transplantados para um contexto diferente ajudam a compreender os enigmas do mundo.

E, nesse sentido, observa ainda essa autora, se a descoberta de novos mundos pôde revigorar os símbolos do maravilhoso, foi capaz também

da guerra de imagens travada entre católicos e protestantes. As imagens que enfatizam o genocídio indígena são, de uma certa maneira, as mesmas utilizadas tanto pelos protestantes quanto pelos católicos ao se acusarem mutuamente.

⁴⁶ BARTRA, Roger. *El Salvaje en el espejo*. México: Era, 1992, p. 105 (fig 49).

⁴⁷ BAUMANN, Thereza. “Imagens do outro mundo”. VAINFAS, Ronaldo. *América em Tempo de Conquista* (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

⁴⁸ RAMA, Angel. *A Cidade das Letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴⁹ LANCIANI, Giulia. “O Maravilhoso como Critério de Diferenciação entre Sistemas Culturais”. *América, Américas*. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH; Marco Zero, v. 11, n° 21, 1990/1991, p. 24.

de fortalecer a demoniologia européia. É o Outro ameaçador, nomeado e classificado com os elementos negativos e detratores e por excelência disponíveis no âmbito da cultura dos conquistadores e colonizadores da América que prevalece e justifica o uso da força⁵⁰. Entretanto, através de suas imagens, Theodore de Bry oferece ao seu leitor-viajante uma diferente face desse 'outro'.

Naturalmente, a idéia de um 'indígena dócil' e pronto para a Fé era particularmente conveniente aos ingleses desejosos de implantar a colônia na Virgínia, corroborava os relatos de Barlowe e Hariot e correspondia aos anseios de Raleigh e Hakluyt. De fato, inúmeras imagens da Virgínia e da Flórida no *Thesaurus de Viagens* reiteram a visão paradisíaca expressa nos primeiros relatos sobre essas regiões: a visão de um mundo ordenado, harmônico, a antítese do 'caos', da desordem infernal, da visão demoníaca que caracterizava as inúmeras descrições relativas aos índios e aos seus costumes. A imagem da aldeia de *Secota*, às margens do rio Pimlico, por exemplo, reproduz um espaço encantador, ordenado e cujos limites estendem-se indefinidos, muito além daqueles colocados por seu enquadramento. Suas plantações (tabaco, milho), jardins floridos, casas alinhadas, sua fonte e até mesmo sua vida social ritualizada lembram, por seu aspecto harmônico e beatífico, uma imagem do Jardim (ou *Peinture Spirituelle*) do Père Richeome⁵¹. Outras gravuras, como as cenas de pescaria onde podem ser observadas a piscosidade do lugar, as atividades cotidianas, o preparo dos alimentos, a confecção da canoa e o jogo de pelotas veiculam a mesma visão idílica. Na belíssima cena da família floridiana atravessando o rio evidenciam-se os sinais de uma terra edênica marcada pela abundância e por uma beatífica atmosfera. E mesmo as imagens como as do feiticeiro *Outina*, a do nigromonte (que sugere a de Hermes ou Mercúrio), a do ídolo *Kiwasa*, ou cenas relativas às guerras entre tribos são acompanhadas de textos que as descrevem, senão compreensivamente, ao menos com naturalidade ou quase indiferença ante as diversidades de costumes e crenças.

De Bry não expressa juízo de valor depreciativo em relação ao indígena,

⁵⁰ MELLO SOUZA, Laura de. *Inferno Atlântico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 25-26.

⁵¹ LESTRINGANT, Frank. "La Promenade au jardin ou La Peinture Spirituelle du Père Richeome" in *L'expérience Huguenote au Nouveau Monde*. Genève: Droz, 1996, p. 243 e ss.

mas confiança na possibilidade de sua transformação. Atitude reforçada pela inclusão das imagens dos *Pictas*⁵² (antigos habitantes da Inglaterra e assim denominados por usarem pintura corporal) e de seus vizinhos com a intenção explícita de mostrar que os primitivos ingleses haviam experimentado, em tempos remotos, esse estado selvagem. De Bry assinala, inclusive, o estado de bárbarie dos *Pictas*, colocando na mão de um deles uma cabeça decepada e ainda gotejante de sangue, enquanto aos seus pés, jogada por terra, jaz a cabeça de outra vítima...

Talvez seja válido supor que a ênfase ao aspecto idílico do indígena fosse apenas a conveniente correspondência aos propósitos ingleses e a intenção de tornar mais dramática a ação dos espanhóis pelo contraste sugerido: a natureza cruel desses últimos e a inocência original dos índios. Ou será possível perceber nas imagens de Theodore de Bry uma multiplicidade de perspectivas formuladas a partir de suas convicções e questionamentos que nos permitam vislumbrar novas possibilidades de leitura?

Poderia o resgate da figura do ‘bom selvagem’ significar não apenas uma reação à Espanha mas uma mudança em relação ao *status* do próprio homem, aceitando, por conseguinte, sua ambivalência ou diversidade? E seria possível perceber nas imagens e em suas formas uma concepção do homem inspirada nos ideais humanistas que não eram ignorados por De Bry? Como sabemos, esse autor gravou cerca de duzentas efígies de varões ilustres⁵³, o que comprova um conhecimento de suas idéias. De Bry reúne num mesmo espaço (em 4 volumes) personagens representando tendências diversas e aparentemente inconciliáveis (inclusive, católicos e reformados), possivelmente simbolizando a *Concordia Mundi* tão sonhada por Picco, Ficino, Erasmo e outros tantos humanistas. Artífices da desejada harmonia, os “ilustres varões” expressam em suas obras a ambivalência permanente de todas as atitudes humanas, o princípio dialético peculiar ao espírito maneirista que repousa sobre a ambiguidade permanente de todas as coisas: o *conjunctio*

⁵² *Picta* é a tradução latina do original *brith* que significava pintado. Povo da Bretanha (já citado no século III) que apesar da sua resistência foi dominado pelos romanos quando estes conquistaram a região. Isidoro de Sevilha no século VI os descreve como um povo *que fazia tatuagens com agulhas de ponta fina e o suco de uma planta, usando as cicatrizes como emblema e ostentando sua nobreza tatuada nos membros pintados*. Cf. SEVILHA, op. cit., vol. XIX, 7, p. 469.

⁵³ *Icone Quinquanginta*, op. cit.

oppositorum – a conciliação dos opostos -, ou a intenção de reunir os extremos opostos em uma unidade superior – Deus.

As características estilísticas da imagem analisada — Jardim do Éden — revelam, em suas formas, a essência portanto do maneirismo cujos elementos peculiares podem ser assinalados na perspectiva utilizada por De Bry na montagem do cenário edênico, na indefinição da cena principal, no uso da ‘técnica contínua’ e, sobretudo, no estilo ‘serpentinata’ das figuras de Adão e Eva.

Observa-se o abandono da perspectiva formal clássica⁵⁴ renascentista – o Maneirismo rompe com a estrutura de espaço peculiar ao Renascimento – em benefício de uma perspectiva próxima, ‘alta’, com os elementos distribuídos aparentemente de forma aleatória, bem como a desproporção entre as figuras de Adão e Eva e as do homem e da mulher, muito menores, e que deveriam estar, em razão das suas dimensões, mais distantes das figuras em primeiro plano. O cenário passa a ser representado em separado, não apenas externamente separado, mas com as partes internas também diferentemente organizadas. Essa técnica permite que se empreguem simultaneamente diferentes valores espaciais, diferentes padrões, diferentes possibilidades de movimento: tanto o espaço pode estar extravagantemente preenchido quanto pode se caracterizar por um princípio de economia. Essa descontinuidade da unidade espacial do quadro exprime-se, sobretudo, pelo fato de não haver relação passível de formulação lógica entre as dimensões e a importância temática das figuras. Motivos com significados aparentemente secundários são muitas vezes tornados proeminentes, enquanto o que constitui à primeira vista o tema principal é desvalorizado e suprimido. É como se o artista não fosse capaz de decidir quem são os atores principais e quem são os figurantes da peça.

O efeito final é que as figuras reais se movem num espaço irreal e arbitrariamente construído, combinação de pormenores verdadeiros numa moldura imaginária, livre manipulação de coeficientes espaciais de acordo com a intenção do momento (como em um sonho). Essa técnica pode ser observada, por exemplo, nos quadros de Brueghel. Entretanto, o

⁵⁴ HAUSER, op. cit., p. 43 *ess.*, 141, 255, e 307, 375 e *ss.*

aspecto peculiar desse procedimento é a liberdade que o artista maneirista experimenta em relação à sua própria criação, revelando o estado de espírito que vai sobressair, em outro recurso de perspectiva da técnica maneirista: a presença de ‘vedutas’. Esse recurso é por vezes empregado nas folhas de rosto (como nas dos vários volumes do *Thesaurus de Viagens* de Theodore de Bry) e, em outros casos, como estratégia de construção de cenários que permite ao espectador entrever por meio de corredores ou túneis cenas que geralmente são estanques em relação ao quadro. Uma forma de evasão que desvela diante do espectador um jogo de possibilidades muitas vezes contraditórias, porque a imagem revelada através dessa ‘veduta’ pode veicular uma mensagem que nega ou polemiza aquela do primeiro plano⁵⁵.

Na cena em questão, a primazia cabe indubitavelmente a Adão e Eva: entretanto, no jogo de inversões que caracteriza esse estilo, o objeto de maior interesse talvez esteja nas imagens aparentemente secundárias da cena — o homem e a mulher representando o sofrimento após a ‘Queda’ ou a possibilidade do resgate pelo trabalho. Na gravura em epígrafe, essas figuras menores, como já foi observado, indicam estágios diferentes da vida do homem. De Bry estaria utilizando o que Hauser denomina de ‘técnica contínua’⁵⁶, em que a estória era contada por cenas sucessivas dentro do mesmo espaço. Um artifício que recordava as ‘mansões’ do teatro medieval onde o protagonista principal aparecia nas diversas cenas que, interpretadas lado a lado, apresentavam o desenvolvimento do drama. O uso da ‘técnica contínua’ colabora para indefinição da cena principal. Essa técnica, que teria surgido com Duccio na obra *Agonia no Jardim* e seria bastante empregada por muitos maneiristas, tais como El Greco e Brueghel, foi muito utilizada por De Bry nas gravuras do *Thesaurus*.

Mas a peculiaridade maneirista mais marcante apresentada nas cenas e que acentua o tratamento especial dado ao cenário é a presença das imagens esguias de Adão e Eva, claramente delineadas no estilo denominado ‘serpentinata’, cuja forma longilínea e ondulada traduz, sem dúvida, a versatilidade do homem nesse momento e é, em si mesma, uma síntese da

⁵⁵ HAUSER, p. 233-237.

⁵⁶ HAUSER, op. cit., p. 351 e ss.; PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito do Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 71- 98.

‘discordia/concórdia’ (conjunctio oppositorum). Segundo Hauser⁵⁷, o único significado e justificação de uma forma consiste, todavia, em sua utilidade como meio de expressão, em sua comunicação de uma mensagem, um sentido e uma filosofia de vida.

A figura ‘serpentinata’ surge, como observa Pinelli⁵⁸, como a forma simbólica, o marco obsessivo de uma corrente de pensamento, de uma filosofia que se revela mesclando artes plásticas e literatura. A flama ondulada e retorcida da ‘serpentina’, observa esse autor, realiza a

(...) síntese espacial, coordenada e dinâmica, de uma sequência de contrapontos; um oxímoro⁵⁹ visível, multiplicado por dois e por três. Aprisiona o movimento e o exprime na inércia do mármore e da tela: também isto é um oxímoro, a aparente contradição que é o mais cioso segredo da arte.

De fato, a figura ‘serpentinata’ nasce da deformação das proporções do corpo humano como resultado da constatação da impossibilidade de representar a perfeição e o desejo e a necessidade de liberdade de expressão experimentada pelo homem nesse período. Como Panofsky observa⁶⁰, é um ideal novo que doravante se apresenta diante de nós: o da “figura serpentinata”, isto é, da figura em forma de S. Em virtude da irracionalidade que a caracteriza suas proporções e seus movimentos são comparáveis a uma língua de fogo. Uma concepção estética oriunda de Dürer e Michelângelo, desenvolvida por Lomazzo e seguida por numerosos artistas maneiristas como Parmigianino, Beccafumi, Lorenzo Lotto, Borghini, Cornelis Van Haerlen, Bartolomeo Spranger, Goltzius, El Greco e outros tantos.

⁵⁷ HAUSER, p. 32; PANOFSKY, *Idea*, p. 75-76.

⁵⁸ A responsabilidade da tradução é nossa. PINELLI, A. *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1993, p. 124-126.

⁵⁹ O oxímoro (do grego *oxys*, ‘agudo’, e *morós*, ‘obtuso’) é uma figura de retórica na qual dois termos incompatíveis e contraditórios combinam-se numa expressão de modo a salientá-los. Usado obsessiva e superlativamente na prosa e na poética maneiristas, o **O**. será representado nas artes plásticas. Para aumentar a vertigem combinatória, o **O**. é desdobrado, multiplicado e invertido (como um quiasmo), tal como uma imagem refletida muitas vezes no espelho. Esse duplo oxímoro, quase obsessão, exibe-se como um ‘tour de force’ que exprime a quintessência do virtuosismo no campo anatômico, como por exemplo, nas figuras de Goltzius. Cf. PINELLI, op. cit., p. 122-124; HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, op. cit., p. 374.

⁶⁰ PANOFSKY, *Idea*, op. cit., p. 75.

Desde os fins do ‘Quattrocento’ e inícios do ‘Cinquecento’ a busca da representação ideal das proporções humanas e as discussões teóricas em torno dos cânones propostos por Vitrúvio⁶¹ provocavam inumeráveis especulações. A mística dos números da ‘seção áurea’ fazia crer na renovação do espírito pitagórico. Mas, em 1528, em Nuremberg, o *Tratado das Proporções do Corpo Humano*, obra de autoria de Albert Dürer, é publicado por sua viúva alguns meses após a sua morte. Essa obra, dizia-se, era inspirada na metafísica pitagórica, que então dominava na Itália. No entanto, tratava-se do oposto. Longe de acolher o academicismo da ‘seção áurea’, o *Tratado* de Dürer enunciava, como assinala Darriulat, pela primeira vez, as leis paradoxais de uma matemática da ‘caricatura’. Por projeção e variação, ele inventa uma geometria da deformação e da anamorfose. O cânone vitruviano havia fixado as regras da beleza absoluta. Vitruvius inscreve o corpo humano em um círculo ou em um quadrado e estabelece, como proporção que deve reger a medida do corpo, a de oito vezes a altura da cabeça, medindo-se a distância que vai das raízes dos cabelos até a ponta do queixo. Dürer profana metodicamente esse dogma, depravando-o por extensão e contração. O protótipo ideal se metamorfoseia em uma série ilimitada de tipos que vão desde o pigmeu ao gigante, do gordalhufo ao alfenim. O que ele apresenta, observa esse autor, não é o desenho de uma beleza perfeita, ímpar, mas uma variação infinita de aberrações, o desfile carnavalesco de máscaras onde cada um desempenha um papel na cena do teatro humano. Dürer começa por variar o módulo fixado por Vitruvius da medida do corpo humano: a altura da cabeça deveria representar não a oitava parte da altura total do indivíduo, mas um nono, depois um décimo, medida que alonga extraordinariamente a figura humana.

Esse ideal da figura humana seria reforçado por Michelangelo, que propõe a figura piramidal, ‘serpentinata’, multiplicada por um, por dois, por três... E nesse preceito, diz esse autor, consiste o ‘segredo’ da pintura, do desenho. A maior graça que pode haver numa figura, diz esse artista, é o seu movimento, *il che chiamamo i pittori furia de la figura*. E para representar esse movimento, observa, *nom vi è forma piú accomodata che quella dela fiamma del foco (...)*. *Et no solamente nel tutto ha da servare questa forma, ma anco in ciascuna*

⁶¹ DARRIULAT, op. cit., p. 252-256.

delle parti⁶².

Mas Dürer vai além em seu *Tratado*: propõe um jogo de perspectivas a partir de espelhos sutilmente deformados obtendo vários tipos de anamorfoses⁶³ que corrompem a imagem de diversas maneiras: alongando-as, estreitando-as, alargando-as, diminuindo-as ou aumentando-as desmesuradamente. Na verdade, o *Tratado das Proporções* de Dürer é, como diz Darriulat, *une encyclopédie de la corruption*⁶⁴. Seu método não é dogmático, ele deixa a cada um a liberdade da escolha. Ele não escreve um manual. Ele constrói, observa Darriulat, com exatidão, uma geometria da descoberta, ele matematiza a criação. A imitação e o imitável estão votados ao fracasso. Só a caricatura, a paródia, o paradoxo mostram o caminho da libertação. Dürer inventa uma poética paradoxal do mimetismo. Seguir sua lição não é imitá-lo mas prolongar a invenção, multiplicar as deformações:

(...) eu deixo livre a cada um para satisfazer o desejo de fazer coisas belas ou feias porque todo homem em sua profissão deve ser capaz de fazer uma figura nobre ou rústica; e aquele que é um grande artista pode revelar seu domínio e sua 'arte' até nos assuntos grosseiros e rústicos⁶⁵.

Em resumo, observa Darriulat, a lição de Dürer ensina a seu discípulo as possibilidades infinitas que medem a amplitude de sua liberdade. Ela abre diante dele o caminho de uma criação: *Le Traité des Proportions libre à l'artiste le secret de la puissance créatrice qui est en Dieu*⁶⁶.

A figura 'serpentinata' traduz esse individualismo pungente, esse desejo supremo de auto-expressão, essa força criadora, a novidade revolucionária e eminentemente moderna, – e característica do Maneirismo –, essa concepção nova da realidade, *traduzida numa perspectiva de liberdade, vontade, atividade; não em um mundo imóvel, definido em todas as suas articulações, não uma história totalmente prevista, mas obra, e miraculosa*

⁶² Michelângelo in G. P. Lomazzo, *Trattato del'arte* apud PINELLI, op. cit. p. 125.

⁶³ A curvilínea (projetando o original sobre uma superfície côncava), a geométrica (inscrevendo o original em um retângulo que se transforma depois em quadrado ou trapézio) e a longilínea (refletida sobre um plano inclinado que Durer nomeia de o 'corruptor'). DARRIULAT, op. cit. p. 252-256.

⁶⁴ DARRIULAT, op. cit. p. 253.

⁶⁵ PANOFSKY, Erwin. *La Vie & L'Art D'Albrecht Durer*. Poitiers: Hazan, 1990, p. 393.

⁶⁶ DARRIULAT, J., op. cit. p. 255.

transformação da totalidade...⁶⁷ A natureza, observa Garin, todas as coisas, as estrelas, e o mundo inteiro convertem-se em algo vivo, pessoal e humano. Essa figura ‘serpentinata’ traduz a inquietação, a tensão, a insegurança que o homem vivia, o desejo de transgredir, mas o medo de fazê-lo; em virtude da irracionalidade que caracteriza as suas proporções e os seus movimentos, tem a mobilidade ‘da fiamma del foco. É ação em si mesma. E a ação, observa Argan⁶⁸, é movimento, e o movimento é mutação continua, e a mutação, antítese da forma eterna.

É essa forma semelhante à flama que De Bry utiliza nas figuras de Adão e de Eva, nas cenas da *America Tertia Pars* e nos três volumes dedicados à América Espanhola. E, na figura do feiticeiro consultado por *Outina*, De Bry leva ao paroxismo essa técnica da figura retorcida sobre si mesma uma, duas, três vezes – a quintessência do oxímoro⁶⁹ –, expressando na sua versatilidade física as características da função que ele ocupa, as possibilidades que ele representa.

Os sentimentos de ambivalência e inquietude, o temor da transgressão, não obstante o desejo e a possibilidade de realizá-la, já expressos nas formas e nos gestos de Adão e Eva, são enfatizados e sintetizados pela serpente colocada no centro da cena.

Presente na mitologia de várias culturas, a serpente é, em sua essência a perfeita conjugação de opostos cujas dimensões cósmicas reúnem os valores do dia e da noite, do bem e do mal, da vida e da morte, do masculino e do feminino, do ‘caos’ e do ‘cosmos’. E sobretudo na alquimia, ela é ao mesmo tempo unidade e multiplicidade, significa a matéria primordial e terminal, sobretudo na serpente que morde a própria cauda, o *ourobo*. A ambivalência da serpente é constitucional. A sua própria natureza e morfologia conduzem ao seu simbolismo. Como um ser que rasteja está associada aos infernos e à morte, mas, por ter a capacidade de metamorfose, de substituir a própria pele,

⁶⁷ GARIN, E., op. cit. p. 42.

⁶⁸ ARGAN, GIULIO. *Clássico e Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Brueghel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 465.

⁶⁹ Quiasmo (do grego Khiasmós, derivada da forma da letra khi:X) é uma figura de estilo pela qual se repetem palavras invertendo-lhes a ordem. Segundo Pinelli, nas artes plásticas o **Q**. é representado como uma flama retorcida uma, duas, três ou mais vezes, como a simbolizar a versatilidade do homem. Cf. PINELLI, op. cit.; HARVEY, P. op. cit., p. 374 e 425.

está associada à ressurreição e à longevidade. É um presságio de vida e morte: ela nasce dos ovos (o símbolo da vida), como um pássaro, mas pode matar com a sua picada, foi herdada pelo simbolismo cristão de tradições orientais, como, por exemplo, do mito de Gilgamesh. Mas na Bíblia o seu significado é também ambíguo: se a serpente é encarnação do demônio, aquela que conduz o homem ao pecado, ela é também o bastão de Aarão (Ex. 7, 8-13) que se transformou em serpente em detrimento dos magos do Egito. E é, ainda, a serpente de bronze que Moisés erige no deserto (para resguardar o homem contra o veneno de outras serpentes, ou seja, do mal) e que a exegese cristã considera frequentemente o anúncio do salvador crucificado (Nm, 21, 6-9). Essa passagem bíblica foi representada por Bronzino no *Palazzo Vecchio*, em Florença: a adoração da serpente de bronze é a imagem refletida, por simetria inversa, do mistério da Redenção que se completa pela Graça. Tal simbolismo metaforiza um paradoxo: a serpente do Gênesis, quando associada ao Messias que deve salvar o mundo, blasfema e profetiza ao mesmo tempo a morte e a ressurreição do Crucificado, realizando o ideal do *conjunctio oppositorum*, síntese do Maneirismo.

A relevância conferida à serpente é enfatizada por sua morfologia peculiar, pelas mensagens que sua imagem parece veicular e por sua localização espacial – o centro da cena edênica situa-se, como já observamos, entre os seios da serpente.

A serpente não se insinua subrepticamente, não se oculta entre as folhagens, mas se projeta ousada, sedutora, como que suspensa no ar – é quase (ou é) uma figura alada –, apoiando-se muito levemente com a mão direita sobre o galho da árvore, enquanto que sua cauda se ergue, projetando-se para o alto e, quase sem tocar a árvore, volta-se em direção à asa, como que buscando encontrá-la, sugerindo, como observamos, o *ourobos*.

A inserção dessa figura ambígua, semelhante a um anjo ou querubim com asas de morcego ou dragão e seios femininos, é perturbadora e sugestiva: meio criança, meio homem, meio mulher, meio animal. Ela conjuga em si várias contradições: a face juvenil realça a decrepitude dos seios murchos, pendentes; as asas sublinham sua condição rastejante. O aspecto masculino do rosto, cabelos e braços enfatizam o dorso feminino. É pelo contraste com

a *bruttezza*, dizia Da Vinci, que a beleza se revela. É a presença da morte que chama a vida. A serpente dessa imagem também constitui um paradoxo.

Sua ambivalência e ambiguidade são realçadas, como foi dito, por suas características morfológicas. A associação com morcego⁷⁰ ou dragão é indicada pela forma das asas. Tanto um quanto o outro representam, por sua natureza híbrida, a ambiguidade. Um ser que pode voar, mas não é um pássaro; um mamífero que tem asas. O morcego representa o andrógino, o dragão de asas, o demônio. Suas asas seriam aquelas dos habitantes do inferno. Na iconografia do Renascimento o morcego é o único ser voador que possui mamas, simbolizando a fêmea fecunda. Artemis, deusa virgem, representada com inúmeras mamas simboliza a proteção ao nascimento e crescimento. O morcego simboliza, também, a capacidade de transformação, um ser em fase de evolução ascendente. Ele não está mais no degrau inferior mas não atingiu o degrau superior. Mas a figura do morcego é, por sua ambiguidade, homóloga à própria imagem de Adão, imagem, também, ambivalente e andrógina⁷¹. E na gravura de De Bry essa hipótese é reforçada pela situação espacial da serpente. Uma analogia, talvez, com o *omphalos* mítico onde se reatualiza a cosmogonia primordial, onde o Adão original fora criado. Na gravura, esse espaço é ocupado, como já observamos, pelo ponto situado entre os seios da serpente, o lugar em que estaria o seu coração e que coincide com o centro da Árvore da Vida, remetendo à idéia da verticalidade, do *axis mundi*, a ligação entre os níveis cósmicos: céu, terra, inferno.

Ao compararmos as cenas do Jardim do Éden gravadas por De Bry com representações contemporâneas sobre o mesmo tema podemos observar algumas peculiaridades em relação à imagem da serpente. As obras de Bosch, Dürer, Ticiano, Cranach, entre outros, não dão à serpente o destaque que ela alcança nas gravuras das obras de De Bry: a *Admiranda Narratio* e o

⁷⁰ O morcego é símbolo da inveja pois ele só voa no escuro e a inveja trabalha na sombra. E, como os invejosos que não podem suportar o olhar das pessoas, o **M.** fica cego com a luz. CHEVALIER op. cit., p. 220-222; ROLA Stanislas K. de. *Alchemy, the secret art*. London: Thames and Hudson, 1991, p. 4; CAZENAVE. op. cit., p. 12.

⁷¹ □ Adão e Eva pertencem àquelas figuras por meio das quais a alquimia expressa os símbolos da oposição. **A.** aparece mais vezes do que **E.** e cintila em todos os significados possíveis. Penetra, sob inúmeras formas, no mundo das concepções alquimistas. Rulandus menciona **A.** como sinônimo de “água permanente” (água eterna) e que efetua a transformação em oposição a **E.**, que significa terra. YUNG, C. G. *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 135.

Novo Alphathi. Esta obra, um alfabeto ilustrado, construído como um teatro de memória, conduz o leitor a um *locus* representado pela letra introdutória que é, naturalmente, a letra **A**, e que abriga as imagens de Adão e Eva. Os elementos iconográficos que compõem a cena sugerem o imaginário esotérico: a mandrágora, a águia bicéfala, o crânio humano - símbolo do ovo cósmico, matriz do conhecimento, simbolizando ainda o ciclo iniciático, a morte corporal como prelúdio do renascimento em um nível superior -, os frutos, como as corcubitáceas, conhecidas como abóboras, abobrinhas, melões são imagens evocadoras do *Athamor* ou alambique onde são preparadas as transmutações alquímicas. E, ainda, os fios, que ligam todos os elementos da cena - à exceção da ave de rapina à direita -: frutos, seres humanos, crânio, árvore, mandrágora, águia e a serpente antropomorfa.



Fig. 6 - Alfabeto, Letra A, *Nova Alphathi Effictio*, Gravura de Theodore de Bry, Frankfurt, 1595.

A serpente - figura antropomorfa, (mais humana do que réptil), híbrida e andrógina -, semelhante à da gravura do *Admiranda Narratio*, está sentada, levemente reclinada, exatamente acima do meio da barra central do **A** e

possui as mesmas dimensões que o casal edênico. A parte inferior do seu corpo é constituída por um misto de pernas e cauda que se enroscam por entre os galhos da árvore e da parte superior do **A** sugerindo uma cauda dupla. A relevância dessa figura sugere a idéia do Adão Andrógino, o ser primordial, original, o *lápiz* da alquimia. A androginia é uma característica do alquimismo e, segundo este, os elementos “primais” – enxofre e mercúrio – estão nela reunidos. A união dos opostos é o objetivo da alquimia e do esforço humano. Na Cabala, o Adão Kadmor era um ser andrógino, reflexo de Deus e a expressão de seus atributos divinos, pai do Adão original, através de quem a imagem de Deus foi trazida ao mundo. É o simbolismo do próprio Homem considerado por Pico Della Mirandola como o *Grande Milagre*, porque ele é de fato o reflexo de todas as coisas divinas.

Esse arquétipo da perfeição andrógina criadora de todas as espécies, do Adão original por meio do qual a Alquimia expressa os símbolos da oposição, o *Mysterium coniunctionis*,⁷² é extremamente difundido nesse período. Mesmo porque a alquimia também o era nos meios intelectuais e artísticos. Guillaume Postel, por exemplo, oficialmente católico mas que seria excomungado, foi obcecado pela idéia da androginia. Considerava-a como o regresso à plenitude adâmica: a mulher era a *Anima Mundi*, a alma do mundo que continha Cristo, o *Animus Mundi*, o espírito do mundo. Jacob Boëhme, teólogo alemão, difundiu a idéia de uma Adão coberto de glória: *nem homem, nem mulher, mas sim as duas coisas, fundidas, como a Matriz primordial, no fogo procriador do Amor e com masculinidade semelhante ao fogo essencial*⁷³.

A ambiguidade sexual presente nas imagens de De Bry (que usou a técnica da anamorfose) considerada por Bucher⁷⁴ como um sinal de degeneração, estigma do homem americano, possivelmente não tem o sentido depreciativo que parece lhe atribuir essa autora.

Esta figura andrógina, latente, como vimos, nas figuras ‘serpentinatas’ é traduzida na estética maneirista através da poesia, literatura e artes plásticas. É

⁷² YUNG, op. cit., passim. .

⁷³ JUNG, op. cit. p. 160-167. .

⁷⁴ BUCHER, Bernadette. *La sauvage aux seins pendants*. Paris: CNRS, 1977, p. 187-188.

uma peculiaridade que emerge, como vimos, inclusive, na figura de linguagem (o oxímoro), bem traduzida literariamente na frase paradigmática de Hamlet “*Ser ou não Ser*”. Muitos autores do período marcaram o erotismo ou o sexo com essa ambiguidade. De fato, o contraste dos opostos é extensivo aos sexos⁷⁵. Não é inusitado o homem aparecer representado como mulher, ou vice-versa, como por exemplo, no *Amor degli Dèi* de Rosso, no *Modi* de Giulio Romano, nas inúmeras imagens de Bartolomeo Spranger como *Hércules na roca de Ônfale*, *Vulcano e Maia*, *Hermafrodita e a Ninfa Salmácia* ou na *Metamorfose de Hermafrodita e Salmákis*, de Mabuse. A idéia da androginia ou hermafroditismo já aparece em imagens dos fins do século XV, como a iluminura francesa do *Papa João dando à luz*. Leonardo Da Vinci e Andrea Salaino, por exemplo, pintam São João Batista com características explicitamente andróginas. Da Vinci, em seus *Carnets*, já enunciara o princípio dessa simetria adversa: *La bellezze con la brutezze paiono piú potenti l’una per l’altra*⁷⁶. A beleza e a feiúra fazem mais efeito quando confrontadas uma com a outra. É o mesmo princípio que define o oxímoro no qual os termos contraditórios reforçam o sentido de ambos: a coincidência dos opostos sugere o parentesco.

O concerto no Ovo – cópia no Museu de Lille de um original perdido de Bosch – expressa a frequência dessa concepção de mundo e o seu caráter dialético: um coral dissonante de loucos em uma cena carnavalesca sugere essa junção de contrários aberrantes e surpreendentes. O tumulto do carnaval é uma dupla caricatura das harmonias que ressoam no Paraíso. A paródia musical é lida no *libreto* aberto onde se decifram as notas de uma canção galante da época. A música sagrada é um cântico espiritual que eleva a alma a Deus; a profana, um bacanal desenfreado que apela ao desejo. A segunda faz eco à primeira e a parodia.

Tanto quanto o Antigo, o Novo Testamento inspira o gesto paradoxal das celebrações sacrílegas. Rosso ousa uma contrafação ao copiar um dos mais famosos quadros de da Vinci⁷⁷: *Santana, a Virgem e o Menino*. Santana é uma feiticeira descarnada com dedos em forma de garras; a Virgem, uma

⁷⁵ HAUSER, op. cit., p. 46, p. 324-326 e PINELLI, A. op. cit. p.127-128.

⁷⁶ DARRIULAT, op. cit., p. 229.

⁷⁷ DARRIULAT, p. 250.

jovem garrida e joelhuda que, desajeitadamente, tenta segurar o Menino que lhe escapa... Um desenho de Holbein, feito nas margens do *Elogio da Loucura* de Erasmo, coloca na cabeça de Cristo a coifa dos loucos, não para escarnecê-lo, mas para venerá-lo. Os exemplos dessa junção dramática e aberrante de contradições multiplicam-se: Metsys, por exemplo, retoma a lembrança de duas caricaturas de Leonardo da Vinci e reúne a figura grotesca e monstruosa de velhos a perfis angélicos e andróginos de jovens efebos. A juventude seria menos fresca, menos apetitosa se a máscara disforme da velhice não se justapusesse. Um exemplo marcante é a obra de Hans Baldung Grien⁷⁸: *As Três Idades da mulher ou a Jovem cega*. Uma jovem com a carnação esplêndida da juventude e longos cabelos olha-se no espelho sem perceber que a imagem refletida que a contempla não é a do seu jovem e belo rosto, mas a máscara hedionda da morte. O pintor contrasta o nacarado da carne viva e palpitante da jovem com o corpo em decomposição da morte. A combinação dos opostos torna a agonia da morte mais real e o corpo mais desejável. O cenário de uma floresta verdejante acentua o contraste da cena, nega a injúria do tempo, o trunfo da morte e sublinha o efeito da ambivalência: a vida e a morte são formas concorrentes de um única força.

Um exemplo que demonstra a transcendência dessa metáfora é o retrato andrógino⁷⁹ de Elizabeth I, pintado por volta de 1560 e enviado ao seu pretendente Eric da Suécia. Ela própria se compara à imagem do profeta Daniel⁸⁰, fazendo analogia entre os leões de Nabucodonosor que o profeta havia enfrentado e os da Torre de Londres onde ela estivera (entre 1554-1555) aprisionada, por ordem de sua irmã, a rainha Mary Tudor. O relevante, no entanto, é a opção que ela faz em apresentar, no referido retrato, seu corpo marcado pela indefinição sexual. Isso foi ocasionado, sem dúvida, como assinala Frye, pela discussão em torno do seu corpo feminino. E é interessante observar que se construirá posteriormente a imagem de Rainha Virgem. Esta é, simultaneamente a de uma mulher forte, máscula no sentido do poder que ostenta, e a da 'virgem intocada', a *gracious nymph Astræa fair*, que abdicou

⁷⁸ Idem., op. cit., p. 230.

⁷⁹ FRYE, S., op. cit., p. 36-37.

⁸⁰ A escolha do profeta Daniel é significativa por sua relevância na utópica inglesa, nos sonhos apocalípticos e por sua analogia com Eduardo VI. DELUMEAU, J. *Mille ans de bonheur. Une histoire du Paradis*. Paris: Fayard, 1995, p. 250- 255.

da característica mais marcante da natureza feminina: a de fêmea procriadora. E é essa imagem hermafrodita que será celebrada nos suntuosos torneios realizados na festa anual da sua ascensão ao trono. E Spenser enaltece essa ambivalência em seu poema *Faery Queen*⁸¹, ao expressar a idéia de uma fusão de dois corpos que juntos atingiram um poder superior do universo: *ninguém no mundo poderia dizer se o que guardam este rosto e este corpo/ É um homem ou uma mulher.*



Fig. 7- Rainha Elizabeth I, anônimo, cerca de 1570, National Swedish Museum. Retrato andrógino enviado pela monarca a seu pretendente, Eric da Suécia.

Esse jogo de ambivalências desperta a curiosidade, incita à tentação e é ilustrativo do ‘gosto’ da época. Foi corriqueiro na corte de Rodolfo II, com a qual os de Bry conviveram e trabalharam. Essa inversão sexual ou metamorfose pode ter um significado hermético, ser uma metáfora da transmutação alquímica, ou da união dos contrários: a boda mística *dall’alambicco e dall’athanor*, como observa Pinelli⁸².

Na imagem de De Bry, a serpente parece ser a metáfora do andrógino, do homem primordial. É o centro, a essência do universo, o nó que une o

⁸¹ Spenser, E. apud YATES, Frances. *Astræa, The Imperial Theme in sixteenth Century*. London: Pimlico, 1993, p. 89, 92, 97-101, 104-108.

⁸² PINELLI, op.cit., p. 128-129.

sensível ao inteligível, o microcosmos ao macrocosmos. Mas, identificada *a priori* com o demônio, é o ser corruptor que incita à transgressão e leva à perdição. No meio da inocência do Paraíso, *un état dégradé et corrompue*⁸³, observa Bucher, referindo-se a essa imagem em sua obra, dedicada à análise das ‘Grandes Viagens’. Bucher assinala por diversas vezes a proximidade dos De Bry⁸⁴ com a alquimia e – é interessante observar –, embora até utilize alguns dos seus conceitos na interpretação das imagens, não os utiliza na análise das formas.

A partir da identificação de um determinado elemento iconográfico – os seios pendentes da serpente –, Bucher realiza uma fascinante análise estruturalista da iconografia da obra de De Bry: essa imagem aberrante – análoga ao demônio e comum às feiticeiras – simbolizaria a degradação indígena e a sua inexorável condenação; o ser ambíguo e corrompido é o indicativo da degenerescência do homem americano, a quem Bucher compara, inclusive, com outras imagens às quais os indígenas rendiam culto. E é essa face diabólica que emerge, segundo a autora, na obra de De Bry: nas figuras das velhas que participam dos festins antropofágicos, nos seres andróginos que povoam as páginas do *Thesaurus* ou na mulher monstruosa que oferece uma cesta de frutas a Pedro Herrera em Cumaná.⁸⁵ É o próprio demônio. E tal foi, como sabemos, por excelência, a imagem resgatada pelo europeu em seu imaginário para identificar a estranheza do ‘outro’. Como observou Laura de Mello e Souza, a *grande vedete da demoniologia americana é o diabo*:

*É ele que torna a natureza selvagem e indomável, é ele que confere os atributos de estranheza e de indecifrabilidade aos hábitos cotidianos dos ameríndios, é ele sobretudo que faz das práticas religiosas autóctones idolatrias terríveis e ameaçadoras, legitimando assim a extirpação pela força*⁸⁶.

⁸³ Tendo em vista a familiaridade dos De Bry com a alquimia parece pertinente evocar o simbolismo alquímico na análise da gravura em epígrafe. Sobre De Bry e alquimia, ver BUCHER, op. cit. p. 24, 68, 77, 88, 89, 108, 134, 147-158; YATES, *Iluminismo Rosa-Cruz*, op. cit., p. 102-127.

⁸⁴ O amigo e admirador de Theodore de Bry adota o nome de Petrus Lapidus, cuja tradução é pedra filosofal. *Petrus*: pedra. *Lapidus*: lápis, a matéria primordial no alquimismo .

⁸⁵ BUCHER, op. cit. p. 85-88.

⁸⁶ MELLO SOUZA, Laura, op. cit., p. 29.

Mas é justamente o caráter contraditório e aparentemente monstruoso da serpente-dragão-morcego-anjo-mulher-criança-homem que nos oferece uma multiplicidade de leituras e permite que nos afastemos de uma interpretação unívoca. A androginia, a ambiguidade sexual, as formas aberrantes que aparecem nas imagens de De Bry podem não significar a inexorável degradação do ser humano ou um estigma do homem americano mas anunciar a esperança da transformação e a possibilidade de escolha do homem— já expressas, como vimos, na versatilidade da figura serpentinata.

A serpente não seria apenas o demônio tentador a corromper a inocência do Paraíso mas metaforizaria a potencialidade do homem, como observara Pico Della Mirandola, de adquirir, *como um camaleão*, a forma que desejar. Ter a liberdade de escolha:

Quem pois não admirará o homem? Que não por acaso nos sagrados textos mosaicos e cristãos é chamado ora com o nome de cada ser de carne, ora com o de cada criatura, precisamente porque se forja, modela e transforma a si mesmo segundo o aspecto de cada ser e a sua índole segundo a natureza de cada criatura? Daí o dito que o homem é animal de natureza vária, multiforme e mutável...⁸⁷.

Essa característica, tomada aparentemente por um sinal de degeneração dos índios e de sua irremediável condenação, pode ser vista sob outras perspectivas, pode significar uma esperança; e, por inversão, pode ser o próprio anúncio da salvação.

Nada é mais significativo e peculiar ao Maneirismo que o relativismo de Montaigne: os valores, quaisquer que sejam, são de origem humana. Nada do que o homem cria para si é eterno, pois a natureza humana é fraca e inconstante. *Não há motivo de comportamento humano cujo oposto também não esteja pressuposto. A dúvida é lançada sobre a própria natureza e permanência do “eu”.* É o contraste dos opostos. Segundo Darriulat, a aceitação do paradoxo suscita a liberdade de pensamento que o homem necessita para salvar-se da ortodoxia e do fanatismo.

A ambivalência e a versatilidade que caracterizam as imagens de Adão e

⁸⁷ PICCO, p. 55.

Eva e, sobretudo, a da serpente, parecem expressas em outras imagens. Por exemplo: um conjunto de gravuras que retrata, respectivamente, mulheres, nobres, sacerdotes, guerreiros de *Secota*, *Roanoke*, *Pomeioac* – localidades da Virgínia. Em sete ou oito dessas gravuras De Bry representa figuras indígenas duplicadas. Pode-se observar nas imagens que elas se encontram repetidas mas em posição inversa: uma de costas, outra de frente – em frente e verso como se fossem um reflexo duplo no espelho. O original de John White⁸⁸ representa a figura apenas de frente. Um artifício utilizado pelo gravador para reproduzir mais fielmente caracteres etnográficos? Mas as figuras sugerem uma conjugação de opostos. Talvez um meio de enfatizar a relação dialética sugerida por essa oposição. Ou talvez a possibilidade de apontar a relativização do ‘outro’, ao demonstrar, dessa forma, que a verdade pode ser observada a partir de perspectivas diferentes.

O caráter de inversão ou ambiguidade identificado nas imagens acima aparece em outras imagens desse primeiro volume, como por exemplo na figura do ancião. Mas a conjugação de oposições foi levada ao paroxismo por De Bry, como já observamos, através do feiticeiro consultado por *Outina*, que ao expressar fisicamente a versatilidade das suas próprias funções expressa simultaneamente a versatilidade do próprio homem. Sua imagem parece traduzir uma sequência de contrapontos. É um oxímoro visível, multiplicado por dois e três; reproduz talvez o que Pinelli denomina representação espacial do quiasmo. Outro personagem cuja imagem sugere, à primeira vista, uma figura híbrida, antropozoomorfa, é a de um indígena identificado entre os mais nobres da Virgínia. De Bry representa-o de costas e assinala marcas tribais em seu dorso. A cauda de uma animal presa em sua aljava sugere a existência de um elemento caudal no próprio indígena. Figura semelhante encontra-se representada na folha de rosto do *Admiranda Narratio*.

Esse caráter ambivalente, andrógino, observado nas representações de alguns indígenas está de um modo geral presente na iconografia do *Thesaurus*. Mas, como já foi assinalado, não pensamos que isso nos conduza necessariamente à constatação de indícios da degradação indígena;

⁸⁸ John White não situou espacialmente os personagens. A composição do cenário é, ao que nos parece, obra de De Bry, que, inclusive, não gravou imagens de espécimes botânicos ou zoológicos da região, embora White o tenha feito.

ao contrário, aponta a possibilidade de mudança do homem que tinha diante de si *infinitas possibilidades e que era ele mesmo infinitas possibilidades*. Mesmo porque a intenção de De Bry ao incluir os Pictas é clara: cita-os como exemplo da potencialidade dos indígenas alcançarem o mesmo estágio de desenvolvimento dos ingleses. Ele não apenas manifesta essa esperança: ele acredita na possibilidade de transformação do indígena, como acredita na possibilidade de que o homem possa por seus próprios meios encontrar Deus.

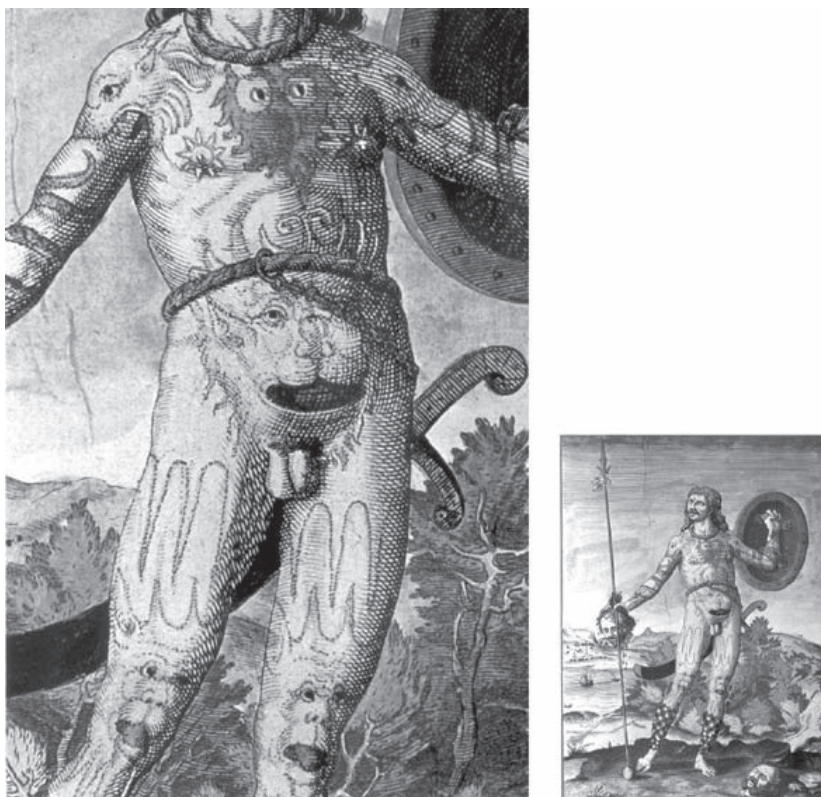


Fig. 8 - Homem Picta e detalhe, *Admiranda narratio*, Gravura de Theodore De Bry, 1590.

A capacidade de metamorfose sugerida pela figura da serpente-anjo-demônio-dragão é reiterada pela presença dos *Pictas* e, sobretudo, pelos elementos que aparecem em sua pintura corporal, sinais que remetem à simbologia alquímica⁸⁹ e que, parece foram utilizados como meio de veicular através de símbolos uma mensagem que reitera a capacidade de transmutação do homem, o que incluria o indígena.

⁸⁹ ROOB, A. *Alquimia & Misticismo. Museu Hermético*. Köln/ Lisboa/Londres: Taschen, 1997, p. 370.

De Bry representa três figuras de *Pictas*: duas mulheres, uma das quais identificada como virgem. Os elementos pictóricos que compõem a pintura corporal das três figuras são particularmente instigantes. De Bry apresenta inicialmente o homem: uma figura extraordinária, cuja ferocidade é expressa não só pela gestualidade (e a cabeça das vítimas acentua), mas sobretudo pela espantosa pintura corporal. Ao primeiro olhar, ele sugere um demônio gastrocéfalo. Semelhante à figura demoníaca que seria representada por De Bry na folha de rosto do *America Pars Quarta*. Mas esse tipo de imagem era comum na Europa medieval, principalmente na Inglaterra⁹⁰, e quase sempre associada ao diabo. Muitas vezes a cabeça era representada na região glútea, como em um retábulo de Brixen do século XIV. Essa imagem frequentava as decorações nas igrejas, saltérios, bíblias e ilustrava manuscritos. Era, ainda, utilizada como símbolo do caráter deletério de determinada personagem, como no caso do ‘monstro de Melancthon’, quando este se vale de imagem semelhante para representar o Papa⁹¹. Mas na figura em epígrafe não é o diabo que está pintado em seu ventre, e sim uma cabeça leonina (observar detalhe), figura que aparece repetida nos ombros e nos joelhos. No peito, uma imagem sugere uma coruja. Em cada mamilo foi pintada a figura do sol e, em seus braços, enrolam-se serpentes. Na alquimia, o sol e o leão possuem o mesmo simbolismo: o enxofre (*sulphur*), princípio fixo masculino; seu lado visível, sólido, está na terra; seu lado oculto, sutil, está no fogo. Ao passo que a serpente significa o mercúrio, princípio volátil da matéria-primal; seu lado visível, líquido, está na água; seu lado oculto, gasoso, está no ar⁹².

A virgem *Picta* traz o corpo coberto de rosas estilizadas⁹³. Enquanto que justamente a figura do meio, a da mulher, reúne em seu corpo elementos pictóricos que aparecem nas duas outras figuras: a cabeça de leão, as rosas, o

⁹⁰ BALTRUISATIS, J. *Le Moyen Age Fantastique*. Paris: Armand Colin, 1955, p. 30-32.

⁹¹ BALTRUISATIS, op. cit., p. 30-32.

⁹² CARVALHO, J. J. *Mutus Liber*, op. cit. p. 133; M. CAZENAVE, op. cit. p.587.

⁹³ Em alquimia, a rosa branca e a rosa vermelha são símbolos conhecidos da tinctura lunar e solar de onde jorra o sangue de Cristo-Lápis. Cf. ROOB, op. cit., p. 690. Yates se refere a Rosa-Cruz num sentido histórico estrito e correspondendo a uma fase na história da cultura européia, no início do séc. XVII, na qual a tradição da Renascença Hermético-Cabalística recebeu o influxo da alquimia combinando “Magia, Cabala e Alquimia”. Os De Bry, embora reformados, estiveram envolvidos com grupos ligados ao “iluminismo Rosa-Cruz” e participaram na ilustração e editoração de inúmeras obras divulgadoras dessas idéias. Cf. YATES, *O Iluminismo Rosa-Cruz*, op. cit., p. 7 e p. 102-127.

sol e, ainda, o crescente lunar. A lua simboliza a serpente, ou seja, o mercúrio. A união do sol e da lua, traduzida pela conjugação de elementos pictóricos no corpo da mulher *Picta*, poderia simbolizar a união do elemento líquido ao sólido, do micro ao macrocosmos. Quando o leão-sol e a serpente-lua estão completamente unidos, o *lápiz* (a matéria primal) está concluído. Mas para que a operação obtenha êxito esses elementos devem ser aquecidos e fermentados num crisol com três partes de ouro purificado, operação sugerida, talvez, pela curiosíssima imagem da fogueira, cuja fumaça, ao subir, divide-se em três rolos de fumo estranhamente retorcidos e que poderiam simbolizar o crisol com as três partes de ouro (representadas também, pelos três *Pictas*) necessárias para que Mercúrio pudesse dar frutos, ou seja, a transmutação do próprio homem realizar-se a contento. O original de John White que servira de modelo a de Bry, mostra apenas um corpo globuloso e homogêneo de fumaça.

No entanto, essa possibilidade de resgate do indígena que nos parece sugerida nas imagens acima mencionadas não está ausente de outros textos do *Thesaurus*. Ainda nos volumes dedicados à América Espanhola e, em suas últimas gravuras, De Bry oferece ao seu leitor-viajante algumas imagens que resultam sugestivas, sobretudo porque fogem ao contexto dos três volumes dedicados às consequências da deletéria presença dos espanhóis na América. Nessas últimas, o gravador empenha-se em descrever os prejuízos e sofrimentos dos índios além de prognosticar os castigos que Deus destinaria aos seus algozes, exemplificando-os, inclusive, com os terríveis destinos de alguns dos chefes envolvidos com a empresa, como os de Pizarro, Gonzalo e Francisco, ou os de Diego de Almagro (o velho e o jovem). Através das imagens que representavam a queda de Atahualpa, De Bry simbolizava, possivelmente, o anseio pela queda dos Habsburgos. O conjunto prima pela ausência de imagens relativas à vida cotidiana indígena, fato que poderia constituir-se em uma conotação negativa deste. Mas essa impressão parece-nos ser anulada pelas últimas gravuras do sexto volume, *America Pars Sexta* (o último publicado antes da sua morte): uma cena de enterro, retratando os rituais fúnebres dos indígenas, evocando a idéia de morte e ressurreição; uma cena de um ateliê de ourivesaria; e a última, a evocação de uma *mirabilia*, a de uma árvore fabulosa.

O ateliê de metalurgia (ourivesaria) poderia remeter ao início da vida profissional de De Bry, originalmente um ourives. A cena evoca a situação dos índios anterior à conquista dos espanhóis. De Bry descreve admirativa e minuciosamente o trabalho dos indígenas, observando que graças à sua extrema habilidade eles eram capazes de confeccionar a peça que desejassem, só o fazendo, porém, para o culto divino. Mas, curiosamente, essa imagem evoca, através da sugestiva presença do fogo possível alusão à presença do elemento químico – o enxofre – a possibilidade de transmutação. Seria talvez a reiteração do poder regenerador do trabalho? A mensagem veiculada por essa imagem pode ser reforçada pela última imagem que corroboraria a hipótese suscitada pela observação anterior. Essa gravura representa uma *mirabilia*, mencionada, segundo o próprio De Bry, no livro de Plínio, o Velho. Trata-se de uma árvore fabulosa, situada nas hipotéticas Ilhas Afortunadas (uma alusão ao Paraíso). De Bry grava a imagem de uma fonte sob uma árvore cuja copa está envolta nas nuvens de onde a água miraculosa goteja como orvalho.

Aparentemente fora do contexto, a cena evoca naturalmente uma situação similar à do Jardim do Éden, até porque o seu relato trata da traição de uma mulher indígena que teria, segundo De Bry, revelado aos espanhóis o segredo da árvore da vida, só conhecido pelos índios. Mas De Bry observa que ela fora, em razão disso, secretamente castigada pelos indígenas. É relevante, nas duas gravuras, a alusão, respectivamente, ao fogo e à água, reiterando, talvez, as mensagens veiculadas através da junção dos símbolos representados no corpo da mulher *Picta*. E, numa possível conjugação desses elementos, o caráter transformador de ambos funde-se para a obtenção da matéria genuína – Adão primordial, composto originalmente por uma substância sólida e outra líquida —, ou seja, a regeneração.

É interessante ressaltar as possibilidades de leituras que as imagens aqui apresentadas oferecem: a percepção de que elas podem permitir uma abordagem que transcende aquelas explicitamente oferecidas. Nesse sentido, apenas descobrimos uma ponta do véu cujo desvelamento pode ser promissor. Essas representações iconográficas analisadas podem referir-se a um código (um repertório) que, mesmo fazendo jus à primeira leitura de um observador

desavisado, foge às interpretações usuais cujo universo, entretanto, não é outro senão o de De Bry e daqueles que compartilham mais proximamente o seu contexto. A natureza do objeto pesquisado – *corpus* documental composto por um conjunto de imagens (gravuras a talho doce) relativas à descoberta da América – a partir de relatos, descrições e imagens elaborados por viajantes e, principalmente, pela presença do “outro” (o indígena) construída no imaginário europeu, nos conduz a uma diversidade de caminhos na tentativa de apreender esse objeto situado também no âmbito da história da arte. Um objeto cuja complexidade decorre da sua própria natureza, pois, como observou Argan, *uma obra de arte é sempre uma realidade complexa que não pode ser reduzida só a imagens*⁹⁴. Essa *realidade complexa* observada por Argan pressupõe um conjunto de variáveis que nos possibilita a apreensão do conteúdo dessas imagens enquanto reveladoras, no dizer de Panofsky, de princípios *subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, de uma classe social, crença religiosa ou filosófica, qualificados por uma personalidade e condensados em uma obra*⁹⁵.

Norbert Elias observa que a autonomia relativa da obra de arte e o complexo de problemas a ela associados não nos eximem da obrigação de investigar a experiência e o destino do artista criador em sua sociedade, ou seja, entre essa sociedade e as obras produzidas pelos artistas. Foi essa idéia que nos orientou a percepção de que não se podem separar o artista e o homem. Tentar observar o contexto em que essas obras foram elaboradas implica perceber suas idéias num âmbito específico.

O nosso objetivo foi o de buscar analisar de que modo De Bry traduziu ou expressou através de suas imagens a construção do indígena. Como ele utilizou a forma (expressa pelo Maneirismo) para expressar a sua reflexão sobre o mundo, sobre o Homem, nesse momento definido por Michellet e Burckhardt *como da descoberta tanto do Mundo quanto do Homem*. Como De Bry trabalhou em suas gravuras com essa *nova forma de expressão estilística e graficamente diferente da clássica assim como da medieval, mas no entanto relacionada com ambas e devedora de ambas*⁹⁶?

⁹⁴ ARGAN, Giulio C./ FAGIOLO, Mauricio *Guia da Obra de Arte*. Lisboa: Estampa, 1994, p. 23.

⁹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 52.

⁹⁶ PANOFSKY, *Significado*, op. cit. p. 86-87.

Ao narrar em texto e imagem a história da Virgínia, da Flórida, da França Antártica, e a da América espanhola, De Bry tem por base os relatos de seus protagonistas. A análise de seu contexto situa-o num engajamento a causas políticas. Contudo, um outro relato, subjacente aos textos escritos e imagéticos, pretende transmitir ao seu leitor-viajante mensagens que lhe permitem perceber nas obras de Deus o caminho da salvação.

Como deixam entrever as *vedutas* de suas folhas de rosto, e mergulhado no espírito múltiplo de um mundo que experimentava a sensação de expansão – o quarto continente anexa simplesmente a eternidade ao já conhecido situando nos jardins da América o Éden prometido —, De Bry sintetiza o homem conduzido pelas próprias possibilidades nesse mundo que se abria infinito com a força e amplitude de novas perspectivas, apontando, no ato singular do homem como criador, a prerrogativa individual para os caminhos da salvação.

De Bry oferece a todos a memória de um fio longamente tecido – o *Iter Dei* –, procurando no ‘outro’ a semelhança e não só a estranheza, identificando na alteridade a perspectiva de cada um encontrar o próprio caminho. E, em seu percurso ao encontro do ‘outro’, o índio, De Bry procura também a infinita diversidade de Deus – o ‘Outro’ –, a quem deseja retornar.

RESUMO

Este trabalho tem como núcleo Theodore de Bry e a sua obra “Thesaurus de Viagens às Índias Ocidentais”, conhecida como as “Grandes Viagens”. Iniciada em 1590, essa coletânea reúne os relatos das primeiras viagens à América e singulariza-se pelas centenas de gravuras que impõem ao europeu uma visão do Novo Mundo e de seus habitantes. Nosso objetivo é apontar uma possível leitura através da análise iconográfica de algumas imagens dessa obra, observando como seu autor, Theodore de Bry, traduziu ou expressou a construção do “sujeito” e a sua relação com o “outro”: como utilizou a forma (Maneirismo) para expressar uma reflexão sobre o mundo, sobre o Homem e sobre Deus.

Palavras-Chave: Novo Mundo; Indígenas; Maneirismo; Iconografia; Viagens.

ABSTRACT

This work has a nucleus a Theodore de Bry and his work, “Thesaurus de Viagens às Índias Ocidentais” or the “Great Journeys”. Initiated in 1590, this work assembles reports of the first journeys to America and it's singular for the hundred engravings which impose a view of the New World and his inhabitants on the Europeans. Our purpose is to indicate the possible reading through an iconographic analysis of some the images of this work and to observe (in this images) how the author, Theodore de Bry, translated or expressed the construction of the “subject” and his relationship with the “other”, how he used the style (Mannerism) to express a reflection about the world, about man and God.

Keywords: New World; Indian; Mannerism; iconographie; journeys.