



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

revistahistoria@unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio de

Mesquita Filho

Brasil

CHICANGANA - BAYONA, Yobenj Aucardo
Visões do Novo Mundo na pintura religiosa da Renascença
História (São Paulo), vol. 32, núm. 1, enero-junio, 2013, pp. 198-230
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221027940013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Visões do Novo Mundo na pintura religiosa da Renascença

Visions of the New World in Renaissance religious painting



Yobenj Aucardo CHICANGANA-BAYONA*

Resumo: Este artigo aborda o estudo dos elementos familiares aos exploradores europeus que estabeleceram suas primeiras coordenadas a partir de analogias com o Paraíso e com Cocanha para assimilar e interpretar pictoricamente o Novo Mundo, uma realidade antes desconhecida, e integrá-la à cultura ocidental. Assim, o Cristianismo é muito importante, porque vai oferecer o referencial – em um primeiro momento – para estabelecer a imagem do índio em episódios religiosos da cultura ocidental europeia. Uma imagem que ora será positiva, vinculada ao paraíso, e ora negativa, sendo vinculada ao inferno.

Palavras Chaves: Paraíso; Jardim do Éden; Cocanha; Inferno; Epifania; Adoração dos magos; História da salvação; Imagens; Novo Mundo.

Abstract: This article describes familiar elements of european explorers, who established the first coordinates with Paradise and Cocanha from analogies, in order to assimilate and to interpret pictorially the New World, -a reality unknown previously-, and to integrate them into Western culture. So, the Christianity is important because it offers the benchmark, to establish the indian's image into the religious episodes of western European culture. An image, positive sometimes, when it's linked to paradise, and negative sometimes, when it's bound for hell.

Keywords: Paradise; Eden's Garden; Cocagne's Land; Hell; Epifania; Adoration of the Magic; Salvation History; Images; New World.

Imagens do Paraíso nas narrativas do Novo Mundo

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

*Professor Titular do departamento de História. Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Doutor e Magíster em História pela Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil. Historiador da Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Contato: yobenj@gmail.com, yachican@unal.edu.co

[...] Paradisus est locus in orientis partibus constitutus, cuius vocabularum ex Graeco in Latinum vertitur hortus: porro Hebraice Eden dicitur, quod in nostra lingua deliciae interpretatur. Quod utrumque iunctum facit hortum deliciarum; est enim omni genere ligni et pomiferarum arborum consitus, habens etiam et lignum vitae: non ibi frigus, non aestus, sed perpetua aeris temperies. E cuius medio fons prorumpens totum nemus inrigat, dividiturque in quattuor nascentia flumina. Cuius loci post peccatum hominis aditus interclusus est; septus est enim undique romphea flammea, id est muro igneo accinctus, ita ut eius cum caelo pene iungat incendium [...].¹

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

Os exploradores que chegaram ao Novo Mundo acreditavam ter encontrado o Paraíso Terreal, perdido desde a época de Adão e Eva, ou pelo menos um lugar similar. Um paraíso que já não estava no Oriente, no centro do *orbe*, como era apresentado na cartografia medieval,² e, sim, na *quarta parte do mundo*.

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

[...] hartos ríos y buenos y grandes que es maravilla. Las tierras della son altas y en ella muy muchas sierras y montañas altísimas, sin comparacion de la isla de Teneryfe, todas fermosísimas, de mil fechuras, y todas andables y llenas de árboles de mil maneras y altas, y parecen que llegan al cielo; y tengo por dicho que jamás pierden la foja, segun lo pude comprender, que los ví tan verdes y tan hermosos y tan hermosos como son por mayo em España. Y dellos estaban floridos, dellos con fruto, y dellos en otro término, segun es su calidad; y cantaba el ruiñor y otros pajaricos de mil maneras en el mes de noviembre por alli donde yo andaba...En ella hay pinares à maravilha, é hay campiñas grandísimas, é hay miel, y de muchas maneras de aves y frutas muy diversas. En las tierras hay muchas minas de metales é hay gente en estimable número [...] (MORALES,1974, p. 150)

Em sua carta, o genovês fez uma analogia entre as terras recém-descobertas e o Paraíso ao destacar a grande beleza e fertilidade das terras, a variedade de árvores frutíferas, aves e mel. A terra que Colombo achara era de metais e gentios. A presença de gentios era muito importante porque, desde a Antiguidade Clássica, acreditava-se que, além da linha equinocial (a linha do Equador), conhecida como região das *Antípodas*³, não existia terra, só água e seres monstruosos. Na parte final do trecho, Colombo não esqueceu os leitores de sua carta e a “missão” para a qual tinha sido enviado pelos Reis Católicos; por isso ressalta a presença de metais e produtos para comercializar.

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

O impacto para os exploradores da época devia ser grande ao chegar às terras tropicais, onde não existiam as diferenças radicais das estações climáticas europeias. A própria admiração de Colombo é ressaltada ao encontrar pássaros cantando e folhagem verde no mês de novembro, sendo que na Europa já seria início do inverno.

A forma de valorizar a beleza do lugar é feita por uma analogia, ao comparar o verde das “novas terras” ao referencial de beleza que seus leitores teriam, o verde do mês de maio na Espanha. Pelo texto de Colombo pode-se perceber a curiosidade e a atenção que causaram as novas terras, por estarem próximas à linha do equador e não terem estações - pelo menos não como o europeu estava acostumado - e pelo fato de as árvores manterem a folhagem verde durante todo o ano.

Em uma parte do trecho, Colombo diz: “[...] *En ella hay pinares à maravilha, é hay campiñas grandísimas, é hay miel [...]*”, a presença do mel é quase inseparável das descrições sobre terras férteis desde a Antiguidade, as citações são abundantes no Antigo Testamento, “[...] *uma terra boa e vasta, terra que emana leite e mel*” (Êxodo 3, 8), a Terra Prometida⁴. Isidoro de Sevilla descrevia Jerusalém dessa maneira nas *Etymologiae*:

[...] In medio autem Iudeae civitas Hierosolyma est, quasi umbilicus regionis totius. Terra variarum opum dives, frugibus fertilis, aquis inlustris, opima balsamis. Vnde secundum elementorum gratiam existimaverunt Iudei eam promissam patribus terram fluentem mel et lac [...].⁵

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

[...] Iahweh Deus plantou um jardim em Éden, no Oriente, e aí colocou o homem que modelara. Iahweh Deus fez crescer do solo toda espécie de árvores formosas de ver e boas de comer, e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal. Um rio saía de Éden para regar o jardim e de lá se dividia formando quatro braços... Iahweh Deus tomou o homem e o colocou no jardim de Éden para o cultivar e o guardar... Iahweh Deus disse: ‘Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda’. Iahweh Deus modelou então, do solo, todas as feras selvagens e todas as aves do céu e as conduziu ao homem para ver como eles as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse. O homem deu nomes a todos os animais, às aves do céu e a todas as feras selvagens, mas para o

homem, não encontrou a auxiliar que lhe correspondesse. Então Iahweh Deus fez cair um topo sobre o homem e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem... Ora, os dois estavam nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam [...] (GÊNESIS 2 , 8-25).

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

No centro da composição aparece Deus, como um ancião vestido de túnica e manto, entregando o Jardim aos cuidados de Adão e Eva, que estão nus; aos pés deles descansa um cachorro, um galgo, elemento muito familiar na pintura flamenga e alemã. Na pintura, aparecem muitas árvores frutíferas, com casais de animais, como cervos, veados, cavalos, cachorros e aves de tipos variados. Estranhamente, no canto direito aparecem discretamente uns delicados unicórnios, em parte, ocultos por um arbusto com frutos amarelos. Cranach, como muitos artistas da Renascença, quis integrar na sua pintura a tradição religiosa cristã e a tradição clássica de criaturas fantásticas.

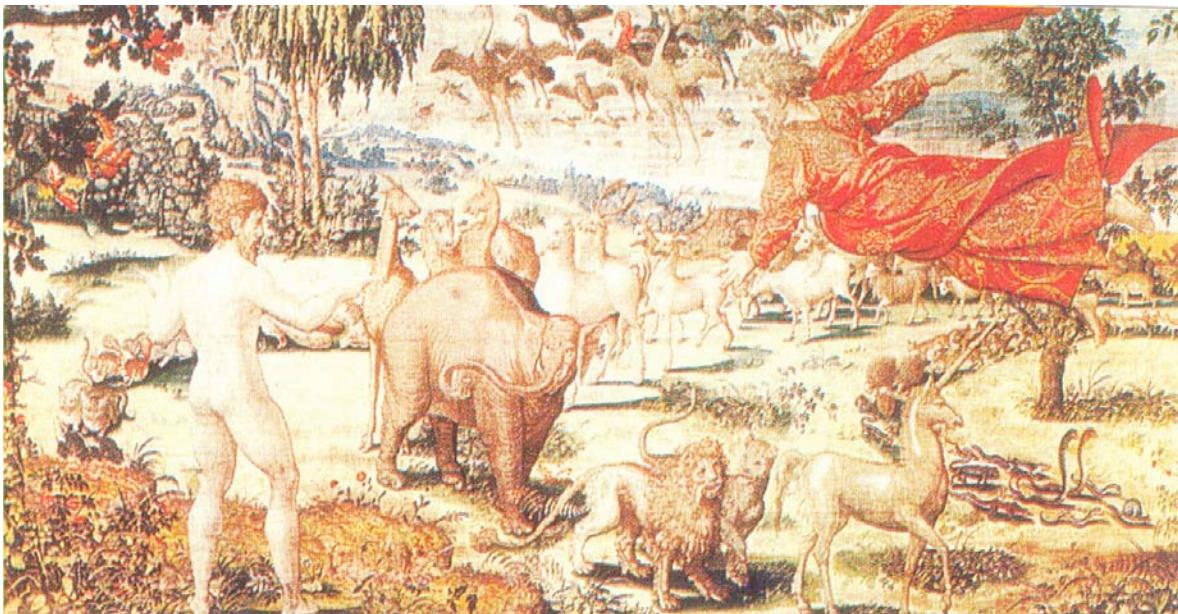
Nos planos de fundo aparecem diferentes episódios vinculados à narrativa do Jardim do Éden. Da esquerda para a direita, Adão e Eva escapam apavorados de um furioso Serafim que os persegue com uma espada. No episódio seguinte, Adão e Eva, ao perceberem que estão nus, se ocultam atrás de um arbusto para não serem vistos por Deus. Este aparece de uma forma, no mínimo, pouco usual, entre nuvens que formavam um anel, onde surge só a cabeça de um homem velho de cabelos e barbas brancos.



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

Na terceira parte, Deus aparece novamente como um velho, mas desta vez de corpo inteiro, com um manto vermelho e túnica verde-escura, criando a Eva que emerge do corpo de Adão. Ao lado desta última, aparece outro aparte, no qual Eva dá a Adão o fruto proibido que recebera das mãos da serpente, representada no quadro como metade réptil e metade humana; tanto Adão como Eva e a serpente aparecem com frutos em suas mãos. Finalmente, no canto da direita, aparece Deus criando Adão.

Uma obra que também registra a presença de unicórnios no Paraíso, da mesma forma que na pintura de Lucas Cranach, é *A nomeação dos animais*, tapeçaria flamenga de meados do século XVI (fig.2). Ela apresenta o momento em que Deus pede a Adão para nomear os animais, que se aproximam em fila (GÊNESIS 2, 18-20), comandados por um unicórnio.⁶ O interessante dessa inclusão é que a fila dos animais criados por Deus está composta de animais “reais”, em que espécies africanas e asiáticas ganham destaque, sendo representadas mais fielmente as feitas antes do século XVI, a partir das descobertas.



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

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

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

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

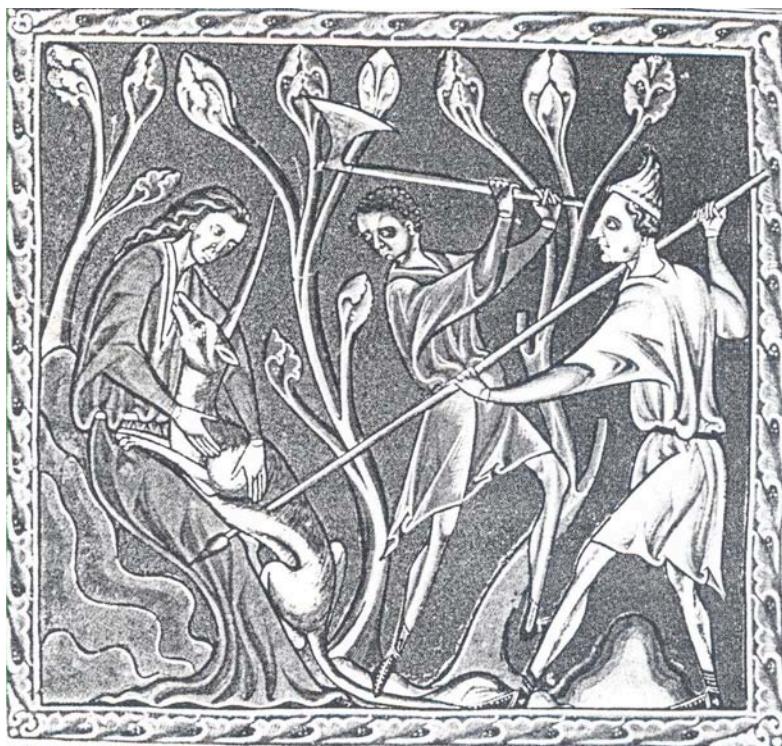
A partir do século XII, com o surgimento dos bestiários, popularizou-se a ideia de que os unicórnios não podiam ser caçados vivos e que só diante de uma donzela virgem rendiam seus ímpetos de ferocidade, ficando submetidos a ela e podendo, assim, ser capturados ou mortos pelos caçadores (fig. 3), como comenta o Bestiário francês do século XII de Philippe de Thaün⁷

[...] Monosceros es una bestia que tiene un cuerno en la cabeza; por eso lleva tal nombre. Tiene la traza de un chivo. Es capturado por una doncella, del modo que vais a oír; cuando el hombre quiere cazarlo, apoderarse de él con engaño, se dirige al

bosque, donde se encuentra la guarida del animal, y deja allí una doncella con el seno descubierto; el monosceros percibe su olor, se acerca a la virgen, le besa el pecho y se duerme ante ella, buscándose así la muerte. Llega el hombre, que lo mata durante el sueño o se apodera de él vivo para hacer con él lo que quiera. Esto tiene un gran sentido, y no dejaré de explicároslo. Monosceros es griego: en francés, significa “un solo cuerno”. ...Esta bestia, en verdad, representa a Dios; la doncella representa, sabedlo, a Santa María; igualmente, por su pecho ha de entenderse la Santa Iglesia, y el beso debe representar la paz. Y el hombre, cuando se duerme, se encuentra a semejanza de la muerte; Dios, que sufrió la muerte en la cruz, durmió como un hombre, y su muerte fue muerte para el príncipe de las tinieblas, y su destrucción fue nuestra redención, y sus sufrimientos nuestro descanso; así burló Dios al diablo mediante el engaño adecuado. El Diablo engañó al hombre y Dios-Hombre, al que no reconoció, engañó a su vez al Diablo mediante su apropiada virtud: así como el hombre es alma y cuerpo, Él fue Dios y hombre [...] (MALAXEVERRIA, 2000, p. 195-196).

No trecho citado do Bestiário de Philippe de Thaün, podemos destacar vários sentidos com relação ao unicórnio: o primeiro deles é o valor da virgindade e da castidade para a sociedade medieval e para o Cristianismo; a pureza submete as mais terríveis bestas. Na Renascença, o unicórnio vai ser vinculado à deusa Diana, a deusa virgem; portanto, desde a tradição medieval e especialmente na Renascença, foi este um símbolo da pureza, da castidade, da virgindade e da inocência. Mas, como deixa bem claro o bestiário do século XII, o unicórnio é também símbolo de Cristo, uma ideia já compartilhada pelos Padres da Igreja a partir do século II d.C., tais como: Justino, Irineu de Lyon, Orígenes, Basílio, Honório Augustodunesis, Tertuliano e Ambrósio (FRANCO JR., 1996, p. 118).

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



3. Cena em que o unicórnio se rende, fica submetido à donzela e pode, assim, ser morto pelos caçadores. **Unicórnio (Monoceros). Manuscrito Ashmole do Bestiário de Oxford, fol 21 r.**

Biblioteca Bodleian. Oxford, 1180-1220.

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

[...] O canto de outros pássaros que estavam nas árvores era coisa suave e de tanta melodia que aconteceu muitas vezes ficarmos encantados com a suavidade. As árvores são de tal beleza e tão aprazíveis que pensávamos estar no paraíso terrestre. Nenhuma daquelas árvores nem seus frutos têm semelhança com os desta parte [...] (VESPÚCIO, 2003, p. 133).

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

[...] é muito fresca e mais ou menos temperada, não se sentindo muito o calor do estio; tem muitos fructos de diversas qualidades e mui saborosos; no mar igualmente muito peixe e bom. Similham os montes grandes jardins e pomares, que não lembra ter visto panno de raz tão bello. Nos ditos montes ha animaes de muitas diversas feituras, quaes nunca conheceu Plinio, nem delles deu noticia, e hervas de diferentes cheiros, muitas

e diversas das de Hespanha; o que bem mostra a grandeza e beleza do Creador na tamanha variedade e beleza das criaturas [...] (NÓBREGA, 1988, p. 89-90).

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



4. O Jardim do Paraíso. Mestre do Alto Reno. Städelsches Kunstinstitut. Frankfort, 1430.

Em outros cantos da pintura aparecem diversas figuras, provavelmente santos, como as da direita, que representam três jovens a descansar sob uma árvore, destacando-se entre eles um anjo com belas asas coloridas.

Essas imagens bucólicas e idílicas, como as da pintura do Mestre do Alto Reno, estão sempre presentes nos relatos de viagem. Na *Carta de Lisboa*, enviada também a Lorenzo dei Medici em julho de 1502, Vespúcio narrava a primeira viagem de exploração às terras do Brasil; depois da expedição de

Cabral, o explorador voltaria a relacionar as “novas terras” ao paraíso, como já tinha feito na *Carta de Sevilha*:

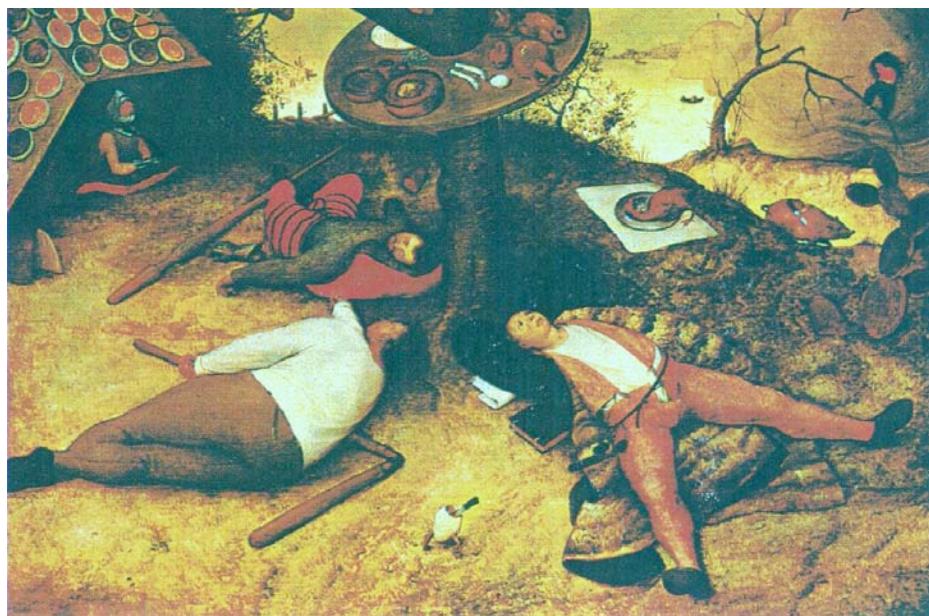
[...] Os campos produzem muitas ervas, flores e raízes muito suaves e boas. Algumas vezes me maravilhei tanto com os suaves odores das ervas e das flores e com os sabores dessas frutas e raízes tanto que pensava comigo estar perto do paraíso terrestre; no meio desses alimentos podia acreditar estar próximo dele. Que diremos da quantidade de pássaros e de suas plumagens, cores e cantos, de quantas espécies e quanta beleza? [...] (VESPÚCIO, 2003, p. 184).

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

Em suas cartas, Vespúcio nunca chega a confirmar que as novas terras seriam propriamente o Éden perdido, mas ele as torna assim equivalentes ao comparar a beleza delas à do paraíso, seu modelo ideal. No trecho da *Carta de Lisboa*, o local referido por Vespúcio aproxima-se em certos momentos da *Cocanha*⁸, um país utópico e longínquo do imaginário medieval do século XIII, um lugar de abundância, de ociosidade, juventude e liberdade, que o europeu encontra nas novas terras.

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

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



5. Bruegel. O país da Cocanha. Pinacoteca de Munique. Munique, 1567.

As terras referidas por Vespúcio em suas cartas integram elementos do Jardim do Éden do Gênesis e algumas das características da Cocanha medieval. Na *Carta de Lisboa*, Vespúcio (2003, p. 188) descreve o Brasil:

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

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

[...] Vivem 150 anos. Raramente ficam doentes. Se adoecem, curam-se com raízes de algumas ervas. Essas são as coisas mais notáveis que conheci sobre eles. Ali o ar é muito temperado e bom, e - pelo que pude conhecer da relação com eles - nunca [houve] peste ou outra doença oriunda da corrupção do ar. Se não morrem de morte violenta, vivem longa vida. Creio [nissos] porque aí sempre sopram os ventos austrais e, principalmente, o que chamamos Euro, que é tal para eles o que para nós é o Aquilão... A terra daquelas regiões é muito fértil e amena, com muitas colinas, montes, infinitos vales, abundante em grandíssimos rios, banhada de saudáveis fontes com selvas amplíssimas e densas, pouco penetráveis, copiosa e cheia de todo o gênero de feras.

Ali principalmente as árvores crescem sem cultivador, muitas das quais dão frutos deleitáveis no sabor e úteis aos corpos humanos; outras não dão nada. E nenhum fruto ali são semelhantes aos nossos. Ali são produzidos inúmeros gêneros de ervas e raízes

das quais fabricam pão e ótimas iguarias. Há muitas sementes totalmente diferentes das nossas. Ali não há nenhum gênero de metais, exceto ouro, que abunda naquelas regiões, embora nada dele trouxemos conosco nessa nossa primeira navegação [...] (VESPÚCIO, 2003, p. 45-47).

Na Crônica da Companhia de Jesus do padre Simão de Vasconcellos (1864, p. 58), de meados do século XVI, se destaca a longevidade e a saúde dos índios do Brasil.

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

Claude d'Abbeville, na História da Missão dos Padres Capuchinos, de 1614, também escreveria sobre as vantagens do clima e a longevidade dos índios “[...] Tão saudável é o clima, que só morrem de velhice, de fraqueza natural e não de moléstias. E vivem em geral de cem a cento e quarenta anos, o que nos parece admirável e prodigioso [...]” (1975, p. 211).

Michel de Montaigne, em seus *Ensaios* de 1580, também ressaltaria as terras, o clima e os habitantes sadios e longevos do Brasil “[...] A região em que êsses povos habitam é de resto muito agradável. O clima é temperado a ponto de, segundo minhas testemunhas, raramente se encontrar um enfermo. Afirmaram mesmo nunca terem visto algum epiléptico, remeloso, desdentado ou curvado pela idade [...]” (1961, p. 262).

Nas diferentes narrativas, o número das maravilhas, a admiração diante da variedade da natureza e a surpresa frente à diversidade dos hábitos humanos aumentam à medida que o viajante se afasta do centro civilizado. O exotismo é deslocado para os extremos do *orbe*, reafirmando-se a concepção do remoto como espaço da diferença. Por isso, nos extremos da terra é que se alojam as coisas superlativas, o mais belo, estranho e insólito (GIUCCI, 1992).

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



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

Algo comum aos diferentes relatos dos primeiros contatos dos europeus com as terras recém-descobertas é a celebração da exuberância da natureza do Novo Mundo. A relação com *Cocanha* é evidente ao falar da fertilidade da terra, das fontes saudáveis, dos ares temperados, de longevidade e saúde, da presença da riqueza e das árvores que crescem sem cultivador, não muito longe da ideia da comida que brota sem esforço. Meio século depois, Jean De Léry (1980, p. 111-112) comentaria sobre os Tupinambás e suas terras:

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

Com Léry é muito mais clara a referência ao país da *Cocanha*, à fonte da juventude, à vida longa, ao clima bom, à fertilidade. O fato de os índios demorarem para ter cabelos brancos reforçava a ideia da juventude, de não envelhecer, como Colombo já tinha indicado na ilha *Guanahani*, quando afirmava que ninguém parecia ter mais de trinta anos.⁹ Nesse contexto justifica-se a busca de Ponce de

León pela fonte da juventude na Flórida. Sobre este tema, Hilário Franco Júnior (1998, p. 224) comenta que:

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

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

Não é mera coincidência, por exemplo, a proximidade da narrativa de Colombo e seus *diários de viagem* com Marco Pólo e a tradição clássica, como sustenta o Professor Peter Hulme (1992, pp. 20-21) em seu livro *Colonial Encounters*, em que faz uma análise cuidadosa do diário da primeira viagem destacando a presença de dois discursos na narrativa do diário de Colombo: por um lado, a visão de Oriente do texto de Marco Pólo; e por outro, a visão do selvagem do Heródoto.

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

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

[...] Os escritores do Ocidente medieval não estabelecem divisão estanque entre a literatura científica ou didática e a literatura de ficção. Acolhem igualmente, em todos estes géneros, as maravilhas da Índia. Ao longo de toda a Idade Média, elas formam

um capítulo habitual das encyclopédias, onde uma série de eruditos procura encerrar, como se se tratasse de um tesouro, o conjunto dos conhecimentos do Ocidente [...] (LE GOFF, 1980, p. 270).

A conjunção do testemunho (experiência) e do lendário (ficção) nos relatos de viagens de fins da Idade Média vai além de uma submissão a uma tradição literária estabelecida ou à simples ingenuidade; para o professor Giucci (1992, pp 87-88), este tipo de narrativa é explicado em função do leitor:

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

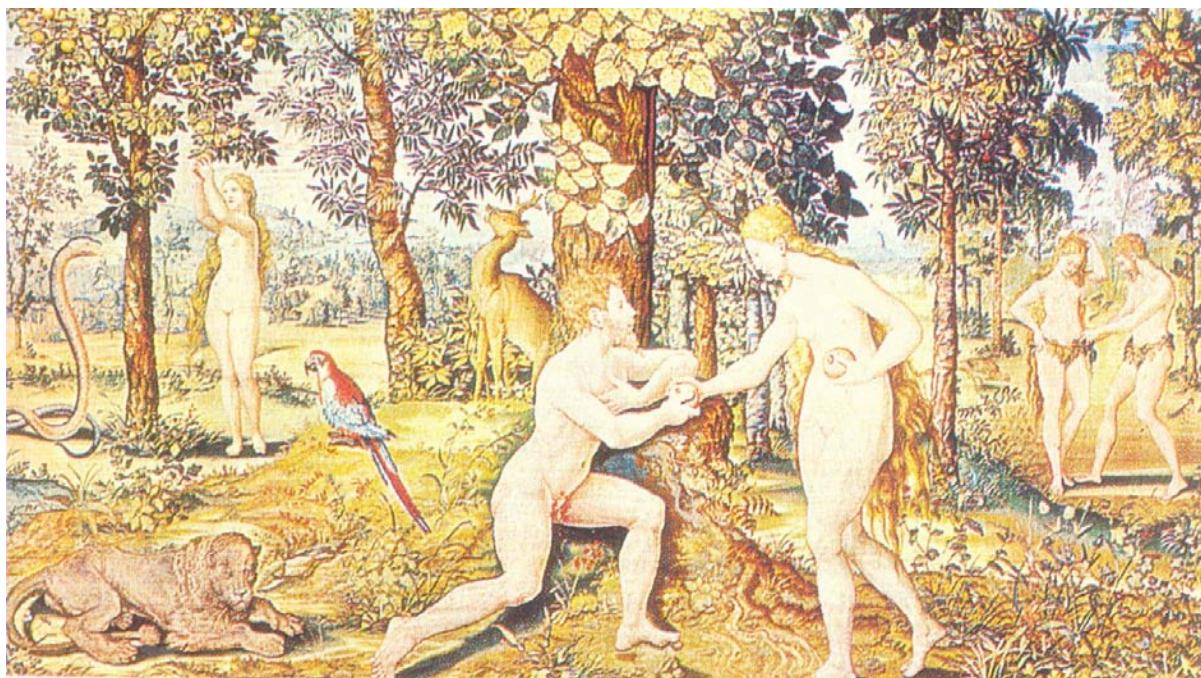
O sucesso, junto ao leitor, da fórmula do lendário e do testemunhado nos relatos de viagem ganhou um impacto maior e um complemento com as imagens.

O Novo Mundo nas imagens do Paraíso

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

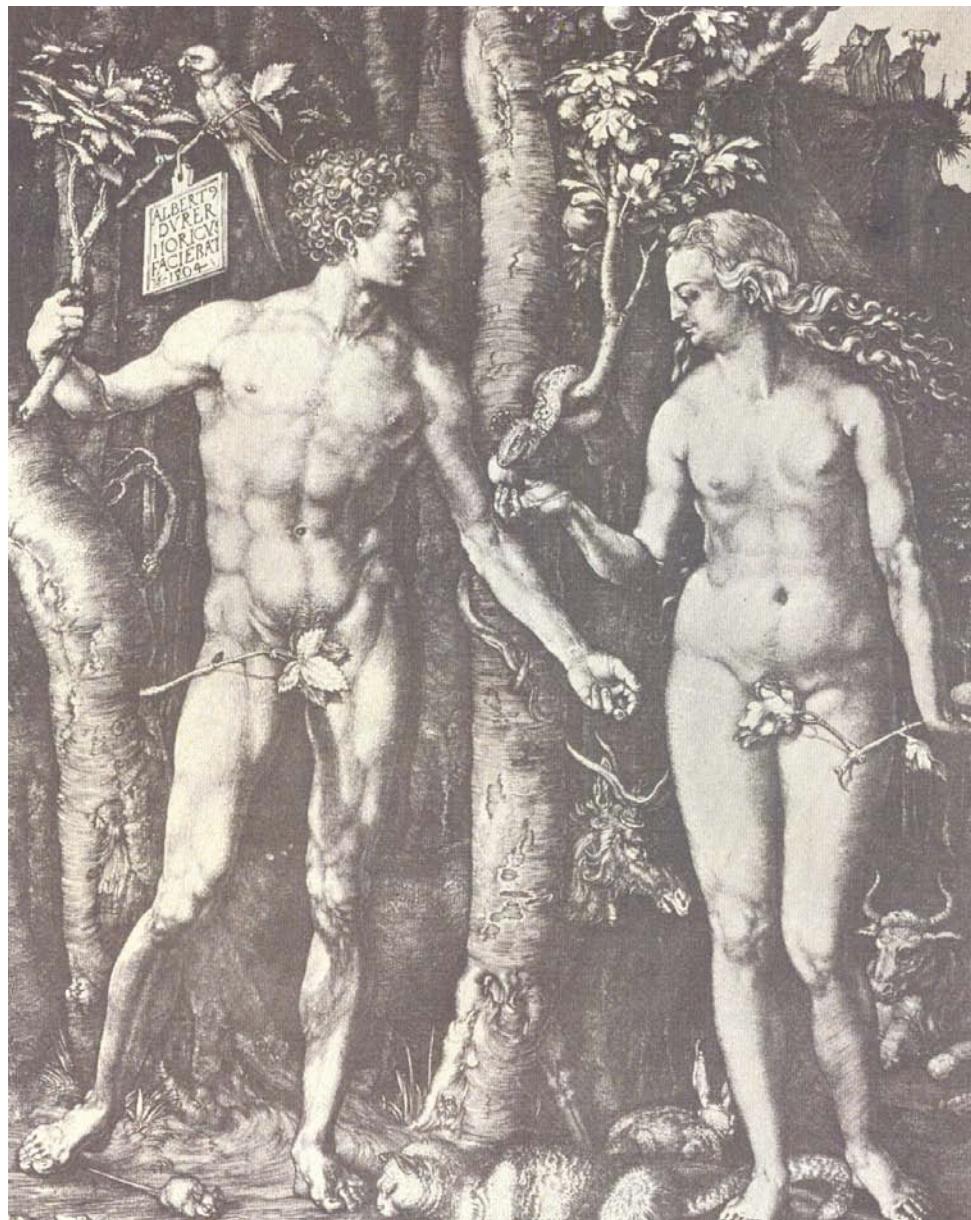
No fundo, à esquerda, aparecem Eva e a serpente pegando o fruto proibido; no centro da composição, em primeiro plano, visualiza-se Adão recebendo o fruto das mãos de Eva; e, finalmente, no fundo à direita, Adão e Eva aparecem cobertos com folhas. Novamente aparecem árvores carregadas de frutos e alguns animais, como um veado, um leão e uma arara. Esta ave é talvez o elemento “alheio” de toda a composição por não formar parte da tradição do Antigo Testamento e por ser originária do Novo Mundo, mas acabou sendo incorporada ao episódio bíblico. A *arara*, pela beleza de sua plumagem, acaba associada ao paraíso e integrada na cena da tapeçaria flamenga que, de certa forma, indicaria também a associação indireta do *Novo Mundo* com o paraíso. Além disso, não se pode

esquecer que nos primeiros anos as *araras* aparecem também na cartografia identificando as terras do Brasil.



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

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



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

Na gravura de Dürer e na tapeçaria flamenga, os elementos exóticos do Novo Mundo, como as araras, foram associados e integrados às imagens do Jardim do Éden.¹⁰ Por outro lado, também as imagens de Adão e Eva no Paraíso seriam associadas ao Novo Mundo, como acontece com a primeira gravura situada depois da folha de rosto do relato da Viagem a Virgínia, a *Admiranda Narratio*, editada em 1590 por Theodoro de Bry (fig.9).



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

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

Os leões que acompanham o primeiro casal de homens reforçam essa interpretação. No caso do Leão ao lado de Eva, ainda se percebe a harmonia da convivência que existia entre homens e animais selvagens (GÉNESIS 1, 28-30 e 2, 19-20); enquanto a leoa (ou lince) da esquerda está saindo de perto de Adão, e Eva pressente o que se avizinha, no rosto do animal percebe-se o temor e desespero do ato que vai ser cometido.

Ao fundo se visualiza o castigo que eles sofreram ao ser expulsos do Paraíso. Adão tem que trabalhar a terra para ganhar seu sustento, enquanto Eva tem que cuidar do lar e sofrer com os filhos. Sobre a condenação, diz o Gênesis 3, 16-24:

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

A condenação atinge o casal nas suas atividades essenciais: Eva, como mãe e esposa, e Adão, como trabalhador. A mulher torna-se a sedutora do homem que a sujeitara para ter filhos, e Adão, em vez de ser o jardineiro de Deus no Éden, sofrerá lavrando os solos estéreis. O castigo causado pelo pecado original¹¹, na realidade, consistiu em perder a familiaridade com Deus, e não o fato de ter que trabalhar. Preguiça e ociosidade não faziam parte do paraíso (DELUMEAU, 1992, p. 252-253), o trabalho seria uma virtude, especialmente a partir da visão reformada, uma das formas de felicidade (BAUMANN, 2001, p. 294). Não se deve esquecer de que De Bry era huguenote.

Thereza Baumann (2001, p. 297), que tem analisado cuidadosamente esta gravura, sugere uma interpretação relacionada com a possibilidade de transformação do homem, a qual seria estendida ao indígena do Novo Mundo:

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

Marc Bouyer e Jean-Paul Duviols (1992, p. 134) destacam que Theodoro de Bry, ao colocar depois da folha de rosto esta gravura, estaria apresentando Adão e Eva como os pais do Novo Mundo. Enquanto que as figuras do fundo seriam uma alusão ao esforço e trabalho dos colonos na América.

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

O índio na História da Salvação

O Cristianismo estabeleceria as coordenadas para interpretar uma realidade, antes desconhecida e assimilada a partir dos elementos familiares fornecidos pela religião e pela tradição. A partir do contato com as novas terras, os europeus tiveram que repensar os fundamentos da sua cultura e rever as bases da sua visão de mundo para assimilar os gentios. Duas pinturas religiosas portuguesas do século XVI incluem índios em episódios religiosos - a *Adoração dos Magos* (1501-1506), da oficina de Vasco Fernandes, e o *Inferno* (primeiro terço do século XVI), de autor desconhecido.

A Adoração dos Magos

Na historiografia portuguesa e brasileira se atribui a *Adoração dos Magos* (Fig.10) à oficina de Vasco Fernandes, como a primeira representação pictórica de um índio do Brasil. Este quadro chama muito a atenção por inserir no episódio da adoração do menino Jesus, pelos reis magos, uma temática tipicamente religiosa, a presença de um índio Tupinambá, um habitante do novo mundo, um elemento exógeno à temática religiosa, o que faz esta pintura ser única em seu gênero.

A *Adoração dos Magos* é um óleo sobre madeira de carvalho (134 x 82 cm), pintado, aproximadamente, entre os anos 1501 e 1506. É uma obra renascentista, que nos apresenta a Virgem Maria fora do estábulo com o menino Jesus e São José recebendo os três reis magos, que oferecem incenso, mirra e ouro. Os elementos que mais chamam a atenção são o fato de São José aparecer com uma das píxides e a novidade da substituição do rei mago negro por um índio Tupinambá. Nos planos que se seguem às figuras principais, aparecem umas ruínas com teto de palha, muros em pedra e um cercado de madeira, com um jumento, um boi e objetos do cotidiano: uma vela acesa, uma jarra de barro e uma colher. Nos planos de fundo, a paisagem é uma cidade. Em algumas das representações da Adoração dos Reis Magos dos séculos XIV e XV eram frequentes as representações de São José com uma píxide nas mãos, o que indicaria uma passagem de tempo, depois de tê-la recebido do Rei ajoelhado mais próximo.



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

A *Adoração dos Magos*, da chamada Escola de Viseu ou de autoria da Oficina de Vasco Fernandes,¹² forma parte de um conjunto de 18 pinturas que integravam o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, dedicado à vida de Virgem Maria e Jesus Cristo, destacando-se especialmente os primeiros anos e a Paixão, episódios baseados nos quatro evangelhos e nos relatos apócrifos. Infelizmente, atualmente só se conservam 15 pinturas.

A função deste quadro é eminentemente religiosa, já que sua encomenda foi feita para estar exposto numa igreja. Não se tem certeza das datas das pinturas, mas a encomenda foi feita em 1501 e o retábulo ficou concluído em 1506; portanto, posterior à “descoberta” do Brasil. Dalila Rodrigues (1992, p. 78) comenta que:

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

A Epifania dos magos como temática tem dois sentidos fundamentais: um seria o reconhecimento de Jesus como Messias por todos os povos; outro, o reconhecimento da natureza de Jesus como Deus (incenso), Rei (ouro) e Homem mortal (mirra), símbolo da Paixão e morte.

A professora Ana Maria Belluzzo concorda com a ideia do professor Pedro Dias (1992, p. 25-26) sobre a visão promissora dos portugueses com relação à expansão do cristianismo, presente na pintura. Para Belluzzo, a posição de destaque, central e em evidência que o índio Tupinambá tem na pintura o faz sobressair como um representante dos povos “além do mar” que vêm adorar o menino Deus; “[...] ao mesmo tempo em que se apresenta publicamente ao mundo, o índio brasileiro encarna um emissário que vem de longe, um Rei Mago que traz seu testemunho de fé na verdade cristã [...]” (BELLUZO, 2000, p. 22).

Os estudiosos, quando falam da Adoração dos Magos atribuída a Vasco Fernandes, normalmente descrevem o rei mago do centro da composição como um índio da “*nação*” *tupinambá*¹³. A figura deste rei mago chama muito atenção devido à indumentária ser completamente diferente das outras figuras que aparecem no episódio. As roupas que o suposto índio usa são uma espécie de camisa (em forma de peitoral) com desenhos dourados, ricamente decorada, e uma calça curta estampada que chega aos joelhos. Roupas que estão muito mais próximas da forma de vestir do europeu que do ameríndio.

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

Os estudiosos relacionam a época da pintura à dos primeiros contatos portugueses no Brasil com a *nação* Tupinambá. Outro elemento externo à indumentária e à flecha é a cor da pele, mais morena, que claramente o diferencia do resto das personagens do episódio. Estas referências lembram as primeiras descrições sobre os habitantes da Terra de Santa Cruz, como relatado na Carta de Pêro Vaz de Caminha:

[...] heram aly xbijj ou xx homees pardos
todos nuus sem nhuua cousa que lhes cobrisse suas vergonhas. traziam arcos nas maãs
esuas see
tas. Vijnham todos rrijos perao batel [...]
[...] e huu deles lhe deu huu
huu sombreiro de penas daues compridas cõ huu
Copezinha pequena de penas vermelhas e pardas coma
de papagayo e outro lhe deu huu rramal grande
de comtinhas brancas meudas [...].¹⁴

O pintor de Viseu nunca vira um ameríndio; no entanto, sua representação é próxima da descrição da carta e das características dos habitantes das terras recém-descobertas, por informação transmitida de forma oral, já que, como se sabe, a *Carta de Caminha* foi enviada ao Rei; portanto, um documento oficial que só seria publicado em 1817 por Manuel Aires do Casal, na *Chrographia Brasílica*.

Sobre os elementos característicos dos índios, a carta cita as armas como as “setas”, o cocar de penas e os “ramais”, isto é, os colares ou rosários, todos presentes no quadro. O termo “pardos” deve ser tomado como uma cor de pele entre o branco e o negro, e não com o sentido atual. Parte destas cores era devida a tintas como o urucum, que fazia parecer a pele avermelhada ou marrom. A descrição do penteado dos índios é ignorada na representação de Viseu, que chega a apresentar o cabelo do índio meio crespo e curto, mas nunca raspado, como comenta a carta.

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

Vale a pena destacar que este esquema de representar mais escuros os habitantes de fora da Europa remonta à época grega, desde Aristóteles; os climas estariam relacionados com as zonas da terra: frígido, temperado e tórrido. Acreditava-se que as regiões mais próximas da linha equinocial (Equador) teriam a temperatura mais alta e seriam, portanto, inabitáveis. Um exemplo disso era a África (*a: sem fricus: frio*) - os habitantes eram mais escuros por serem “torrados e queimados” pelo sol¹⁵. Nas regiões mais frias, as peles seriam mais claras. O europeu vai associar os habitantes dos trópicos a esta crença.

Quanto ao biotipo, não se encontram diferenças entre as personagens da pintura; a forma do pintor de Viseu é simplificada e reproduz o tratamento com certa repetição nos rostos de suas pinturas. As diferenças entre os personagens são mais esquematizadas, isto é, tons de pele diferenciados, cabelos e barbas de cores e formas diferentes.

Encontramos esta solução esquemática na representação pictórica do rei mago índio com pele escura. Igualmente, não podemos esquecer que o rei mago índio está “substituindo” o rei mago negro e acaba adquirindo algumas das suas características, como a cor da pele e os cabelos crespos, já que os cabelos dos índios, desde o princípio, eram descritos como lisos. Assim, o rei mago negro é ajustado e adaptado a uma fórmula esquemática de índio. A representação não escapa às limitações de sua época; por isso, os biotipos similares e a presença de elementos tão alheios ao próprio índio (CHICANGANA-BAYONA, 2012, p. 244).

Algo que chocava os europeus era a nudez dos índios; na iconografia, eles eram concebidos com roupas que cobriam suas genitálias e, em outros casos, o corpo inteiro. Desde a primeira carta escrita por um europeu, Colombo chama a atenção para este costume (MORALES, 1974, p. 150). No caso da Adoração, a nudez não poderia ser representada, era uma exigência da época, especialmente por ser uma obra para uso religioso; então, mostrar nus ia contra os ensinamentos da Igreja.

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

A posição central do índio na composição da adoração de Vasco Fernandes não denota sua importância para os portugueses, mas segue o esquema da representação da maioria das adorações que

centra a importância do episódio nos reis magos. Desse modo, a Virgem Maria e o Menino sempre estão ou mais para direita ou para esquerda nos quadros.

A presença do índio tupinambá como substituto do rei mago negro simboliza os novos reinos, as novas terras que foram descobertas e que reconheciam Jesus como Messias, como Deus e Salvador; dessa maneira, nada mais lógico que seja este quem ofereça o incenso ao menino Jesus, incenso com que se reconhece Jesus como Deus. Os novos povos “descobertos” reconheciam Jesus como Deus. Era esta a expectativa de novas terras e povos para a Cristandade, já que a febre pelo ouro aconteceria no momento em que o europeu achou os grandes impérios indígenas e seus grandes tesouros, muitos anos depois; por isso, o quadro apresenta uma preocupação maior com o sentido religioso, não material. Mais que ser um índio tupinambá é ser um rei mago travestido, adaptado com elementos esquemáticos que fizeram alusão às terras distantes.

O Inferno

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

De autor desconhecido, esta pintura intitulada *Inferno* (fig. 11), 119 x 217,5 cm, é um óleo sobre madeira de carvalho que hoje se encontra no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, datado aproximadamente do primeiro terço do século XVI (MARKL, 1992, p. 24).

A obra mostra a condenação de uma série de vícios mundanos do tipo carnal; condena seis pecados capitais - orgulho, avareza, luxúria, gula, ira, inveja, já que a preguiça não aparece; em troca, a impureza ganha maior destaque com a sodomia. Cada conduta imprópria condenada pela pintura tem seu castigo no além; cada pecado cometido durante a vida terá sua contrapartida em um castigo relativo à falta cometida. Não se pode negar que esta pintura tem um sentido pedagógico, pois desvela de forma detalhada tanto os pecados quanto as condenações que eles merecem.



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

Quando uma obra como este *Inferno* condena os excessos como pecados, vícios ligados ao deleite dos sentidos, em contraposição, poder-se-ia fazer uma leitura dos comportamentos morais e valores aceitos pela Igreja e pela sociedade portuguesa do século XVI. Se o orgulho é condenado, valoriza-se a humildade; a avareza, pelo desprendimento; a impureza, pela castidade; a gula, pela temperança; a ira, pelo perdão; a inveja, pela benevolência.

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

A pintura do *Inferno* apresenta uma série de demônios que, em sua maioria, praticam tormentos às almas dos condenados. A cena está formada por oito demônios, cinco deles resolvidos, em termos convencionais. Dentre essas cinco figuras demoníacas, três são fêmeas ou súcubos, com características femininas, como os seios e a genitália.

Vale a pena destacar a demonização da figura feminina, já que aparece em três dos oito demônios da pintura, de forma grotesca, deformada, não natural, um corpo feminino ameaçador,

reforçado pelos espinhos e garras que saem dos seios e por serem elas que executam alguns dos tormentos que sofrem os pecadores. É muito interessante o contraste entre a figura do *sucubo* e da mulher jovem acusada de luxúria. Enquanto uma é monstruosa, a outra é uma bela mulher. Não devemos esquecer que quando os demônios assumem forma humana (*incubos* ou *sucubos*) o fazem para tentar homens e mulheres, a fim de copular com eles e arrastá-los ao pecado. A leitura feita a partir destas imagens é que o pecador sucumbe aos pecados capitais e à tentação feminina, recebe dela seu castigo e o pagamento de seu pecado.

A originalidade da pintura do mestre português encontra-se no tratamento dos três demônios restantes: um à esquerda alimentando as brasas do fogareiro; um à direita, de costas, levando um frade nos ombros e puxando seu jovem amante; e um no centro, sentado numa espécie de trono. Esses demônios aparecem com penas e adornados com elementos indígenas do Novo Mundo, como cocar e saia de penas, especialmente o demônio sentado no trono e que parece coordenar os tormentos.

Nesta obra, os demônios são apresentados como os executores dos castigos dos condenados, castigos que têm um sentido; cada uma das almas é punida pelas suas faltas; aqui, o demônio não é apresentado como um opositor direto de Deus (JOÃO 12,31). Percebe-se que na referida pintura não há nenhum inocente entre os condenados, todas as almas torturadas cometem faltas pelas quais estão sendo punidas. Markl (1988, p. 20) relaciona os demônios da pintura com a concepção do demônio no teatro de Gil Vicente, em que o Diabo possui características de justiciero.

O Diabo no Auto da Barca do Inferno não é algo temido ou apavorante, este personagem interage com as almas e estas não parecem sentir temor dele, mas sim do inferno a que a barca do Diabo se dirige (1985, p. 110-113). No diálogo entre o Diabo e cada uma das almas, há intenção de mostrar que estas vão para o inferno por justa causa e que a função do diabo é levá-las, assim como na pintura do *Inferno*, em que cada alma sofre um tormento específico a causa das determinadas faltas que cometeu durante a vida. Tanto o *Auto* como a pintura do *Inferno* deixam clara uma coisa, a Justiça Divina não erra e é implacável.

Antigamente na iconografia, a imagem do diabo como agente que pune o mal nos infernos correspondia aos anjos, como nos mosaicos do Juízo Final do século XII, em Santa Maria Assunta, na ilha de Torcello, próxima a Veneza, em que se podem apreciar dois anjos atormentando as almas dos pecadores.

Com os demônios vestidos de penas, a pintura do mestre do *Inferno* faz uma analogia com os índios do Brasil, provavelmente por ser português e seu ponto de referência serem as notícias da Terra de Santa Cruz. As notícias que chegavam do Novo Mundo com certeza foram difundidas de forma

oral, nos portos e pelos marujos, mas dificilmente se pode ter essa certeza. Os primeiros documentos, como a Carta de Caminha ao Rei, eram oficiais e acabariam sendo publicados mais tarde.

As primeiras notícias publicadas sobre o Brasil se encontram no documento conhecido como *Mundus Novus*, carta atribuída a Américo Vespúcio. Este documento, escrito em latim, teria aparecido em finais de 1503 (contemporâneo das pinturas de Viseu) pela primeira vez, em Paris, supostamente traduzido do manuscrito italiano original. Depois, as reimpressões não cessariam de acontecer. Este foi um dos documentos mais editados e difundidos à época, junto com uma sua versão ampliada conhecida como *Quatuor Navigationes*, o que demonstra o grande interesse pelas notícias do Novo Mundo. Estas cartas oferecem as primeiras descrições e imagens sobre índios com costumes canibais no Brasil.

Um índio - identificado pelo cocar, pelas saias e pelas roupas feitas de penas coloridas de papagaios e araras, que tanto chamaram a atenção dos europeus desde os primeiros encontros - se converteu no esquema de representação destes povos. Estes elementos que identificam a indumentária dos demônios com as dos indígenas do Novo Mundo não correspondem a nenhuma etnia em especial. É, sim, um esquema de representação generalizado, encontrado pelos europeus - concretamente para este caso, pelos portugueses - para identificar um “novo povo”, torná-lo familiar e incluí-lo na sua realidade.

O realmente inovador na pintura deste *Inferno* é a solução pictórica da simbiose entre as figuras demoníacas e os elementos atribuídos aos índios. Se o demônio é visto como alguém que atormenta e infringe castigos aos pecadores, o índio assume a forma daquele que castiga os pecados dos colonizadores, seduzidos pelo mundano e o carnal (CHICANGANA-BAYONA, 2010, p. 56).

Obviamente, esta visão está vinculada aos relatos orais e escritos sobre o Novo Mundo e sobre estes povos que já não veem os índios como nobres gentes, e sim como selvagens, idólatras e canibais. Não quer dizer que as crônicas ou cartas influenciaram diretamente na forma com que o índio é representado, pois os esquemas não mudam, mas a percepção do índio, sim.

A modo de conclusão

Pode-se ter a impressão de que, na análise desenvolvida sobre a representação do índio na pintura portuguesa da Renascença, este desapareça. Na verdade, a explicação deve-se ao fato de que as pinturas tinham um fim especificamente religioso, não sendo o índio centro da temática e, sim, um coadjuvante.

Os “Índios” dessas pinturas poderiam ser substituídos, e as obras não perderiam sua função, continuariam sendo Adoração e Inferno. Isto porque o “índio” reproduzido foi assimilado e integrado aos valores da cultura ocidental cristã, e não mostrado com os símbolos de sua própria cultura. Mas o fato de ter sido representado nestas pinturas sacras implica que a representação existe graças às conexões com o conhecido, o familiar; só assim poderia ser representado o novo ou o que não se conhece.

Na arte religiosa, o contato com o mundo visível é extremadamente tênue. É na Renascença que começa a existir a preocupação em construir uma imagem “convincente”, embora não particular. O particular não é importante. Entender a função do que é representado nas pinturas está ligado à distinção filosófica entre “universais” e “particulares”. Os universais denotam conceitos, “referem-se a classes de coisas das quais os individuais são meros exemplos” (GOMBRICH, 1995, p. 163). As pinturas da Renascença representam mais universais, e os esquemas de representação são desenvolvidos para esta função.

Na *Adoração dos Reis* de Vasco Fernandes e no *Inferno* do mestre desconhecido, o esquema de representação do índio se repete - cocar e roupas de penas -, mas sua concepção nas duas pinturas é diferente. Na adoração, é positiva, o povo de longe que reconhece e adora a Cristo como Deus, traz esperança; no inferno, é negativa, gera medo, o índio é o instrumento da Justiça e da Cólera divina.

O próprio Cristianismo estabelece as coordenadas da interpretação de uma nova realidade, antes desconhecida e assimilada por esquemas familiares. Na pintura religiosa da Renascença portuguesa são apresentadas duas visões opostas de uma mesma realidade: para os novos povos recém-descobertos, as duas pinturas apresentam valorações e posicionamentos diferentes, diametralmente opostos.

Apesar de cronologicamente separadas - primeiro aparece a *Adoração* e anos depois o *Inferno* -, não podem ser tomadas como uma evolução com relação ao índio, já que são leituras simultâneas. As duas visões surgem paralelamente nos primeiros contatos ao se perceber que o Novo Mundo não era o Paraíso perdido. Não entanto, nas cartas jesuíticas e demais documentações coesas registram a evolução dos testemunhos.

O Cristianismo estabelece coordenadas familiares, que podem ser negativas ou positivas para a interpretação de uma “nova” realidade desconhecida, que só começa a existir para o europeu, ao ser integrada aos episódios bíblicos e escatológicos, comuns à sua visão.

Os intelectuais faziam uma leitura da realidade que passava pelos esquemas bíblicos, sobretudo a visão teleológica da História da Salvação. Por isso, é possível ver o índio de forma positiva, como o

bom cristão; ou de forma negativa, como agente do mal ou o próprio mal. Sem esses elementos emprestados pelo Cristianismo, o índio - a nova realidade - não poderia ser assimilado.

Sempre se interpreta o desconhecido a partir do familiar; desse modo, nada mais comum que este fosse integrado à tradição cristã, à História da Salvação, à História da Igreja, inserido em episódios religiosos.

Entretanto, estas representações de índios estão longe de ser um olhar “fiel” das etnias indígenas do Brasil. Desse modo, mais que índios em seu entorno, as figuras representadas nestas telas continuam sendo demônios e rei mago inseridos em seus respectivos episódios. Estas figuras têm esquemas de “índios”, cocar e penas, convencionados pelos europeus do século XVI. Esta identificação dos povos recém-descobertos se dá mais por adornos (cocar), roupas (saias de penas) ou elementos (flechas) que, convencionalmente, acabaram pertencendo aos índios.

Nas pinturas analisadas, o índio não é protagonista. A leitura destas obras pictóricas é eminentemente religiosa, e o índio inserido nelas deve ser interpretado neste contexto cristão. Mais que falar do Novo Mundo, seus povos e seu contexto, as pinturas falam do reconhecimento de Jesus Cristo como Deus-Homem e Rei pelo *orbe* - que agora inclui os povos ameríndios -, a exemplo dos reis magos; e dos preceitos que o bom cristão tem de seguir, especialmente evitar os vícios, os pecados capitais que levam ao Inferno, longe de Deus.

Referências Bibliográficas

BAUMANN, Thereza. Imagem do “Outro Mundo”: O problema da alteridade na iconografia Cristã Ocidental IN: VAINFAS, Ronaldo (org.). **América em Tempo de Conquista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p. 58-76.

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

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva; Metalivros, 2000.

BIBLIA DE JERUSALEM. São Paulo: Ediciones Paulinas, 1981.

A CARTA de Pêro Vaz de Caminha. Edição crítica de Jaime Cortesão. Coleção Clássicos e Contemporâneos. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.

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

COLOMBO, Cristovao. **Diários da descoberta da América**. As quatro viagens e o testamento. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

CORTEZ, Russell. **Viseu**. Porto: Edição Marques Abreu, 1959.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Un estudio de representación iconográfica. ¿Un rey mago o un indio?. In: HERING, Max & PÉREZ, Amada Carolina. **Historia Cultural desde Colombia. Categorías y debates**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes. 2012, p. 221-249.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Pecadores y demonios indios en un infierno portugués del siglo XVI". In: _____ (compilador). **Caminos Cruzados: Cultura, Imágenes e Historia**. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, 2010, p. 23-60.

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

DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do Paraíso?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELUMEAU, Jean. **Une Histoire du Paradis**. Paris: Fayard, 1992.

DIAS, Pedro. Apresentação. In: **Grão Vasco e a Pintura Européia do Renascimento**. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, p. 25-26.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura Tupinambá. Da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org). **História dos Índios do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992, p. 381-396.

FRANCO Jr., Hilário. **A Eva Barbada**: Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FRANCO Jr., Hilário. **Cocanha**. A História de um país imaginário. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

GIL VICENTE. **Teatro**: Três Autos: da Alma, da Barca do Inferno; de Mofina Mendes. Lisboa: Ediouro, 1985.

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

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão**. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

ISIDORO DE SEVILLA. **Etymologiarum**. I-XX. Edición Bilíngue (Latín –Español). Madrid: BAC, 1982.

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

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude (coords.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. São Paulo: EDUSC / Impresa Oficial do Estado, 2000.

BOUYER, Marc & DUVIOS, Jean-Paul. **Le Théâtre du Nouveau Monde**. Les Grands Voyages de Théodore De Bry. Paris: Gallimard, 1992.

LÉRY, Jean de. **Viagem à Terra do Brasil**. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda.; Editora da Universidade de São Paulo. 1980.

MALAXEVERRÍA, Ignacio. **Bestiario Medieval**. 2. ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.

MARKL, Dagoberto L. Mestre desconhecido. In: **Grão Vasco e a Pintura europeia do Renascimento**. Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Lisboa, 1992, p. 394-395.

MARKL, Dagoberto L. Descobrimento ou arte de fixação. In: **Vértice** n.3. Lisboa. 1988.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaios**. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1961.

NÓBREGA, Manoel da. **Cartas do Brasil, 1549-1560**. Belo Horizonte: Itatiaia - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RODRIGUES, Dalila. Vasco Fernandes e a oficina de Viseu. In: PAULINO, Francisco Faria (coord.). **Grão Vasco e a Pintura europeia do Renascimento**. Comissão Nacional para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Lisboa, 1992, p. 77-116.

VASCONCELOS, Simão de. **Chronica da Companhia de Jesus do Estado de Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1864.

VESPUCIO, Américo. **Novo Mundo**. As cartas que batizaram a América. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

Notas

¹ [...] *El paraíso es un lugar situado en tierras orientales, cuya denominación, traducida del griego al latín, significa "jardín": en lengua hebrea se denomina Edén, que en nuestro idioma quiere decir "delicias". La combinación de ambos*

nombres nos da “El jardín de las delicias”. Allí, en efecto, abunda todo tipo de arboledas y de frutales, incluso el “árbol de la vida”. No existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque, y se divide en cuatro ramales que dan lugar a cuatro ríos distintos. La entrada a este lugar se cerró después del pecado del hombre. Por doquier se encuentra rodeado de espadas llameantes, es decir, se halla ceñido de una muralla de fuego de tal magnitud, que sus llamas casi llegan al cielo [...] (Etymologiae, XIV, 3, 2-3).

² Um texto que incursiona no terreno das representações na cartografia é de Baumann (1992, p. 58-76).

³ Antípoda: Do grego *antípodes*, de *anti*: contrário, oposto + *podós*: pé. Habitante do globo que, em relação a outro, vive em lugar diametralmente oposto. *Dicionário Houaiss* (2001).

⁴ A “terra que emana leite e mel” aparece muito nos livros do Éxodo, Levítico, Números, Deuteronômio, Josué, por ser estes os livros que contam a saída do povo hebreu de Egito, a promessa de uma nova terra em Canaã. No caso dos livros dos profetas Jeremias e Ezequiel, as citações à “terra de leite e mel” estão vinculadas aos tempos difíceis para Israel e Judá que estão sob ameaça constante dos diferentes impérios e da idolatria dos seus reis.

⁵ [...] *En medio de Judea se encuentra la ciudad de Jerusalén, que es como el ombligo de toda a región. Es una tierra próspera en los más variados bienes, fértil por sus frutos, famosa por sus aguas, abundante en perfumes. Debido a la riqueza de productos, los judíos la consideraron la tierra que manaba leche y miel prometida a sus padres...* (Etym. XIV, 3, 21). (grifos meus).

⁶ Franco Jr. (1996, p. 109-124) Analisa uma obra de inícios do século XII de igual temática no capítulo 5. *O Poder da palavra. Adão e os Animais na Tapeçaria de Gerona*.

⁷ O bestiário de Philippe de Thaün, 1121-1152, é o mais antigo dos bestiários franceses e segue com bastante fidelidade o texto latino do *Physiologus* (*A primeira versão do Physiologus parece ser armênia, do século V*). O autor, anglonormando, dedica sua obra a Aelis de Lovain, segunda esposa de Henrique I da Inglaterra, no manuscrito conservado em Londres, em outro exemplar que se guarda em Oxford. A data varia entre 1121 a 1152. Os manuscritos, ilustrados com espaços reservados para as miniaturas, contém prólogos em latim e indicações para o artista. Os 38 capítulos deste bestiário, editado por Walberg, estuda os quadrúpedes, as aves e as pedras. O próprio autor cita suas fontes *Physiologus, bestiaire, um livre de grammaire, Ysidre, escripture*. (MALAXEVERRIA, 2000, p. 58).

⁸ Sobre *Cocanha* consultar o excelente trabalho do medievalista Hilário Franco Júnior. *Cocanha. A História de um país imaginário* (1998).

⁹ “... E todos os que vi eram jovens, nenhum com mais de trinta anos de idade: muito bem feitos, de corpo muito bonitos e cara muito boa...” (COLOMBO, 2001, p. 52).

¹⁰ Uma obra que aborda o estudo do paraíso na arte é o livro de Jean Delumeau (2000).

¹¹ Sobre o Pecado original, consultar o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval II* sob a coordenação de Le Goff e Schmitt (2000, p. 339-341).

¹² No caso desta análise, não discutirei os problemas da atribuição do quadro da Adoração e se, efetivamente, Vasco Fernandes é o autor ou um dos seus colaboradores. Isto seria parte de outra pesquisa. Sobre este problema da autoria, Fernando Russell Cortez (1959, p. 16) comenta: “[...] Críticos de arte ou estudiosos locais, têm variado a presunção sobre a autoria destes painéis. Têm sido atribuídos ora ao Grão Vasco Fernandes, a Jorge Afonso, a Francisco Henrques. Dado ser flagrante não terem sido estes 14 painéis do Retábulo de Viseu, todos compostos e estruturados pela mesma mão, embora sejam produtos duma mesma oficina, consideramo-los como resultante de uma parceria, ou de um mestre e seus oficiais, que foram diversos, pelo menos três... Vasco Fernandes colaborou de 1501-1505 como oficial parceiro na feitura do retábulo da Sé. A sua composição podem atribuir-se os painéis: Cristo no Horto das Oliveiras e a adoração dos Reis magos [...]”.

¹³ As fontes quinhentistas usaram denominações imprecisas como “nações”, “castas” ou “gerações” para designar os diferentes conjuntos indígenas. Desse modo, *Tupinambá*, segundo os cronistas, identificava todo o conjunto Tupi que habitava a costa do Brasil, mas também aparece como a denominação de uma entre as várias “nações de gentios” (FAUSTO, 1992, p. 383).

¹⁴ Fols. 1v e 2, p. 137-140. “[...] já alí havia dezoito ou vinte homens, eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rígidamente sobre o batel [...] Um deles deu-lhe um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como de papagaio; e outro deu-lhe um ramal grande de continhas brancas, miúdas [...]”, *Quinta feira 23 de Abril, A Carta de Pêro Vaz de Caminha* (1943, p. 202).

¹⁵ Na Idade Média se generaliza o uso da palavra “etíope” para os habitantes da África, que vem do grego *aithíops*: *aíthó* ‘queimar’ e *óps, opós* ‘rosto’, face. Que significa, literalmente, ‘de rosto queimado’, em alusão à cor da pele dos povos da região. (*Dicionário Houaiss*, 2001).

Recebido em março/2013.

Aprovado em maio/2013.