

2 CAPÍTULO 2: ICONOGRAFIA

Nesta segunda parte iremos investigar a visão do artista português – e de outras regiões da Europa a serviço da Coroa Portuguesa – ao representar os índios nativos do território brasileiro dos mais diversos grupos étnicos e regiões em pinturas, gravuras, esculturas, desenhos e azulejaria, feitas entre os séculos XVI e XVII, sob três diferentes aspectos: o religioso, o político e o cultural. Vamos igualmente observar até que ponto essas obras de arte dialogam com os escritos analisados anteriormente no *capítulo I* e como e quando a literatura e a iconografia referente a esses índios se cruzam e se comunicam.

Infelizmente não há muitos registros, sendo que muitas obras as quais veremos nesta parte são anônimas... Todavia, entre estas poucas obras merecem destaque três pinturas do século XVI: *Adoração dos Reis Magos*, de Francisco Henriques e Vasco Fernandes, ou Grão Vasco; *Calvário*, atribuída ao mesmo, ambas exibidas no Museu Grão Vasco, em Viseu e aquela batizada de *Inferno*, de autor desconhecido, exibida no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Antes de começarmos, vale a pena destacar que assim como mostrado no primeiro capítulo deste estudo, a visão do artista aqui igualmente reflete a visão cristã europeia dos quinhentos e seiscentos, ou seja, feito de tal forma baseado em sua experiência e herança cultural ocidental. Segue-se aqui a tendência de incorporar o “outro” dentro da própria cultura cristã dominante. Essas obras de arte são, em sua maioria, dominadas pelo caráter religioso, além de mostrar o domínio político e cultural português sobre os grupos indígenas que habitavam o Brasil.

As representações na arte europeia a partir da Idade Média, mesmo as que não são de teor religioso, provém de diversos textos antigos e não apenas da Bíblia, mas também das lendas de inspiração religiosa, que a Igreja nunca abriu mão – muito pelo contrário – e das interpretações teológicas que os padres e estudiosos da Igreja foram elaborando.

Em Portugal não foi diferente. Logo, não será de se estranhar que venha a surgir, na mesma linha de pensamento que produziu inúmeras imagens fantásticas, os seres selvagens que, como apontou Maria José Goulão, funcionaram “como um mito, ocupando lugar destacado no imaginário português como amostra de um ‘mundo às avessas’, objeto de sentimentos antitéticos de repulsa e sedução.”²⁴⁸

²⁴⁸ GOULÃO, Maria José. Do Mito do Homem Selvagem à Descoberta do Homem Novo: A Representação do Negro e do Índio na Escultura Manuelina. In: *Portugal e Espanha Entre a Europa e Além-Mar*. Atas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Coimbra, 1988, p.321-345.

Com o surgimento da imagem desse “outro” no mundo moderno, a partir do encontro do europeu com as populações indígenas das Antilhas (Colombo, 1492), da África e nas Índias (Vasco da Gama, 1497-1498) e do Brasil (Cabral, 1500 e Vesúcio, 1502), passam a ser refletidas diferentes formas de organização cultural e civilizacional, desencadeando tentativas por parte do europeu, de interpretações desse “novo e diferente”, em compasso com o pensamento teológico e filosófico vigente, o que por sua vez, resulta na necessidade de registros visuais que suportassem a divulgação desses novos conhecimentos e experiências de vida.

No entanto, o registro do aparecimento desse índio do Brasil na arte portuguesa dos quinhentos e seiscentos não deve ser considerado, apenas, o reflexo de um registro antropológico ou uma curiosidade momentânea, mas também e principalmente, como uma forma de propaganda do império e das conquistas marítimas portuguesas, assim como a esfera armilar.

2.1 Inferno

O quadro batizado de *Inferno* (figura 21), exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa é uma obra enigmática datada da primeira metade do século XVI.²⁴⁹ Uma das teorias é que o painel foi pintado a cerca de 1514, devido aos longos cabelos de alguns dos condenados retratados, já que a moda cessaria próxima desse ano.²⁵⁰ A obra só é documentada a partir de meados do século XIX, quando foi incorporada à Academia de Belas Artes de Lisboa, após ser encontrada no acervo de obras originárias da extinção dos conventos de frades, em 1834. Num inventário da Academia, pouco depois desta data, o quadro é curiosamente designado como sendo uma “alegoria dos condenados às penas eternas tirada de uma das comédias de Dante.”²⁵¹ Embora seja considerada de produção portuguesa ou luso-flamenga, Dagoberto Markl, um dos principais estudiosos da obra, atribui sua autoria a Jorge Afonso e/ou ao Mestre da Lourinhã.²⁵²

²⁴⁹ MARKL, Dagoberto. *Inferno*. In: *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992, p.394.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ PUNTONI, Pedro. Açúcar e escravidão no Brasil. In: *Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Org. Jay A. Levenson. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p.191. E também em: COUTO, João. O Inferno – Painel Português do Século XVI. In: *Litoral – Revista Mensal de Cultura – nº2*. 1944, p.183.

²⁵² Denominação dada ao autor de uma série de pinturas do século XVI, que alguns estudiosos, como Manuel Batoréo, acreditam se tratar do pintor Álvaro Pires.

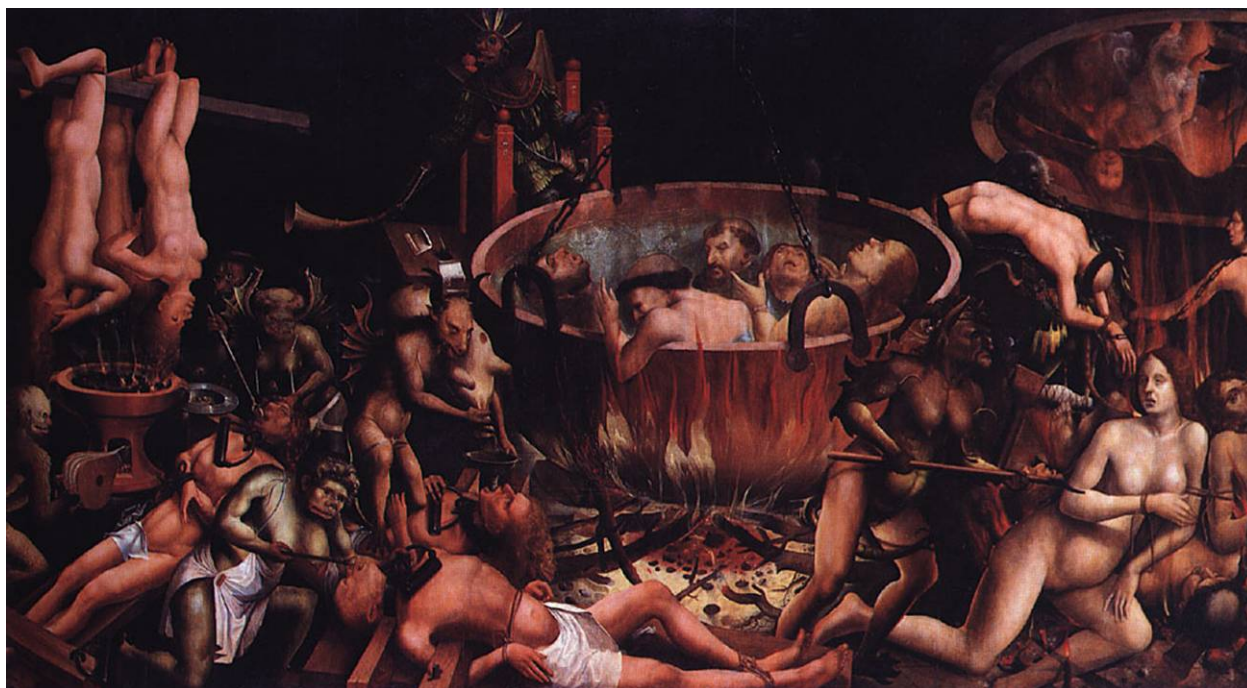


Figura 21- Autor desconhecido. *Inferno*. Óleo sobre tela. 120x218 cm. c.1514. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.



Detalhes. À esquerda: Diabo emplumado como um índio do Brasil; à direita: demônio torturador com a pele escura: possível referência aos africanos das colônias portuguesas(?)

A obra é uma nítida herdeira de um código iconográfico medieval, desde a caldeira até os próprios demônios. Mas o que mais a diferencia e chama a nossa atenção, particularmente aqui, é o fato de nela haver uma figura tenebrosa que muitos estudiosos defendem se tratar na verdade de um índio do Brasil – mais precisamente do grupo étnico Tupinambá, devido ao cocar – que aparece nesse inferno presidindo os castigos, sentado num trono, com uma máscara e tendo ao lado uma mesa com papel, tinta e pena. Uma figura

macabra, alada, com uma vestimenta na linha das armaduras medievais, mas coberta de penas; na cabeça, no lugar do elmo, um cocar que nos lembra aqueles descritos primeiramente por Pero Vaz de Caminha; a tiracolo, uma bolsa; nas mãos, uma trompa de caça, que também poderia ser uma referência a um instrumento indígena, como igualmente descreve Caminha em um trecho de sua carta de descobrimento do Brasil ao Rei D. Manuel de Portugal: “E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina [...]”²⁵³

Do lado direito do quadro, um outro ser, coxo e com penas semelhantes às ostentadas pela figura sentada na cadeira, carrega às costas um frade, nu e acorrentado ao seu companheiro. Dentro da caldeira, quatro frades e uma mulher expiam suas culpas. Ao redor dela, recebendo os mais variados castigos impostos por demônios hermafroditas – que se assemelham a africanos das colônias portuguesas – encontram-se homens e mulheres sofrendo diversas torturas.

O que ocorre aqui é a demonização do índio, ou seja, o que aquele ser não cristão realmente representava na visão do artista desconhecido. É importante lembrar o fato de que nesta época, o Cristianismo já estendia-se além-mar e vivia uma fase um tanto gloriosa, influenciando as pinturas do Renascimento, que tinham em boa parte representações de cenas de teor religioso. Na esfera católica, não havia espaço para o não cristão e cenas de pessoas sendo torturadas no inferno não eram raras. O quadro seria somente mais uma entre muitas interpretações do inferno se não fosse por alguns detalhes interessantes. E talvez o maior deles seja o fato desse “outro”, no caso o indígena do Brasil – devido ao cocar e a vestimenta de penas – encontra-se diretamente associado ao mal absoluto (o Diabo), e isso pode ser concluído por ele estar presidindo a sessão de tortura, sentado no imponente trono. Trono este, que por sua vez, segundo Dalila Rodrigues seria uma peça de origem indo-portuguesa.²⁵⁴ Se assim for, o trono também faz referência, junto com as penas e o cocar do próprio Diabo, à uma iconografia do “outro”, desta vez mostrando a influência da arte indiana e claro, mostrando mais uma vez ao expectador a influência do poder expansionista português em diferentes pontos do globo.

Se para Pero Vaz de Caminha o índio daquela terra era puro e inocente, seja quem for o autor do *Inferno*, parece discordar. Dagoberto Markl escreve: “[...] o ‘outro’ idólatra é o índio brasileiro, que se desdobra na figura de Lúcifer [...] a sua máscara é o rosto da morte”.²⁵⁵

²⁵³ CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p.162.

²⁵⁴ RODRIGUES, Dalila. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Athena, 2011, p.57.

²⁵⁵ MARKL, Dagoberto. Introdução ao Estudo do “Inferno” do Museu Nacional de Arte Antiga. In: *Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, vol. XXVI, nº 2. Ed. da Câmara Municipal, 1989, p.549-552.

O historiador da arte português atribui esta alteração de sentido devido ao texto da carta de Américo Vespúcio a Lorenzo de Medici, intitulada *Mundus Novus* e publicada entre 1503 e 1504, na qual descreve alguns hábitos comuns aos índios daquela região:

“Aos prisioneiros de guerra conservam-nos para os matar e depois comer. Com efeito comem-se uns aos outros, os vencedores aos vencidos, e, dentre todas as carnes, a humana constitui um alimento vulgar. Crede isto, porque já se viu um pai comer os filhos e a mulher, e eu conheci um homem, com quem falei, de quem se dizia ter comido mais de trezentos corpos humanos, e também estive vinte e sete dias numa cidade, onde vi carne humana salgada, suspensa nas traves das casas, como nós costumamos pendurar o toucinho e outra carne de porco.”²⁵⁶

Pouco tempo mais tarde, em 1507, Américo Vespúcio escreve no seu *Quattuor Navigationes*, desta vez dedicado a Renato, rei de Jerusalém e da Sicília e duque de Lorena e de Bari. Aqui ele destaca a “crueldade” das mulheres:

“[As mulheres] são tão cruéis e odeiam tão malignamente que se os maridos as irritam, logo lhes fazem mal certo, com o qual, muito raivosas, matam no próprio ventre os filhos, e abortam em seguida [...] estavam as mulheres a cortar o mancebo [jovem] que tinham trucidado e cujos pedaços, mostrando-no-los, queimaram numa grande fogueira e depois comeram.”²⁵⁷

Em relação à máscara e às penas coladas nas vestes deste Lúcifer, parecem lembrar uma descrição dos tupinambás, escrita por Jean de Léry:

“Quando vão à guerra ou quando matam um prisioneiro para comê-lo, os selvagens brasileiros enfeitam-se com vestes, máscaras, braceletes e outros ornatos de penas verdes, encarnadas [vermelhas] ou azuis, de incomparável beleza natural, a fim de mostrarem-se mais belos e bravos. Muito bem mescladas, combinadas e atadas umas às outras sobre talicas de madeira formam vestuários [...]”²⁵⁸

É possível que as descrições feitas por Vespúcio e por Léry tenham sido de conhecimento do pintor do *Inferno*? Além disso, é válido lembrar que a questão antropofágica, sem dúvida, era considerada, do ponto de vista cristão, um ato completamente pecaminoso, demoníaco e comparável às estórias das bruxas, servas de Satanás, que cozinhavam e devoravam crianças. Lendas como esta ainda estavam muito vívidas e, a princípio, se faziam crer nelas a maioria dos homens e mulheres cristãos do século XVI, época em que a pintura foi concretizada.

José Luís Porfírio ainda adiciona um elemento extra negativo com relação à imagem macabra que preside o ritual de tortura: “o mal aqui tem duas faces fundamentais: o

²⁵⁶ PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa – Volume II*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995, p.422.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil* (1578). São Paulo: EdUSP, 1980, p.115.

ser emplumado que é a figura do estrangeiro e a mulher. É certo que as plumas, por tradição medieval, estão ligadas ao demonismo, e alguns demônios há na composição que são emplumados [...] Índio do Brasil ou não, ele funciona imaginariamente como o mais radical dos males, como o estrangeiro absoluto.”²⁵⁹ É fato conhecido o movimento social de teor xenófobo que dominou parte da sociedade portuguesa no início dos quinhentos, período este que Portugal se encontrava num *status* de potência, não somente ibérica, mas mundial. Em Lisboa transitavam pessoas, animais e mercadorias de diversas partes da Europa, Ásia, África e América do Sul. Muitas destas pessoas eram escravos que acabavam por tomar o lugar de portugueses assalariados no mercado de trabalho local. E justamente este fator, aliado a outros como a permanência em solo pátrio, a fidelidade às origens agrárias e sedentárias, a pureza racial e cultural,²⁶⁰ etc. ajudaram boa parte do povo português da época a enxergar o estrangeiro como um ser nocivo. O poeta Garcia Resende, entre outras vozes, lamenta tanto o êxodo dos portugueses e abandono das raízes rurais quanto a chegada de estrangeiros:

“Vimos muito espalhar / portugueses no viver, Brasil, ilhas
povoar, / e às Índias yr morar / natureza lhes esquecer: / [...] veemos no reyno metter / tantos captivos crescer, / e yremse hos naturaes, / que se assi for, seram mais / elles que nós, a meu ve”²⁶¹

Há também outro ponto que devemos considerar com relação às plumagens: a princípio, para a sociedade europeia ocidental dos quinhentos e dos séculos anteriores, as penas não só eram relacionadas a demônios, mas também a uma forma “incorreta”, digamos, ou “ridícula” de adorno ou vestimenta. Uma manifestação disso é o afresco de Giotto Di Bondone na capela de Scrovegni, em Pádua (figura 22).

²⁵⁹ PORFÍRIO, José Luís. *Inferno – Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa: Edições Inapa, 1999, p.160.

²⁶⁰ BERBARA, Maria. Considerações Sobre as Relações entre Portugal e o Outro Durante o Renascimento. In: *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008, p.307.

²⁶¹ *Miscellanea e Variedade de Historias, Costumes, Casos e Cousas que em seu Tempo Aconteceram* (1554). Coimbra: Ed. Mendes dos Remédios, 1917, p.67.



Figura 22- Giotto Di Bondone. Os Sete Vícios: A Estupidez. Afresco. 120x55 cm. 1306. Recorte do afresco da Capela de Scrovegni, Pádua.

Nessa pintura feita quase duzentos anos antes da colonização da América, um homem com uma vestimenta – que parece fazer referência às penas – e que usa uma espécie de cocar, é dono de uma postura desengonçada e segura um porrete que parece empunhar como se fosse um cedro. Um “bobo da corte emplumado”, por assim dizer, e associado, segundo Giotto ao vício da estupidez. Logo, é possível que a associação pejorativa de estupidez ou ignorância daqueles que usavam penas pelo corpo tenha influenciado o pintor do *Inferno*, uma vez que no futuro Brasil já havia sido iniciado o processo de colonização e com ele o convívio com diversos grupos de homens, mulheres e crianças que se enfeitavam com penas sobre o corpo, como já havia informado Caminha em sua carta ao rei português, anos antes do quadro ser pintado.

Entretanto podemos encontrar em Cesare Vecellio um contraponto a Giotto. Em seu livro *De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo*, de 1590, o pintor e gravurista, ativo em Veneza, faz um claro elogio à beleza dos adereços emplumados usados por índios da América espanhola e da América do Norte, assim como à sua variedade de cores, textura e criação.²⁶²

²⁶² Ressaltamos, porém, que há uma diferença de quase três séculos entre a pintura da capela de Scrovegni e o supracitado livro de Vecellio.

“[...] [suas vestimentas] são extremamente belas, bem tecidas, divididas em partes de penas de diferentes aves, feitas com habilidade e de forma artesanal numa variedade tamanha de cores bem combinadas, que por esta razão e pela sua raridade, podem ser consideradas as vestes mais delicadas e suntuosas encontradas. E estas são usadas pelos índios da América e em outros lugares muito longe de nosso país.”²⁶³

Apesar de Vecellio referir-se a outros ameríndios diferentes dos das terras brasileiras e seu livro ter sido editado mais de meio século depois do quadro *Inferno*, é possível verificarmos que a questão da plumagem para os europeus não era uma via de mão única ou negativa. Seria esta visão positiva ou maravilhada um reflexo do entusiasmo do artista italiano ou um reflexo natural dos encontros entre povos a partir do final dos quatrocentos, caracterizado pela visão humanista europeia?

Essa visão dicotômica do europeu a respeito das plumagens e cores utilizadas pelos ameríndios, misturando hora admiração, hora ridicularização, fica clara no caso de Jean de Léry. Se, por um lado o autor escreve que “[as plumagens são] de incomparável beleza natural”, como vimos, por outro lado, na mesma obra, ele compara os índios do Brasil a animais e palhaços:

“[...] fervem [as penas] e tingem de vermelho com pau-brasil e esfregando o corpo com certa resina apropriada grudam-nas em cima, ficando assim vermelhos e emplumados como pombos recém-nascidos. [...] calçado e vestido com as nossas frisas de cores, com uma das mangas verde e outra amarela, apenas lhe falta o cetro de palhaço.”²⁶⁴

Voltando à análise do *Inferno*, reafirmamos que a pintura não deixa de recorrer a um repertório antigo, medieval, de referências teológicas cristãs, propondo-nos mais uma imagem do inferno como lugar de sofrimento e torturas incessantes das almas condenadas, um lugar de suplício e condenação eterna dos pecadores sem distinção de estado ou condição social – a maior prova disso é que na caldeira, fervem figuras eclesiásticas. Além dos elementos da obra que já foram discriminados acima, identificam-se sinais dos sete pecados capitais: do lado esquerdo do quadro (vide detalhes a seguir) as penas infligidas pelo pecado da avareza²⁶⁵ (o avarento que é obrigado a engolir moedas, neste caso, segundo Markl, cruzados portugueses do reinado de D. Manuel) e as que correspondem ao pecado da gula, representada no ato do demônio chifrado e alado, ao lado esquerdo do caldeirão, obrigando

²⁶³ VECCELLIO, Cesare. *De gli Habiti Antichi e Moderni di Diversi Parti di Mondo*. Veneza, 1590, cap.4.

²⁶⁴ LÉRY, *op. cit.*, 1980, p.114-118.

²⁶⁵ Referente ao apego excessivo e descontrolado pelos bens materiais e pelo dinheiro, priorizando-os e deixando Deus em segundo plano. Na concepção cristã, o avarento prefere os bens materiais ao convívio com Deus. Neste sentido, o pecado da avareza conduz à idolatria, que significa tratar algo, que não é Deus, como se fosse Deus.

um condenado a ingerir vinho através de um odre em forma de porco.²⁶⁶ Dagoberto Markl também aponta para o pecado da luxúria²⁶⁷ ao sinalizar o frade franciscano nu (à direita) acorrentado ao seu parceiro, o que, segundo o pesquisador, seria uma referência ao homossexualismo. Os outros luxuriosos seriam o casal atado pelo braço, logo à frente.



Inferno. Detalhes. À esquerda: pecador avarento engolindo moeda; à direita: pecador guloso engolindo vinho.

Dentro da análise de João Couto, um dos primeiros a estudar a obra, o fato de o inferno em si ocupar a totalidade da composição, faz da pintura um caso único em Portugal, uma vez que, embora frequentes nos quadros portugueses antigos, indicações e representações do inferno e seus demônios no mínimo dividiam a cena com outras figuras, muitas vezes de significado oposto como muitas representações de São Miguel, tentações de santos e cenas do Juízo Final.²⁶⁸

Na edição de “O Jornal” nº 86, de 17 de dezembro de 1976, José Luís Porfírio levanta uma questão que releva a importância desta pintura no contexto da arte portuguesa da época. Segundo ele “cenas como esta são frequentes na pintura europeia da época. Infernos, juízos finais, etc., fazem um ajuste de contas simbólico, numa Europa em mudança, com ventos de reforma, mudanças e dúvida, soprando por toda a parte. Em Portugal o exemplar é único. Porquê?”

Para Porfírio só há duas respostas possíveis: ou nenhum outro quadro do gênero foi pintado no país ou, se foram, acabaram queimados, esquecidos ou ainda censurados pela

²⁶⁶ PUNTONI, *op. cit.*, 2009, p.191.

²⁶⁷ A luxúria é o desejo passional e egoísta por todo o prazer sensual e material. O luxurioso(a) é aquele(a) dominado(a) pelos prazeres carnis e pela sensualidade.

²⁶⁸ COUTO, João. O Inferno – Painel Português do Século XVI. In: *Litoral – Revista Mensal de Cultura* – nº2. 1944, p.180.

Igreja. É possível que este quadro tenha se conservado graças ao fato de ter permanecido centenas de anos dentro de um convento, longe dos olhos do mundo e da censura da Inquisição.

Mas porque será que esse tipo de imagem, tão reproduzida naquela época teria se tornado um incômodo para a Igreja portuguesa?

Porfírio defende que há duas possíveis causas: uma delas seria a “indecência”, não do assunto em si, nem da tortura, mas dos corpos, da imagem da sensualidade. “Daí, que a mulher ‘luxuriosa’, que se pode ver à direita do quadro, espicaçada por um diabo com uma forquilha, seja o primeiro e o mais ousado nu feminino conhecido da pintura portuguesa, por vários séculos”, explica o estudioso; a outra possível causa era a apropriação dos rituais de tortura por parte dos demônios, ou seja, pelo mal. É fato conhecido que a partir de 1545 o movimento da Contra Reforma retoma, através do Concílio de Trento, a Santa Inquisição – entre outras medidas, em resposta ao movimento da Reforma Luterana – e com ela, diversas formas de interrogatório e técnicas avançadas de tortura, que através da maximização da dor e deformações físicas – muitas vezes permanentes ou mortais – tinham por objetivo fazer com que o acusado(a) de heresia confessasse seus crimes e pecados, ainda que inexistentes ou que seu credo fosse outro, e, acima de tudo, delatasse outros hereges para que fossem igualmente interrogados e assim por diante.

É sabido que a dor, segundo definição da Associação Internacional do Estudo da Dor (IASP), é definida e dividida entre a dor sensorial, ou seja, a dor física, e a dor emocional, isto é, a dor “espiritual”,²⁶⁹ por assim dizer.²⁷⁰ E podemos encontrar ambas, tanto na obra *Inferno* – onde as almas condenadas sofrem e sofrerão essas dores por toda a eternidade – quanto nos rituais de tortura da Inquisição – onde, segundo acreditavam os inquisidores, “somente o corpo falava a verdade”,²⁷¹ logo a aplicação de métodos carnis dolorosos eram justificáveis, pois faziam o herege falar a verdade e somente através dela e do posterior arrependimento pelos seus atos pecaminosos poderiam salvar suas almas de destinos *post mortem* como mostrados na tela *Inferno*. Sendo assim, apesar de ser tentador taxar os inquisidores como meros “sádicos”, devemos levar em consideração o fato dos mesmos acreditarem que toda a dor do torturado seria recompensada pelo salvamento e redenção de

²⁶⁹ DIJKHUIZEN, Jan Frans van e ENENKEL, Karl. *The Sense Of Suffering – Constructions Of Physical Pain In Early Modern Culture*. Leiden e Boston: Brill, 2009, p.1.

²⁷⁰ A respeito da dicotomia entre as dores física e espiritual, recomendamos o estudo sobre Santa Teresa de Ávila. Vide: BERBARA, Maria. “Esta Pena Tan Sabrosa”: Teresa Of Ávila And The Figurative Arts In Early Modern Europe. In: DIJKHUIZEN, Jan Frans van e ENENKEL, Karl. *op.cit.*, 2009, p.267-298.

²⁷¹ DIJKHUIZEN, Jan Frans van e ENENKEL, Karl. *op.cit.*, 2009, p.14.

sua alma. Além disso, pesquisas recentes enfatizam e ligam a dor a outro fator, o cultural.²⁷² Temos no próprio Cristianismo um bom exemplo, uma vez que se trata de um culto extremamente carnal, onde possivelmente encontramos nos episódios da paixão de Cristo e da crucificação os mais expressivos casos de dores física e espiritual.²⁷³

De qualquer forma, a pontuação de José Luís Porfírio faz sentido: se todo o aparato maquinário utilizado para torturar possíveis hereges era largamente utilizado – “para o bem da alma” do acusado(a) – e comandado pelo próprio clero, não faria sentido num período de perseguição religiosa e profunda investigação de ações da vida privada, permitir a imagem do uso de métodos semelhantes por demônios comandados pelo próprio Diabo, que observa tudo sentado em seu trono. E talvez seja este o principal motivo para o “desaparecimento” ou desconhecimento da pintura por mais de trezentos anos.

Nas figuras 23, 24 e 25, podemos facilmente comparar alguns desses aparatos de tortura utilizados pela Inquisição e aqueles pintados pelo artista desconhecido no quadro *Inferno*:



23 e 24. Autores desconhecidos. Métodos de tortura utilizados pela Santa Inquisição. Aprox. séc. XVI.

²⁷² Ibidem, p.1.

²⁷³ Vide, por exemplo, a procissão de Páscoa nas Filipinas, país asiático onde a grande maioria da população é cristã. Neste dia, dezenas de pessoas se auto-flagelam e até mesmo são crucificadas, a fim de emular a paixão e a crucificação de Cristo. Os corpos doloridos e ensanguentados podem causar choque à maioria dos estrangeiros, mas não aos filipinos.

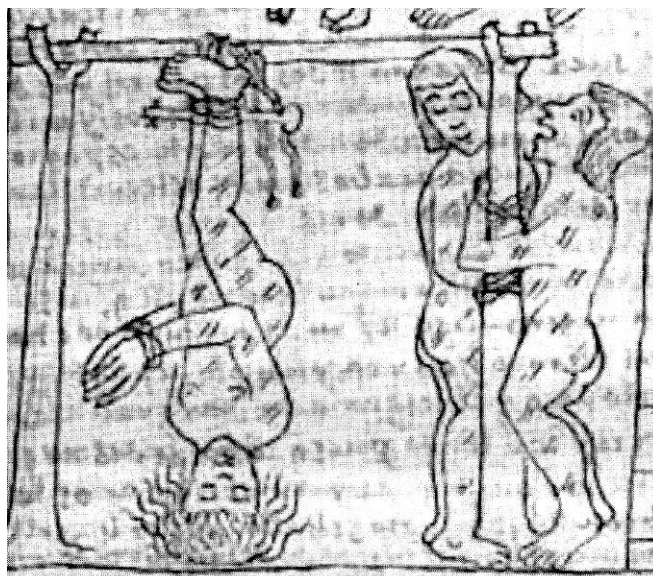


Figura 25- Poma de Ayala. *Castigos*. El Primer Nueva Crônica y Buen Gobierno. 1614.



Métodos de tortura pintados na obra *Inferno*.

Também se faz importante mencionar que Portugal, nesta época, mantinha estreitas ligações com Flandres e nota-se em diversas obras de arte portuguesas uma influência flamenga. Se este for o caso do *Inferno* é possível que seu autor tenha sido influenciado pelas ideias da Reforma, bastante presentes no norte da Europa. Isto faria possível considerar a obra como uma espécie de crítica aos ensinamentos e práticas da Igreja Católica, o que se reflete no fato dos padres também serem condenados às penas de sofrimento eterno, segundo o pintor, além do fato do quadro se manter no anonimato por mais de trezentos anos, como se escondido da Inquisição. Além disso, se a teoria de Markl – sobre o frade luxurioso

acorrentado ao seu companheiro – estiver correta, obviamente seria um escândalo e uma mancha na imagem da Igreja, o que daria um motivo extra para a censura da obra.

Em outra análise, Cruz Teixeira, em uma conferência intitulada “À Lareira; no Inferno” no dia 9 de maio de 1986 no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, compara as três mulheres penduradas de ponta cabeça no lado esquerdo da pintura com as Três Graças²⁷⁴ da mitologia clássica, dando a entender que na pintura, essas três mulheres seriam o reflexo do pecado da vaidade ou soberba, ideia igualmente defendida por Markl ao destacar que as três belas mulheres vão tendo seus rostos lentamente queimados a partir de brasas num fogareiro de barro.²⁷⁵ Cruz Teixeira também aproveita para chamar-nos a atenção para o binômio demônio/pecador, defendendo uma conotação entre ambos: é calvo o demônio que queima os cabelos das três mulheres; têm a boca rasgada os que obrigam a ingerir moedas, vinho e pedras ou carvões ardentes (todas igualmente no lado esquerdo da tela); é “mais elegante” o que tortura a mulher luxuriosa que está nua e atada pelo braço ao seu marido ou amante (lado direito).²⁷⁶

Mas tudo isso são, claro, teorias. A discussão sobre essa enigmática obra permanece em aberto. No entanto, a verdade é que o autor do *Inferno* permanece envolto em suas sombras e sua obra reflete de forma dramática e direta os medos da sociedade portuguesa e europeia antes e depois dos quinhentos.

2.2 Adoração dos Magos

Há no Museu Grão Vasco, na cidade de Viseu, Portugal, um quadro que, como outros atribuídos a Vasco Fernandes²⁷⁷ – embora muito provavelmente tenha a participação de outros pintores – tem suscitado leituras diversas: *Adoração dos Magos* (figura 26), pintura a óleo sobre madeira de carvalho, originário do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, datada pelos historiadores da arte entre os anos de 1501 e 1506.²⁷⁸ Esta obra nos traz uma abordagem sob um ponto de vista diferente da pintura *Inferno*, mas não menos instigante.

²⁷⁴ Na mitologia grega, as Graças ou Cárites são as deusas do encantamento, da beleza, da natureza, da criatividade humana e da fertilidade da dança. Eram filhas de Zeus e Hera, segundo umas versões, e de Zeus e da deusa Eurínome, segundo outras.

²⁷⁵ MARKL, *op. cit.*, 1992, p.394.

²⁷⁶ MARKL, *op. cit.*, 1989, p.547-548.

²⁷⁷ Por tradição, baseado num testemunho do século XVII, o quadro foi atribuído ao pintor, celebrizado ao longo dos séculos como “Grão Vasco” e residente da cidade de Viseu na data em que a obra foi realizada.

²⁷⁸ RODRIGUES, *op. cit.*, 2011, p.22.

Em vez de representar a cena tradicional com os três reis magos²⁷⁹ apresentando o recém-nascido menino Jesus, os artistas substituíram de uma forma sem precedentes o rei negro, Baltazar – que, em si, já significava uma nova consciência das dimensões e diversidades do mundo então conhecido, já que representava o continente africano – por uma figura que, no mínimo, faz uma clara referência ao índio das terras brasileiras, “mostrando assim a grandeza de Deus, que criou outros homens então desconhecidos.”²⁸⁰ Pelas mais variadas razões – inclusive a de, provavelmente, ser esta a primeira representação do índio do Brasil na pintura europeia²⁸¹ – que passam muitas vezes pela comemoração dos quinhentos anos de descobrimentos e de evangelização, o retábulo de Viseu volta a ser olhado com maior insistência nos últimos tempos.

²⁷⁹ Não são originalmente definidos como três, tampouco como reis, como vemos no Evangelho de Mateus: “*Tendo Jesus nascido em Belém da Judéia, em dias do Rei Herodes, eis que vieram uns magos do Oriente a Jerusalém. E perguntavam: onde está o recém-nascido rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente e viemos para adorá-lo.*” Mateus, 2, v.1-2. Séculos mais tarde, aos magos se referiam como sendo três reis, vindos de lugares distintos. Provavelmente este número foi atribuído devido ao número de continentes até então conhecidos (Europa, Ásia e África), aos presentes dados pelos magos ao menino Jesus (ouro, incenso e mirra) ou até mesmo à tradição do número três na história cristã (santíssima trindade: Pai, Filho e Espírito Santo).

²⁸⁰ CORTEZ, Fernando Russell. Pedro Álvares Cabral e Viseu. In: *Panorama*, revista portuguesa de arte e turismo, n°27, setembro de 1968, p.55.

²⁸¹ RIBEIRO, Maria Aparecida. Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa. In: *Mathesis*, n°5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996, p.294 e RODRIGUES, *op. cit.*, 2011, p.22.



Figura 26- Vasco Fernandes, Francisco Henriques e colaboradores. *Adoração dos Magos*. Óleo sobre madeira de carvalho. 1501-06. Museu Grão Vasco, Viseu.

Segundo Joaquim Caetano, estudioso da obra, é possível que os pintores tenham sido influenciados pelo *Evangelho Armênio da Infância*, escrito apócrifo que seria o único a fazer referência ao Rei Baltazar como “rei dos índios” – embora neste caso esteja ligado à Índia – sublinhando assim “o desejo de enquadrar o desconhecido ou recém-descoberto na realidade do conhecido pela história sagrada”.²⁸²

Caetano ainda sublinha a importância histórica do quadro ao afirmar que “obviamente tal presença [do “índio-mago”] relaciona-se com a importância da descoberta do Brasil, cujas primeiras notícias devem ter chegado a Portugal na altura em que o retábulo se iniciava [...]”²⁸³

A partir do momento que esse índio da etnia Tupinambá²⁸⁴ é inserido dentro de um contexto religioso tão importante como o episódio da adoração ao menino Jesus, pressupomos

²⁸² CAETANO, Joaquim Oliveira. Ao Redor do Presépio: Fontes e Imagens do Ciclo da Natividade. In: *Natividade em S. Roque*. Lisboa: Livros Horizonte. Museu de São Roque, 1994, p.24.

²⁸³ CAETANO, *op. cit.*, 1994, p.24.

²⁸⁴ RODRIGUES, Dalila (Coord.). *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992, p.91. No entanto, vale lembrar que a etnia denominada Tupinambá, faz parte, na verdade de uma larga variação do tronco Tupi, da

nitidamente sua cristianização. Logo, Vasco Fernandes e os outros colaboradores teriam se “adiantado” quase meio século às missões jesuíticas em território brasileiro (a partir de 1549). Teria a equipe sido influenciada por trechos de Pero Vaz de Caminha em sua *Carta de Achamento do Brasil* (escrita entre um e seis anos antes da pintura)? Lembramos que Caminha se refere aqueles índios como “[...] gente de tal inocência que, se homens os entendesse a eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença [...] se hão de fazer cristãos e crer em nossa fé, à qual preza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade.”²⁸⁵ e ainda: “E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quiserem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não foi sem causa.”²⁸⁶

Sendo assim, este “outro homem” carecia de uma característica primordial: o conhecimento e a crença no Deus único, o Deus cristão. E, segundo Manuel Batoréo, “é, por isso, um motivo de preocupação e ansiedade que se reflete no espírito da cristandade medieval e faz que suas representações o coloquem em posição de subserviência ou de evidente submissão relativamente ao europeu, civilizado e cristão.”²⁸⁷ E parece ter sido por influência de pensamentos como este, que os pintores de *Adoração dos Magos* resolveram “encaixar” esse homem dentro de um episódio tão marcante da história cristã, colocando esse índio (antes pagão) justamente nesta posição de submissão ao menino Jesus, e logo, ao Cristianismo.

É interessante ressaltar que aqui o índio não está representado completamente ao seu modo natural (nu, com pinturas cutâneas e penas coladas ao corpo²⁸⁸) e sim misturado a elementos e vestimentas ocidentais²⁸⁹ e das Índias. Embora o indígena apareça descalço e com atributos de sua etnia, vistos na lança, na plumagem e em outros adornos, é óbvio que sua representação no quadro como um dos magos obrigou os pintores a, no mínimo, vesti-lo, uma vez que sua nudez implicaria, neste caso, um pormenor demasiadamente ousado dentro do contexto do tema. Além disso, seu tipo de cabelo e seu rosto, desta forma representados,

mesma forma que os tupiniquins, os guaitacás, os carajás, os guaianás, os maracajás, entre outros, que apesar de inimigos possuíam alguns costumes (como pintura cutânea e adornos emplumados) muito parecidos.

²⁸⁵ CORTESÃO, *op. cit.*, 1994, p.167.

²⁸⁶ CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil* (1500). Estudo crítico e notas de Ana Maria de Azevedo e de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000, p.110.

²⁸⁷ BATORÉO, Manuel. O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento. In: *Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil – Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001, p.125.

²⁸⁸ Aqui, novamente vale citar Caminha: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos; andam nus sem nenhuma cobertura, nem estimam a nenhuma coisa cobrir nem mostrar suas vergonhas [...] Outros traziam carapuças de penas amarelas; outros, de vermelhas; e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura [...]” Extraído de: CAMINHA, *op. cit.*, 2000, p.71-118.

²⁸⁹ Sobre os adereços ocidentais do “mago-índio” há mais cruzamentos com a carta de Caminha em: “Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as e enrolou-as no braço [...]” Extraído de CAMINHA, *op. cit.*, 2000, p.60.

provavelmente são indícios de que a equipe não teria trabalhado a partir de uma observação direta, uma vez que não há registro da vinda de Grão Vasco ou qualquer outro que tenha participado da produção à então Terra de Vera Cruz, além do primeiro transporte documentado de ameríndios para a Europa em navios portugueses ser datado de 1509.²⁹⁰ Os pintores parecem querer juntar numa só figura diversos elementos que representavam o poderio português intercontinental e o cosmopolitismo lusitano da época, o que, de certa forma, incorpora à obra um elemento de propaganda das conquistas manuelinas. Além disso, se levarmos em consideração o fato de que os três reis magos seriam originariamente representantes das três idades da vida e das três partes do mundo, percebe-se que a “descoberta do novo continente” em 1500 – o que, teoricamente, poderia elevar o número de reis magos para quatro – não foi suficiente para alterar a representação de um tema já consagrado na tradição clássica.

Vale salientar também que o índio é inserido no centro da pintura, tornando a figura a mais chamativa do quadro – embora esteja em segundo plano – e refletindo a importância e destaque que os autores lhe atribuem. A posição reta e diagonal de sua lança também ajuda bastante a destacá-lo.

Mas existem, pelo menos, mais dois argumentos para a associação da pintura à propaganda do império manuelino: o primeiro pelo fato do menino Jesus estar segurando uma moeda (um dos presentes) com a esfera armilar cunhada, símbolo do império de D. Manuel, O Venturoso (embora não seja possível reconhecê-la a partir dessa reprodução), um símbolo de glórias e conquistas de Portugal, podendo ser encontrada até os dias de hoje em arquiteturas e decorações de inúmeros edifícios portugueses, símbolos reais, brasões, bandeiras e inúmeros produtos de origem portuguesa, incluindo azeites e vinhos, além de claro, estar presente na própria bandeira da república portuguesa. Além disso, uma vez cunhada com o símbolo, a moeda reflete o secular desejo de riquezas associado às descobertas marítimas portuguesas. O outro elemento que desperta interesse é a discussão entre autores, como Fernando Cortez e Dalila Rodrigues sobre a possibilidade de o terceiro rei – da esquerda para direita, ajoelhado perante o menino – ser Pedro Álvares Cabral, dadas as semelhanças com sua representação no medalhão do Mosteiro dos Jerônimos (figura 29) e o fato de que sua família tinha propriedades na cidade de Viseu e Azurara da Beira.²⁹¹ Faz sentido, se considerarmos que

²⁹⁰ LEVENSON, Jay A. (org.) *Encompassing The Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p.52.

²⁹¹ CORTEZ, Fernando Russell. Pedro Álvares Cabral e Viseu. *Panorama*, revista portuguesa de arte e turismo, nº27, setembro de 1968. p.55 e RODRIGUES, *op. cit.*, 1992, p.91.

parece ser este o mago que presenteia o menino Jesus com a moeda de ouro. O navegador seria assim associado às riquezas que representava o futuro Brasil, “descoberto” sob sua liderança. Todavia, o fato de Cabral ter cerca de trinta e cinco anos na época da pintura, talvez contradiga a possibilidade, uma vez que o personagem a ele associado nos remete a um homem aparentemente bem mais velho.



Figura 27- Esfera armilar esculpida no claustro do Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa.



28. Esfera armilar na calçada da cidade de Olivença.



29. Busto oval (identificado como Pedro Álvares Cabral). Medalhão do Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa.

Além disso, Dalila Rodrigues nos chama a atenção e reitera o fato da importância, influência e tendência da arte flamenga na pintura portuguesa dos quinhentos. Segundo ela o bispo de Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, numa carta enviada aos religiosos da cidade, a partir da Corte, em setembro de 1500, informa nitidamente sua intenção de

encomendar o retábulo²⁹² do qual a *Adoração dos Magos* faria parte²⁹³ e, além disso, escreve que “da Flandres se haveria de trazer melhor e mais barato.”²⁹⁴ As relações diplomáticas e econômicas de Portugal com as ricas cidades flamengas, como Bruges, Gante e Antuérpia, cujas importantes oficinas de pintura se organizavam para dar resposta a uma clientela que se deslumbrava pelo seu realismo, facilitou o processo.

A historiadora da arte ainda defende que, além da participação de Grão Vasco na elaboração da pintura, houve plena atuação de uma equipe de pintores flamengos, muito provavelmente dirigida por Francisco Henriques, também de origem flamenga, mas que teve importante participação na arte portuguesa no primeiro terço dos quinhentos, chegando a ser, inclusive, um dos preferidos do então Rei D. Manuel.²⁹⁵ Houve, portanto, segundo a pesquisadora, um deslocamento dos artistas e não da obra, que deveria se adequar à arquitetura local. Desta forma, fica sublinhada a importância desta pintura, dentro do trâmite globalizante evidente no século XVI.

Em tempo, vale ressaltar a beleza do conjunto da obra, refletida no minucioso realismo de pormenores, como a riqueza de dourados na textura do manto do mago ajoelhado, a cabana onde vemos, atrás dos animais, um vaso de barro e uma vela acesa e, com grande delicadeza, o fundo iluminado de uma paisagem distante, com um elemento arquitetônico (palácio, castelo?) que parece marcar a entrada de uma cidade.

A *Adoração dos Magos* representa a consciência da fronteira étnica e cultural entre a Europa e o Novo Mundo, mas ao mesmo tempo dilui esta fronteira através do Cristianismo, embora aqui o “outro” não seja maléfico, demoníaco, e sim incorporado dentro da cultura dominante, no caso, a cristã. As abordagens feitas por alguns historiadores da arte ao índio do Brasil nos permitem verificar que a imagem do homem deste *alter mundus*, é, na verdade, uma resultante direta da expansão marítima portuguesa, adicionada à uma nova atitude humanista que já era esboçada desde, no mínimo, o último terço do século XV. Vemos na obra a clara objetividade de Vasco Fernandes, Francisco Henriques e sua equipe de trazerem este ser, antes “selvagem”, “bárbaro” e pertencente à uma realidade praticamente desconhecida e “indomesticada”, para dentro dos preceitos do Cristianismo. Do mesmo modo, fica igualmente evidente a questão da alteridade, pois esse outro “precisa” ser englobado, decodificado dentro da cultura dominante, da “nossa” cultura para ser mais bem aceito ou não

²⁹² Todavia, a obra só seria concluída durante o mandato de seu sucessor, D. Diego Ortiz de Villegas, devido ao falecimento de D. Fernando Gonçalves de Miranda, em 1505.

²⁹³ No total, eram dezoito painéis, com dimensões e soluções artísticas idênticas.

²⁹⁴ RODRIGUES, *op. cit.*, 2011, p.22.

²⁹⁵ Idem, p.24.

ser mal visto, uma vez que ele não é aceito dentro da sua própria esfera cultural. Nesse caso, a equipe de artistas resolveu a questão de uma forma pioneira e brilhante.

2.3 Calvário

Igualmente localizado no Museu Grão Vasco, em Viseu, o *Calvário* (figura 30) pode ser considerado um reflexo do sucesso da pintura de Vasco Fernandes na primeira metade dos quinhentos em Portugal. Quase sempre ligado a temas religiosos, o pintor nos apresenta nesta obra pormenores de vigoroso realismo e dramaticidade, como o rosto de Cristo, *post mortem*, que reflete todo o sofrimento da crucificação a ele imposta, assim como o da Virgem Maria, amparada aos pés da cruz, o que, por si só, já torna a pintura interessante, uma vez que não era comum, nem nas pinturas da época, nem no próprio pintor, representações demasiadamente expressivas, algo que viria a ser bem mais frequente, como se sabe, no século seguinte. Isto, de certa forma, demonstra um, não somente habilidoso, mas visionário Vasco Fernandes. Dalila Rodrigues chega a afirmar que “a composição rigorosamente triangular, que integra a Virgem desfalecida entre Madalena, as Santas mulheres e S. João, é o mais expressivo e dramático conjunto figurativo de todas as suas obras.”²⁹⁶

²⁹⁶ RODRIGUES, *op. cit.*, 1992, p.168.

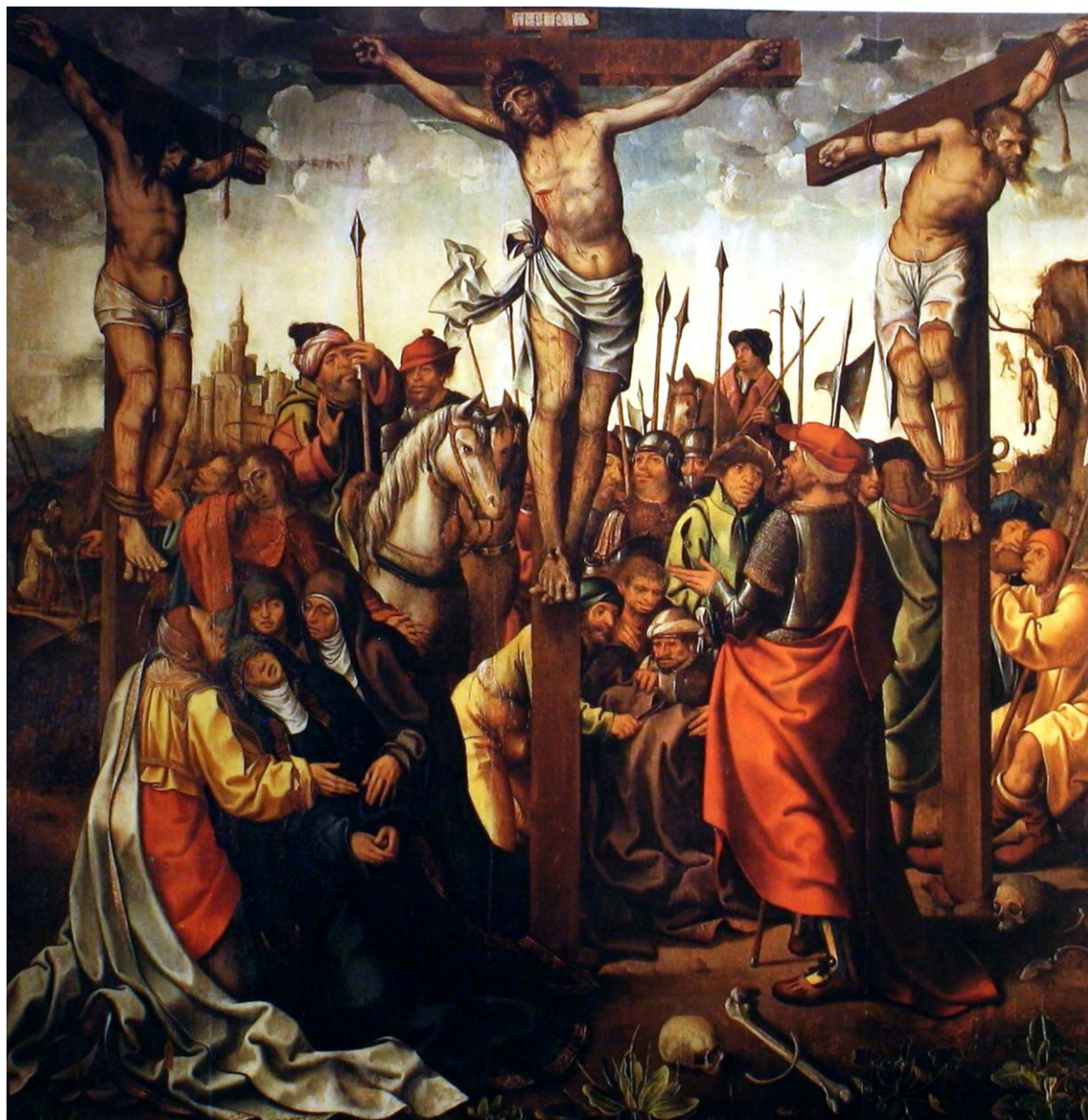


Figura 30. Vasco Fernandes. *Calvário*. Óleo sobre madeira de castanho. 1535-1540. Museu Grão Vasco, Viseu.

Mas o que mais nos interessa aqui, dentro do tema desta dissertação, é o enigma que envolve um dos personagens coadjuvantes do retábulo: o assim chamado “bom ladrão”, crucificado à direita de Cristo. Segundo teoria iniciada pelo historiador da arte português Vítor Serrão e reforçada por Dalila Rodrigues,²⁹⁷ Manuel Batoréo²⁹⁸ e Maria Aparecida Ribeiro²⁹⁹, é bem possível que Grão Vasco tenha usado a imagem do personagem para referenciar-se ao índio do Brasil.

Esta hipótese se baseia nas características físicas do “bom ladrão”. É notável a diferença dele para Cristo e o outro ladrão, crucificado à sua esquerda. A começar pelo tom de

²⁹⁷ RODRIGUES, *op. cit.*, 1992, p.170.

²⁹⁸ BATORÉO, *op. cit.*, 2001, p.131-132.

²⁹⁹ RIBEIRO, *op. cit.*, 1996, p.294.

pele, mais escuro. É possível notar também (vide detalhes abaixo) que seus cabelos são diferentes: negros e escorridos, diferente dos outros dois condenados.



Calvário: Detalhes.

Vale lembrar, mais uma vez, que Caminha fora o primeiro a apontar que os habitantes daquela terra recém-descoberta não só eram “pardos, maneira de avermelhados”, como também tinham “cabelos negros e escorridos” e “bons corpos”.³⁰⁰ E isto foi, mais tarde, confirmado por outros exploradores, colonizadores e cronistas que com aqueles homens e mulheres estiveram. Um deles, um cronista e navegador anônimo, além de se referir a respeito dos nativos como homens “pardos e que andavam nus, sem vergonha”, acrescentou que eles tinham “os cabelos compridos e usavam barba rapada”.³⁰¹ Contudo, não podemos afirmar aqui que Caminha foi fonte escrita para Grão Vasco, tanto no caso do *Calvário* como em *Adoração dos Magos*, pois não foi possível identificar vestígios que assim o provem, além da carta em si só ter sido publicada no século XIX, como já informamos. Entretanto, sabemos que o manuscrito circulou por Portugal, ainda que num círculo restrito, possivelmente no

³⁰⁰ CAMINHA, *op. cit.*, 2000, p.71-118.

³⁰¹ GARCIA, José Manuel (Org.). *Relação da Viagem da Frota Comandada por Pedro Álvares Cabral*. In: *O Descobrimento do Brasil nos textos de 1500 a 1571*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.12-16.

âmbito real e, no máximo, clerical.³⁰² Logo, o impacto desta circulação torna-se difícil de ser avaliado.

É de se supor que essas descrições e todas as outras incluídas nas assim chamadas literaturas de viagens, muito frequentes a partir do final do século XV, influenciavam pintores, escultores e gravuristas da época, tanto em Portugal quanto no resto da Europa, especialmente aqueles que nunca estiveram em contato com os ameríndios, na primeira década dos quinhentos, como – até onde se saiba – Vasco Fernandes. Além disso, é importante lembrar a plena participação de Grão Vasco no retábulo *Adoração dos Magos*, onde a referência ao índio é bem mais evidente. Faz sentido que o pintor tenha reiterado no *Calvário* sua intenção de “trazer” aqueles homens para dentro do universo cristão do qual fazia parte. Esta seria sua interpretação humanística dos povos “descobertos” pelo reino de D. Manuel.

A figura, que mais tarde ficou conhecida por “bom ladrão” é citada no Novo Testamento da Bíblia Sagrada nos evangelhos segundo Mateus, Marcos e Lucas, que narram, de formas complementares os últimos diálogos entre os três condenados na Gólgota, que em hebraico significava “lugar da caveira”.

Apesar dos livros de Mateus³⁰³ e Marcos³⁰⁴ apenas mencionarem – a respeito dos ladrões – que Jesus foi crucificado entre eles, e os mesmos, fazendo coro a alguns que assistiam a crucificação dirigiram a Cristo insultos e impropérios, há um complemento deste episódio em Lucas:

“Um dos malfeitores crucificados blasfemava contra ele [Jesus], dizendo: Não és tu o Cristo? Salva-te a ti mesmo e a nós também. Respondendo-lhe, porém, o outro [“bom ladrão”], repreendeu-o, dizendo: Nem ao menos temes a Deus, estando sob igual sentença? Nós [ladrões], na verdade, com justiça, porque recebemos o castigo que os nossos atos merecem; mas este [Jesus] nenhum mal fez. E acrescentou: Jesus, lembra-te de mim quando chegares ao teu reino. Jesus lhe respondeu: Em verdade, te digo que hoje estarás comigo no paraíso.”³⁰⁵

A respeito de tais palavras, segundo Lucas, ditas por Cristo, a Igreja Católica, mais tarde ergueria um sistema dual de condenação e redenção, colocando o até então malfeitor no lado dos bem-aventurados, daqueles que foram perdoados por terem se arrependido de seus pecados. Entretanto, é importante ressaltar que o “bom ladrão” não parece expressar, nas

³⁰² FARIA, Miguel Figueira de. *Imagens de Santa Cruz: os Primeiros Testemunhos Visuais Europeus do Brasil: da Utopografia à Topografia*. In: *Actas do Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil: Memórias e Imaginários*, volume II, 2000, p.187.

da Utopografia à Topografia.

³⁰³ Mateus, 27, v.44.

³⁰⁴ Marcos, 15, v.32.

³⁰⁵ Lucas, 23, v.39-43.

palavras de Lucas, um exato arrependimento e sim de mudar sua postura perante Jesus antes de sua morte e, ao invés de insultá-lo, reconhecer-lhe como o Cristo, ou seja, o verdadeiro enviado de Deus, e pedir-lhe misericórdia, pedido este imediatamente acatado.

É fato que Vasco Fernandes baseava boa parte de suas obras em episódios bíblicos, mas caso ele realmente tivera a intenção de substituir o ladrão arrependido por um índio do Brasil ou por um habitante das Índias – que em ambas as hipóteses representariam uma referência ao “outro” – ele estaria equiparando, através de uma metáfora, o “pedido de perdão” do ladrão a Cristo e a redenção desse “outro” ao Cristianismo em oposição ao “mau ladrão”, que aparece na pintura se contorcendo, olhando para o lado oposto de Cristo, em outras palavras, aquele que não se arrepende, que não se redime através da fé.

Originalmente localizado no topo sul do transepto da capela do Santíssimo da Sé de Viseu, o quadro foi transferido no século XVII para a capela do túmulo de D. João Vicente, bispo de Lamego. Até 1945, pensou-se que a obra havia sido encomendada para esta capela, que passou a ser designada por “Capela de Jesus”.

Sabe-se que o *Calvário* é o único dos cinco retábulos das colaterais da Sé a não ser transferido para a sacristia. Muito danificado por repintes e cortes de navalha, foi restaurado em 1916 pelo pintor e professor Luciano Freire, que também restaurou *Descida de Cristo ao Limbo* e *Cristo Perante Pilatos*, duas das três predelas que compunham o retábulo original.³⁰⁶

É notável o modelado das vestes, traduzindo o efeito da luz incidente. O sombreado denso, o *chiaroscuro* e a gradação cromática apontam para uma técnica segura. Tanto na figura localizada na extrema direita da tela (vestida com o manto amarelo), onde podemos claramente observar a integração da luz na textura do tecido, quanto na figura de costas no primeiro plano (vestida de armadura e um manto vermelho), podemos identificar a particular evidência da relação íntima entre o pintor e a luz.

Há também, pormenores interessantes como a figura de Judas, enforcado num galho de árvore (distante, na parte superior, à direita) e um demônio alado que parece querer levar sua alma. Ao fundo, ao lado esquerdo, aparece novamente um castelo, ou palácio, que, assim como em *Adoração dos Magos*, parece ilustrar a entrada de uma cidade, neste caso, muito provavelmente, Jerusalém, apesar da estrutura arquitetônica em nada se assemelhar às construções da antiga Judéia, e sim, das estruturas europeias, o que era comum na pintura da época. Há inúmeros outros exemplos de telas antes e durante os quinhentos que retratam cenas da vida de Cristo e outros episódios bíblicos, “transportando-os” ou “incorporando-os”

³⁰⁶ RODRIGUES, *op. cit.*, 1992, p.168.

à moda da época em que foi pintada. Isso fica evidente pelas vestimentas dos personagens (como vimos em *Adoração dos Magos*), pelas estruturas arquitetônicas, etc. E, só para dar mais um exemplo, voltemos a citar Grão Vasco que ao pintar *Cristo na Casa de Marta e Maria* (1535), nos apresenta todo o interior da casa como um belo palácio de seu tempo.

Existe ainda um outro detalhe que vale a pena ser mencionado: trata-se da hipótese, bastante provável, do próprio pintor estar representado no quadro.³⁰⁷ Ele seria a figura do burguês vestido de verde, de traços bem individualizados e olhar vago, localizado no centro direito da tela, em segundo plano. Nas figuras 31 e 32 podemos comparar e notar os traços faciais praticamente idênticos entre o personagem acima citado no *Calvário* e o retrato pintado de Grão Vasco. Vale lembrar que o retrato, embora quase sempre inserido num contexto religioso, tem grande força expressiva durante a trajetória do pintor, ativo entre 1501 e 1540.



31. Suposta representação do pintor em *Calvário*.



32. Autor desconhecido. Retrato de Vasco Fernandes. c.1750.

Vale destacar, ainda, a provável intenção do pintor em chamar a atenção do olhar para o primeiro plano, onde, junto com Cristo, encontram-se as figuras sagradas. Isto fica claro devido ao notável uso de cores mais quentes, como o vermelho e o amarelo. Além disso, uma luminosidade intensa e pálida parece surgir ao fundo (no centro e atrás de Cristo), acentuando a verticalidade das lanças e destoando a crueldade dos rostos, que diferentemente das figuras santas, parecem indiferentes à dor dos crucificados. Seja no corpo e rosto

³⁰⁷ RODRIGUES, *op. cit.*, 1992, p.171.

contorcidos do “mau ladrão”, no pano que envolve Cristo e se agita nos ventos ou no mórbido interesse dos gestos, rostos e atitudes daqueles que repartem o manto sagrado (ao centro, atrás de Cristo), Vasco Fernandes traduz na obra um complexo universo de intensidades expressivas.

Não podemos afirmar com total certeza que o Lúcifer do *Inferno*, o “Baltasar” da *Adoração dos Magos* e o “bom ladrão” do *Calvário* sejam, de fato, representações de um índio. Mas, sem dúvida, estes personagens, no mínimo, fazem referências a esses “novos seres descobertos”, assim como ao diferente universo cultural daquela nova terra recém-colonizada. Apesar de todo o trâmite globalizante do século XVI, os portugueses desempenharam um papel decisivo na definição da imagem do índio do Brasil na Europa. E obras como o *Inferno*, a *Adoração dos Magos* e o *Calvário* são três exemplos emblemáticos dentro do histórico relativo a este tema aqui apresentado.

2.4 Outros exemplos relevantes

Impressa em 1505, nas cidades de Augsburg e Nuremberg, na Alemanha, a conhecida gravura intitulada *A Ilha e o Povo que Foram Descobertos Pelo Rei Cristão de Portugal e Seus Súditos* (figura 33), nos traz, mais uma vez, a visão europeia sobre os índios do Brasil. Em primeiro plano, temos uma índia de colar, tanga, braceletes e um cocar emplumado amamentando uma criança, enquanto outras duas se aproximam dela. Outros sete índios e índias adultos completam a cena na qual são retratados numa praia, ao redor de uma fogueira e sob uma espécie de cabana de troncos de madeira.

Mas o que mais se destaca e talvez choque o olhar do espectador é a cabeça humana, junto com um braço e uma perna, penduradas em um galho e assando sobre a fogueira. O tema da gravura é claro: a antropofagia indígena. Isso se justifica – além dos membros decepados – pelo homem à esquerda segurar e levar a boca um braço humano.



Figura 33- Autor desconhecido. *A Ilha e o Povo que Foram Descobertos Pelo Rei Cristão de Portugal e Seus Súditos*. 1505. Bayerische Staatsbibliothek, Munique.

Ao retratar duas caravelas com a insígnia da cruz de Cristo em suas velas e se aproximando à praia, o autor associa a imagem ao título, dando a entender, especialmente a quem nunca havia estado naquelas terras e com aqueles povos, que esta cena atterradora teria sido uma das primeiras visões do europeu ao contemplar aqueles nativos, dando margem às antigas lendas de criaturas espalhadas em locais remotos e desconhecidos: os monstros comedores de carne humana havia sido finalmente encontrados. São cenas como esta que, segundo Dagoberto Markl, provocaram o que ele chama “diabolização do índio” e influenciaram o igualmente desconhecido autor do quadro *Inferno*, do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, como vimos anteriormente.

É bem possível que o autor da gravura tenha sido influenciado pelas cartas de Américo Vespúcio, como a *Mundus Novus*, publicada entre um e dois anos antes da imagem e que descrevia cenas antropofágicas. No entanto, é provável que o autor não tenha estado naquelas terras, tampouco em contato com algum de seus nativos. E isto pode ser deduzido se levarmos em consideração aos seus homens, aqui representados com barba. Fica bem claro em diferentes descrições feitas antes e depois da gravura, como bem vimos no *capítulo I*, que os índios contemplados até então não usavam barba nem pelos pelo corpo, salvo cabelos e sobrancelhas.

Mas este não é o único caso em que os índios do Brasil são representados com barba. Para pesquisadores como Maria Aparecida Ribeiro, era comum nos quinhentos a confusão entre índios e Índias. Sabe-se que nas Índias era comum homens barbados. Além disso, a pesquisadora nos chama a atenção que na época de seu “descobrimento”, o Brasil fazia parte das Índias Ocidentais e o índio, seja ele do ocidente ou do oriente, era o “outro”, que, para muitos, não se fazia necessário distinguir a origem, uma vez que se opunha ao “nós” europeu e cristão.³⁰⁸

Um exemplo desta confusão entre gente e lugar pode ser encontrado no assim chamado *Notícia dos Feitos Recentes dos Portugueses na Índia, Etiópia e Outras Terras do Oriente*. Publicado em Nuremberg, em 1507, seu frontispício ilustra um casal de índios do Brasil, mesmo se tratando exclusivamente do oriente. O índio é representado com barba e cabelos compridos – igualmente a muitos indianos – e veste cocar e uma tanga de penas, além de adereços emplumados pouco abaixo dos joelhos e um arco na mão. Já a mulher vem nua, com cabelos compridos e esvoaçantes e segura uma flor, com a qual encobre seu sexo.³⁰⁹

Já em Salvador, na Bahia, há um painel de azulejos localizado na Igreja Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, conhecida como Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho. Nele, assim como no quadro *Adoração dos Magos*, um dos adoradores tem um cocar e um adorno peitoral de índios do Brasil, todavia o restante de suas vestimentas é inteiramente oriental.³¹⁰

Em 1592, Theodor De Bry nos oferece sua própria visão do inferno (figura 34). A partir das descrições de Jean de Léry,³¹¹ e também influenciado pelas gravuras do livro de Hans Staden, como já mencionamos, o gravurista flamengo retrata uma aldeia – possivelmente tupinambá, dada a representação das ocas e do corte de cabelo dos índios – sendo atacada por diversos demônios, pelo céu e pela terra. Estes demônios, tipicamente hibridizados entre homens e animais possuem asas, garras, chifres e caudas e usam açoites para castigar e bater nos índios, que tentam fugir, carregando em suas expressões terror e medo. A imagem nos retoma, de certa forma, o quadro *Inferno*, sendo que um dos demônios, no centro, em primeiro plano, usa inclusive uma máscara e diversas outras figuras maléficas, como ele próprio, possuem características andróginas.

³⁰⁸ RIBEIRO, *op. cit.*, 1996, p.300-301.

³⁰⁹ *Ibidem*, p.301.

³¹⁰ *Ibidem*, p.300.

³¹¹ AMARAL, Marília Perazzo Valadares do. O Conceito de Alteridade Atrilado à Evolução da Representação Social do Índio no Brasil (Séculos XVI, XVII e XIX). In: *Revista Clio Arqueológica*, vol. 23, nº 2. Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), 2008, p.6.



Figura 34- Theodor De Bry. *O Inferno*. 1592.

Além de Léry, Gabriel Soares de Sousa também acreditava que os índios eram constantemente açoitados e castigados em plena selva por demônios (conforme mostramos no subcapítulo 1.4.). Ainda podemos observar neste “inferno paradisíaco” de De Bry, no primeiro plano, à esquerda, dois calvinistas franceses,³¹² que parecem explicar ao índio ao seu lado, o que acontece com aqueles que não se redimiam através da fé cristã. E por último, no mar, também não se estava a salvo, por este estar repleto de peixes monstruosos e enormes. Em suma, A gravura de De Bry retrata uma aldeia pagã, já condenada.

Não era rara a crença de que as selvas brasileiras e as aldeias indígenas eram dominadas por demônios. E é baseado em crenças como estas que se fomenta o discurso jesuíta para a conversão e salvação da alma dos índios. O padre José de Anchieta rogou: “Nosso Senhor pela Sua infinita misericórdia que plante em toda terra Sua Santa Fé livrando-a do grande cativo em que está o demônio.”³¹³ A nudez, o desconhecimento do evangelho, a antropofagia, a aparência estranha e a poligamia indígena foram ingredientes mais do que

³¹² Ibidem.

³¹³ Trecho de carta de José de Anchieta aos padres e irmãos de Coimbra, escrita em Piratininga, em 15 de agosto de 1554. Vide: GAMBINI, Roberto. *O Espelho Índio – Os Jesuítas e a Destruição da Alma Indígena*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988, p.160.

suficientes para embasar tais teorias e para justificar gravuras como *O Inferno*, de De Bry. Em outras palavras, aquilo que não pode ser compreendido acaba sendo atribuído, de certa forma, ao Diabo. Vejamos, por exemplo, o discurso do padre Leonardo Nunes:

“[...] e certo [os índios] pareciam diabos. Todos andavam nus, como é de costume, alguns pintados de preto e outros de vermelho e outros cobertos de plumas e não paravam de atirar flechas com grande gritaria e outros traziam umas trombetas com as quais fazem alarde em suas guerras, que parecia o mesmo inferno.”³¹⁴

Essa imagem maléfica também foi associada aos pajés, que de certa forma, insistimos, eram os rivais dos jesuítas, por representarem uma ponte de ligação com o sobrenatural. Em outro exemplo de projeção, o padre António Pires escreveu que “Satanás, que nesta terra tanto reina, ordenou e ensinou aos feiticeiros [pajés] muitas mentiras e enganos para impedir o bem das almas.”³¹⁵

2.5 Na arquitetura e escultura

Foi muito comum, durante a Idade Média, a representação do “outro”, do desconhecido, temido e lendário, que povoaria regiões extremas do globo e do imaginário europeu. Através das esculturas, esses povos ganharam “vida” em três dimensões e se tornaram parte integrante das arquiteturas e do cotidiano europeu. Eles estão nas fachadas das igrejas e mosteiros, no interior de palácios e mansões e até mesmo em muitas ocasiões, interagindo com elementos de ordem sacra. O caso do índio do Brasil na arquitetura e escultura portuguesas não foi exceção. Principalmente nas artes manuelina e joanina do século XVI, um período de grande interesse pelo exótico e pelas conquistas marítimas lusitanas.

Mas que formas teria assumido este “selvagem” na esfera temática e imaginária portuguesa? A partir da época dos descobrimentos e da paulatina ocupação territorial, esse “outro” passa a ganhar forma através de gravuras, pinturas e relatos escritos, saindo do campo imagético e entrando no campo existencial, ganhando espaço numa temática inovadora. Neste período de descobertas de “novas humanidades”, o fantástico não parece mais tão distante da realidade. E é nesta época que a imaginação ocidental, segundo o historiador francês Jacques Le Goff, “encontra, caída, a sua própria imagem, o mundo às avessas; e o anti-mundo com

³¹⁴ Trecho da carta do padre Leonardo Nunes aos padres e irmãos de Coimbra, escrita em São Vicente, provavelmente em novembro de 1550. Vide: GAMBINI, Roberto. *op. cit.*, 1988, p.161.

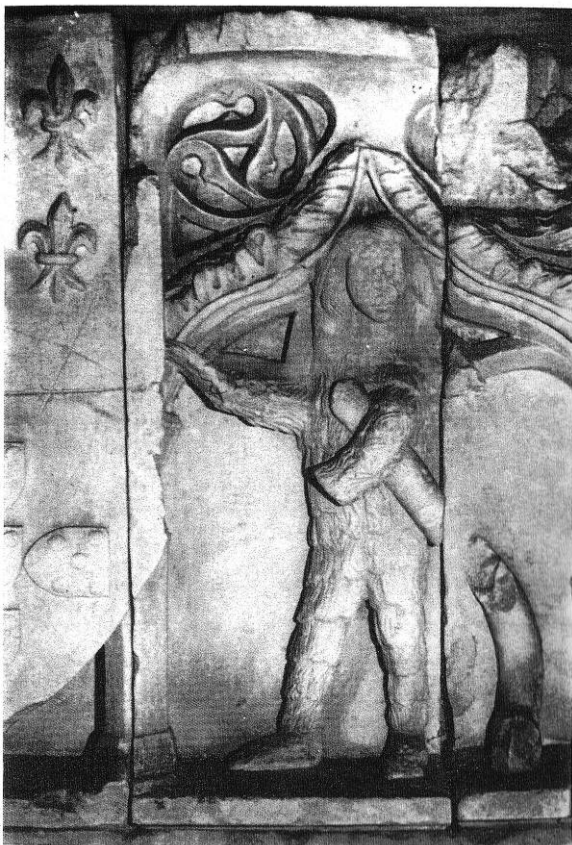
³¹⁵ Trecho da carta do padre António Pires aos padres e irmãos de Coimbra, escrita em Pernambuco, no dia 2 de agosto de 1551. Vide: GAMBINI, Roberto. *op. cit.*, 1988, p.170.

que sonhava, arquétipo onírico e mítico dos antípodas, que remete a si própria.”³¹⁶ Mas será que esse “outro” foi representado como realmente era visto e descrito? Ou foi representado segundo às estéticas europeias ou ainda misturado a elementos interculturais? Quais eram os valores atribuídos àquela gente que doravante seria relacionada e integrada ao patrimônio popular?

Vale lembrar que a representação do homem selvagem e de animais fantásticos emergindo de folhagens e outros símbolos silvestres já era muitíssimo comum em Portugal no final dos quatrocentos. Eles estão presentes, em sua maioria, em detalhes esculpidos em túmulos reais ou da alta classe, em retábulos, nos livros de horas e na ourivesaria.³¹⁷ O mito e a “moda” deste homem silvestre tende a se misturar conforme os portugueses entram de fato em contato com o índio das terras brasileiras. E é bem possível que muitos destes portugueses teriam visto naqueles homens e mulheres – igualmente chamados de “selvagens” – uma espécie de confirmação dos antigos mitos europeus, uma vez que eles igualmente viviam nus e nas matas, falavam uma língua desconhecida, carregavam armas (coincidentemente muitas delas são arcos e flechas) e representavam o mundo bárbaro, muito embora, em nada assemelhem-se a monstros.

³¹⁶ GOFF, Jacques Le. *Para um Novo Conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980, p.277.

³¹⁷ GOULÃO, *op. cit.*, 1992, p.321-328.



35. (Esquerda): Autor desconhecido. Detalhe da decoração esculpida no túmulo de D. Fernando de Meneses e D. Brites de Andrade. c.1440. Igreja de Santa Clara de Vila do Conde, Porto. 36. (Direita): Autor desconhecido. Detalhe da decoração esculpida no túmulo de D. João de Albuquerque. c.1480. Museu Regional, Aveiro.



37. Diogo Pires, o Velho (atribuída a). Detalhe da parte superior do túmulo de Fernão Teles de Meneses. c.1490. Igreja do Mosteiro de São Marcos, Coimbra.



38. Olivier de Gand e Jean D'Ypres. Detalhe de retábulo em madeira dourada e policromada. 1502. Capela-mor da Sé Velha, Coimbra.



39. Autor desconhecido. Pia batismal. Início do século XVI. Igreja Paroquial de Sangalhos, Aveiro.

Entretanto, quanto maior era o conhecimento português acerca do modo de vida tanto do índio do Brasil, quanto do negro e do asiático, mais o antigo homem selvagem perdia seu espaço nas artes lusas, deixando de ter um papel importante e passando a atuar como mero

“figurino decorativo”.³¹⁸ E seriam justamente o índio e o negro, segundo Dagoberto Markl, que substituiriam nas artes este homem selvagem.³¹⁹ Eles são o fruto direto de um confronto com uma série de novas realidades, que acabariam por mudar as concepções pré-existentes sobre o homem e a natureza, ocupando um importante lugar no imaginário e nas artes quinhentistas portuguesas.

Um provável exemplo desta progressiva substituição pode ser encontrado esculpido na parte frontal do túmulo de D. João da Silva (figura 40), um nobre português da corte de D. Manuel, que pode ser visto na Igreja do Convento de São Marcos, em Coimbra. Nesta obra, tipicamente manuelina, figuram dois indivíduos seminus, descalços e com plumagens na cabeça e folhas pelo corpo, segundo Maria José Goulão, “não já à maneira do homem silvestre, mas mais próximos à iconografia do índio brasileiro”.³²⁰ Estes dois homens seguram uma inscrição com o epitáfio do falecido, assumindo uma função de “escudeiro” do nobre, tal e qual eram representados inúmeras vezes o “outro”, incluindo orientais, negros e, antes deles, homens selvagens, monstros e animais fantásticos, que, ao segurarem brasões e outros elementos que remetem à realeza ou a qualquer classe hierárquica superior, submetem-se e assumem, de certa forma, uma posição subserviente. Seria esta uma adaptação do homem silvestre à uma iconografia do índio que habitava o Brasil?

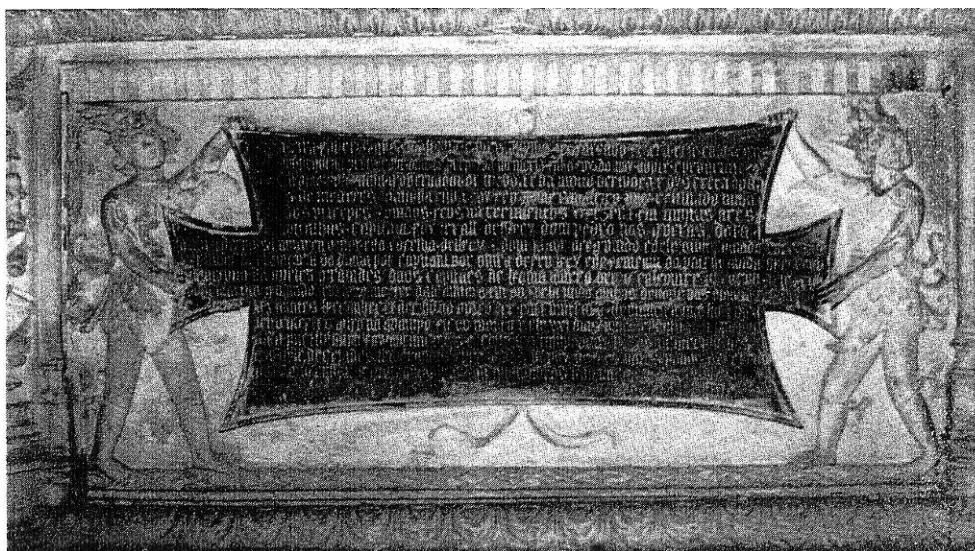


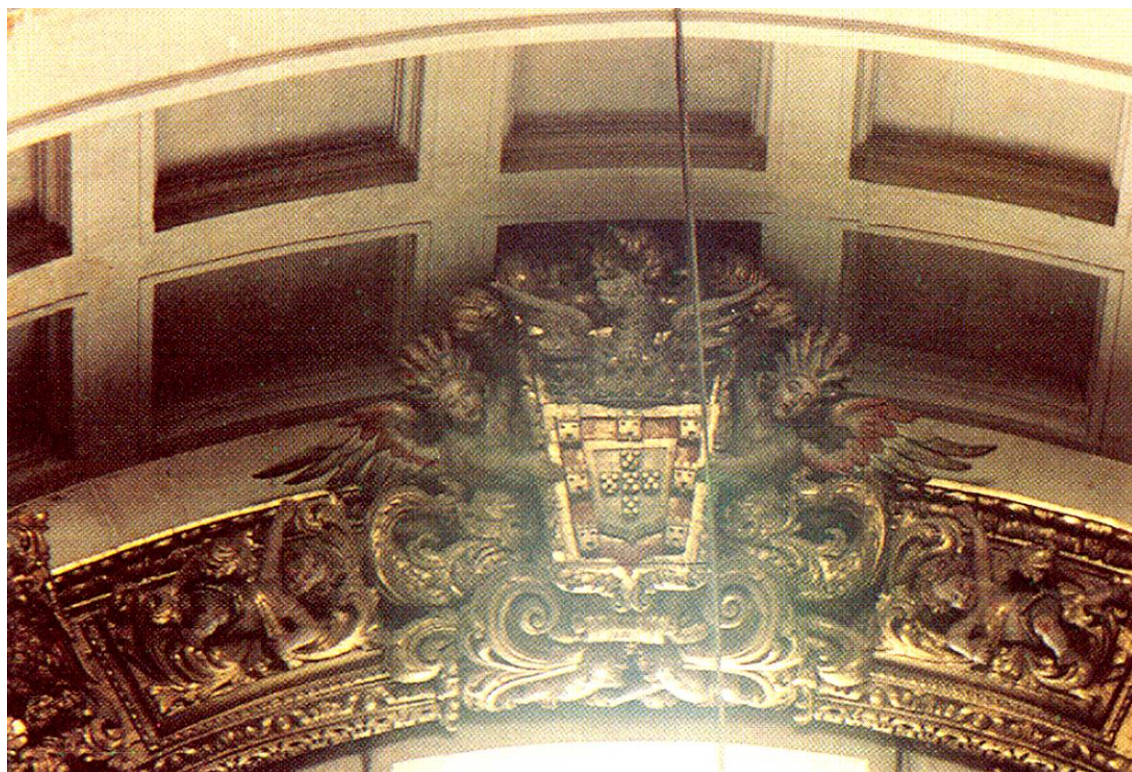
Figura 40. Diogo Pires, o Moço (atribuída a). Frente do túmulo de D. João da Silva.
1522. Igreja do Mosteiro de São Marcos, Coimbra.

³¹⁸ GOULÃO, *op. cit.*, 1992, p.334.

³¹⁹ MARKL, Dagoberto. *Livro de Horas de D. Manuel – Estudo Introductório*. Lisboa: Crédito Português e Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p.89.

³²⁰ GOULÃO, *op. cit.*, 1992, p.345.

E está igualmente localizado na mesma cidade – mais precisamente na Sé Nova de Coimbra – nosso próximo exemplo (figura 41). Encontram-se esculpidas num arco sobre uma das janelas da catedral, duas figuras híbridas, que seguram o brasão real português, que, por sua vez, ganha uma bela iluminação dourada proveniente dos raios de sol. Elas parecem jovens, talvez até crianças, e nas suas cabeças trazem um cocar de penas, semelhante aos usados pelos índios do Brasil; mas têm asas de anjo e da cintura para baixo, caudas de peixe.



41. Autor desconhecido. Talha dourada e policromada. Século XVII. Catedral da Sé Nova, Coimbra.

Este exemplo nos mostra que em Portugal, já no século XVII, ainda se encontra uma certa tendência de se utilizar elementos iconográficos que fazem referência ao “novo selvagem” juntando-se ao ser antigo, mitológico e bestial por natureza. E mais uma vez, este ser – agora, novamente meio homem/meio animal – assume uma postura ao mesmo tempo alegórica e protetora, ou guardiã, pois parecem proteger de alguma forma, junto com um pássaro, a própria monarquia portuguesa, neste caso, representada pelo brasão.

A fusão entre o sagrado e o exótico, seja proveniente das Américas ou das Índias, parece ser um tema recorrente na catedral. Em uma de suas partes mais elevadas, encontramos dois grandes anjos segurando uma coroa e tocando flauta. A seu lado, temos duas figuras de corpo inteiro: tratam-se de outros dois anjos, que seguram numa das mãos um ramo de flores e na outra uma espécie de escudo, onde podemos ver claramente um coração. No entanto, o

que aqui nos chama mais atenção é o fato destas duas figuras serem quase iguais, exceto pelo tipo de ornamento que trazem na cabeça: a que está sobre a talha do lado esquerdo do transepto (figura 42) usa um cocar de penas retas, semelhantes aos índios do Brasil; já a figura do lado oposto (43) tem apenas três plumas grandes, semelhante as que usavam os cavaleiros em seus chapéus ou os indianos em seus turbantes – hipótese mais provável se seguirmos a teoria da pesquisadora Maria Aparecida Ribeiro.³²¹



Figuras 42 e 43. Autores desconhecidos. Talha dourada e policromada. Século XVII. Catedral da Sé Nova, Coimbra.

As alegorias com temas indígenas e orientais também estão presentes em todos os retábulos. Nas figuras 44 e 45 podemos encontrar mais “anjos indígenas” usando cocares. É interessante observar que sua nudez é sempre escondida, ou por tecidos ou por folhagens, exaltando, mais uma vez, a natureza e, ao mesmo tempo, juntando o gosto pelo exótico (também presente ao talhar aves coloridas) com a tendência curvilínea e orgânica, características esculturais e arquitetônicas na Europa dos séculos XVII e XVIII.

³²¹ Vide: RIBEIRO, *op. cit.*, 1996, p.312-320.

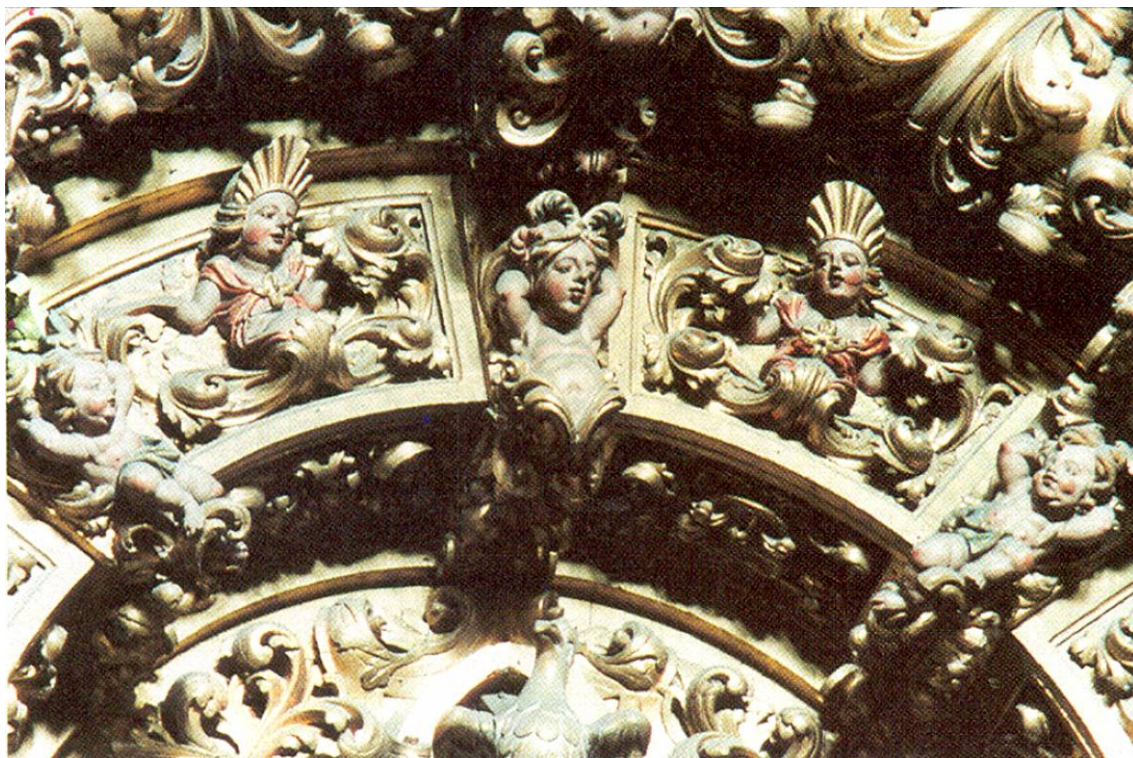


Figura 44- Autor desconhecido. Talha dourada e policromada. Século XVII. Catedral da Sé Nova, Coimbra.

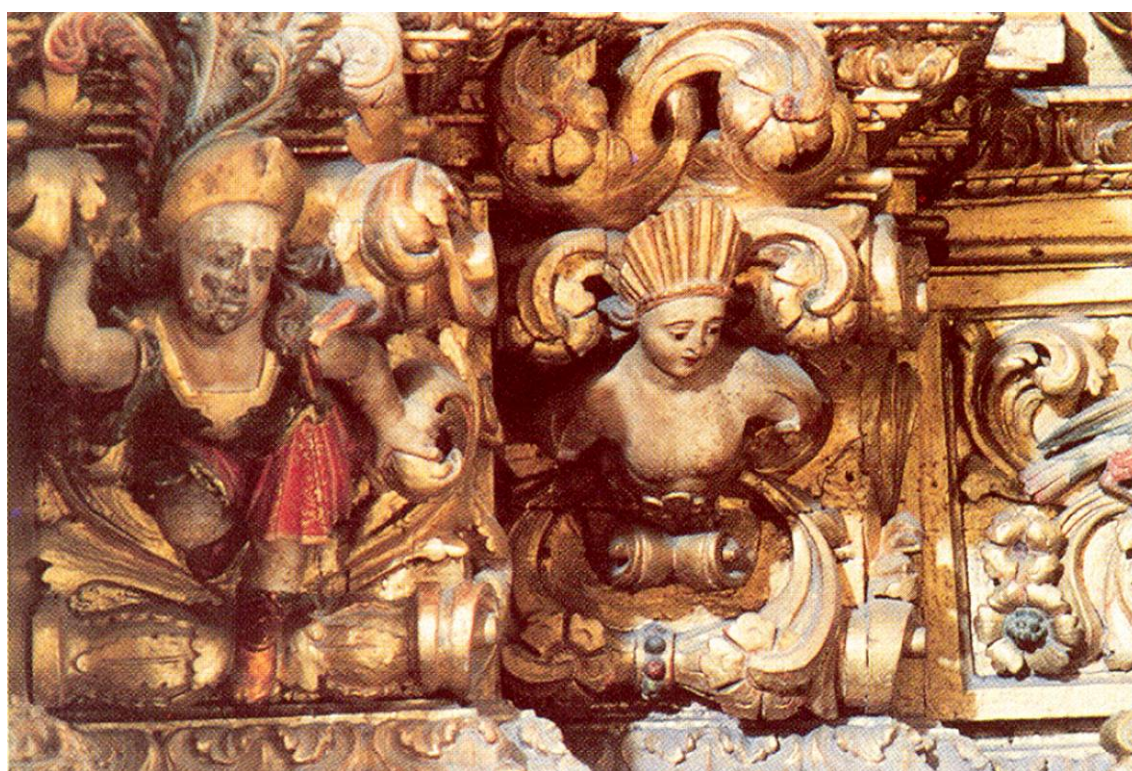


Figura 45- Autor desconhecido. Talha dourada e policromada. Século XVII. Catedral da Sé Nova, Coimbra.

Afinal o que motivaria os artistas responsáveis pela Sé Nova de Coimbra a trazer elementos dos índios do Brasil literalmente para dentro do universo cristão? Seria uma

espécie de ode à vitória dos portugueses (aliados a alguns grupos de índios) contra os invasores holandeses e franceses? Ou seria um reflexo das teses proféticas de clérigos como o padre António Vieira, que insinuavam a presença de Deus nas conquistas portuguesas como um sinal do chamado Quinto Império³²²? Não temos uma resposta concreta. Porém, podemos perceber um certo ar de submissão, uma vez que utensílios – vale ressaltar, sempre feitos de penas ou folhagens – comuns nas culturas indígenas são trazidos para o contexto da purificação religiosa e do poder do Estado, deixando, de alguma maneira, de pertencer à sua antiga esfera selvagem e profana.

Mas talvez o exemplo mais interessante de representação escultórica esteja localizado na cidade de Leiria, mais precisamente na vila de Batalha. Trata-se do “índio-gárgula” do Mosteiro de Santa Maria da Vitória (figura 46), mais conhecido como Mosteiro da Batalha e construído entre 1386 e 1517.³²³



Figura 46- Autor desconhecido. Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha.

³²² Aliando a conquista territorial e a evangelização, Portugal figurava em discursos frequentes, principalmente no período manuelino e joanino, como o Quinto Império da humanidade, antecedido pelos impérios romano, grego, persa e assírio.

³²³ Muito embora Vergílio Correia saliente que alguns trechos arquitetônicos tenham sido construídos até, pelo menos, 1533. Para mais informações a respeito dos artistas e mestres encarregados do Mosteiro da Batalha, assim como outras obras, vide CORREIA, Vergílio. *Batalha II – Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha*. Litografia Nacional – Edições Porto, 1931, p.68.

Se por um lado este índio esculpido em uma das suas laterais, com o olhar contemplando o horizonte e braços cruzados, possui todos os atavios característicos, como um cocar, braceletes e tanga de penas, por outro, possui um nariz grosso e grande, cabelos ondulados e “boca rasgada”. Sinais que provavelmente denunciam que seu criador não o esculpiu baseado em uma observação direta ou ainda, que desejou juntar numa só alegoria, elementos característicos dos povos do Brasil, África e das Índias, algo comum na época e que, de certa forma, evidencia o poder das conquistas manuelinas em três continentes, como já mostramos em exemplos anteriores.

Seria o “índio-gárgula” esculpido em comemoração à “descoberta” do Brasil? É interessante lembrar que o mosteiro em si fora construído a mando de D. João I como agradecimento à Virgem Maria e em celebração pela importantíssima vitória na Batalha de Aljubarrota, contra Castela. Graças à esta vitória, o reino de Portugal tornou-se independente dos de Castela e Leão, abrindo caminho para D. João I como o primeiro rei da dinastia de Avis e, mais tarde, para a época áurea dos grandes descobrimentos, a mais célebre de toda a história portuguesa. Estariam assim o mosteiro em si e o seu “índio-gárgula”, de alguma forma, interligados por três palavras que cimentaram todo o período de mais de um século de sua construção: vitória, poder e conquista.

É interessante notar que o índio do mosteiro apresenta feições grotescas, tal e qual seus “companheiros gárgulas”, em sua maioria monstros e seres híbridos entre humanos e animais distribuídos por diversas partes externas da construção.³²⁴ Na figuras 47 e 48, podemos ver três figuras híbridas, um tipo de mistura entre monstros e pássaros, e que têm em comum com o nosso “índio” o tema do selvagem e (mais uma vez) as penas. Na figura 49, identificamos uma mulher com uma manta que de uma forma bizarra parece expelir uma criança pela boca. Mas é na figura 50 que possivelmente podemos encontrar a escultura que talvez mais faça diálogo com o “índio-gárgula”: trata-se de um guerreiro, que apesar de carregar às costas um punhado de flechas e um arco em sua mão esquerda, além de ter uma tanga feita de penas ou folhas – e aí terminam as semelhanças com as outras representações de índios do Brasil – tem barba, como os indianos, e um chapéu exótico que nos lembra aqueles usados no extremo oriente. Trata-se, provavelmente, de mais um resultado deste hibridismo intercultural e/ou da confusão entre índios e Índias.

³²⁴ Para mais informações a respeito dos artistas e mestres encarregados do Mosteiro da Batalha, assim como outras obras, vide CORREIA, *op. cit.*, 1931, p.58-68.



Figuras 47 e 48- Autores desconhecidos. Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha.



Figura 49- Autor desconhecido. Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha.



Figura 50- Autor desconhecido. Mosteiro de Santa Maria da Vitória, Batalha.

Podemos nos indagar o que o nosso “índio-gárgula” estaria fazendo ali, na parede externa de um edifício tão importante e de finalidade religiosa. Seria somente um elemento de propaganda e poder do império manuelino e seu olhar para o horizonte estaria a indicar as glória infinitas que ainda estariam por vir? Teria assumido uma postura de guardião do mosteiro? Basta lembrar que em alguns relatos quinhentistas, como vimos no *capítulo I*, o índio do Brasil é descrito como um povo habilidoso na arte de guerrear, rápidos e exímios atiradores de flechas e lanças. Além disso, sua postura séria e de braços cruzados possibilita a sua comparação à uma espécie de guarda ou vigilante. Ou seria, ainda, somente mais uma gárgula³²⁵ como todas as outras (embora “um pouco diferente”, é verdade)?

O que nos parece mais certo é que, independentemente de ser um troféu, um guardião ou uma espécie de monstro, a representação do índio do Brasil na arquitetura e escultura portuguesa se mistura com elementos comuns ao “homem selvagem” e, assim como no caso da pintura, assume um papel coadjuvante, quase decorativo. Ele é uma resultante de

³²⁵ Acredita-se que as gárgulas eram colocadas nas catedrais medievais para indicar que o demônio nunca dormia, exigindo a vigilância contínua das pessoas, mesmo nos locais sagrados.

diferentes olhares curiosos e fantásticos sobre um novo mundo, não mais fruto da imaginação, muito pelo contrário.