

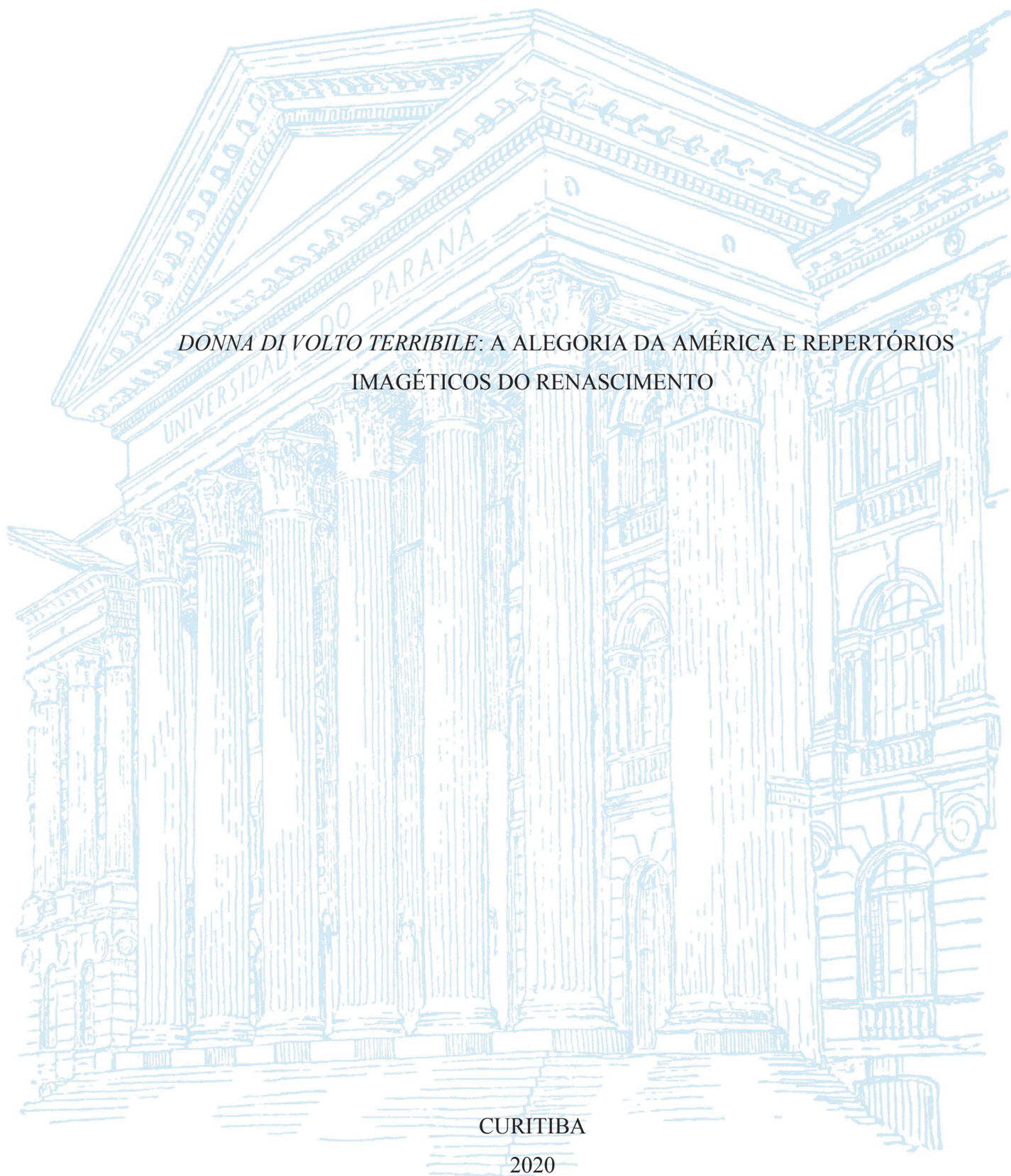
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRENDA YASMIN DEGGER

*DONNA DI VOLTO TERRIBILE: A ALEGORIA DA AMÉRICA E REPERTÓRIOS
IMAGÉTICOS DO RENASCIMENTO*

CURITIBA

2020



BRENDA YASMIN DEGGER

*DONNA DI VOLTO TERRIBILE: A ALEGORIA DA AMÉRICA E REPERTÓRIOS
IMAGÉTICOS DO RENASCIMENTO*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Andréa Doré.

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Degger, Brenda Yasmin

Donna di volto terribile : alegoria da América e repertórios Imagéticos do Renascimento. / Brenda Yasmin Degger. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Andréa Doré

1. Ripa, Cesare, 1560-1645. - História. 2. Livros de emblemas italianos. 3. Renascença – História moderna. 3. Continentes - Alegorias. I. Doré, Andréa Carla, 1969-. II. Título.

CDD – 929.9

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **BRENDA YASMIN DEGGER** intitulada: **Donna di volto terribile: a alegoria da América e repertórios imagéticos do Renascimento**, sob orientação da Profa. Dra. ANDRÉA CARLA DORÉ, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Julho de 2020.

Assinatura Eletrônica

28/07/2020 18:57:44.0

ANDRÉA CARLA DORÉ

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/07/2020 11:25:15.0

LUIZ ESTEVAM DE OLIVEIRA FERNANDES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO)

Assinatura Eletrônica

29/07/2020 09:38:27.0

TIAGO BONATO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO AMERICANA)

Para Gilnéia, Bernardo, Verônica e Suzane

AGRADECIMENTOS

Fazer o mestrado foi uma tarefa muito difícil. A escrita da dissertação é árdua mesmo para alguém que, em teoria e segundo parte dos familiares e amigos, lê muito e escreve muito. Acreditem quando digo que eu não teria chegado a este fim se não fosse pelo apoio de muitas pessoas. Por esse motivo, quero agradecer a todos e espero fazer isso da melhor maneira possível.

Agradeço meus pais, Bernardo e Gilnéia, por terem me apoiado de diversas formas em fazer História e por acreditarem em meu potencial mesmo quando eu não acredito. E também minhas irmãs, Verônica e Suzane, que são uma companhia divertida e estimulante. Vó Maria, Vô Deodoro, Oma Yolanda e Opa Walter sempre me acolheram, fazem eu me sentir em casa em seus lares e eu sou muito grata a eles por isso.

Agradeço Andréa Doré, minha orientadora desde a Iniciação Científica em 2016, por ter me incentivado em projetos que eu não pensei que seriam possíveis em um ambiente acadêmico. Sim, estou falando do trabalho sobre mapas e *O senhor dos anéis*. Desde o primeiro ano da graduação você me inspirou como historiadora e professora e ofereceu suporte para que eu pudesse pesquisar e participar de eventos que foram fundamentais para minha formação. Espero ter retribuído de alguma forma seu apoio.

Quero agradecer às professoras Karina e Priscila e ao professor Hector que foram presentes em minha trajetória desde a graduação e ao longo do mestrado. Aos professores que estiveram em minhas bancas Rafael Benthien, Luiz Estevam e Tiago Bonato cujas críticas e elogios foram fundamentais para o desenvolvimento da dissertação. Agradeço também às funcionárias da UFPR e do Restaurante Universitário que me alimentaram durante boa parte dos últimos anos. A André Akamine Ribas, responsável por tornar o CEDOPE um lugar inusitadamente divertido para estudar. Agradeço também à CAPES pela bolsa de mestrado que possibilitou minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Não posso deixar de agradecer às Tardeliciosas: Aline, Ana Carolina, Camila, Isabela, Lareane, Letícia, Mavi, Milena e Naiara. A amizade de cada uma de vocês contribuiu muito e de maneiras diferentes para eu me tornar uma pessoa melhor. Suellen e Mariana, agradeço por podermos compartilhar as frustrações e alegrias desses últimos dois anos. Helena, eu não tenho palavras para agradecer todos os cafés, encontros do clube do livro, conversas e sua amizade como um todo. Vinicius e Gabriel, ou melhor, Vini e Gabe, vocês são incríveis e inspiradores e eu sou muito feliz por ter sua amizade. Gabe agradeço pelas baladas, *junk food*, vinho, memes e demais momentos que compartilhamos. Vini agradeço pelas preciosas referências, conselhos

e risadas. André e João, quando começamos a morar juntos eu não imaginava que em alguns meses estaríamos em quarentena no apartamento por causa de uma pandemia. Eu teria perdido a aposta, com certeza. Muito obrigada por todo o apoio que me deram desde a inclusão nos rolês à divisão desleal das tarefas domésticas para que eu tivesse mais tempo para escrever. Também agradeço por terem me ouvido e consolado nos momentos em que eu estava mais frágil.

Para finalizar com uma imitação deturpada, mas permitida, de meu querido amigo Vini: oi, você, te agradeço pelo apoio, distração, ombro amigo, piada ruim, pelo café e pelo chá.

Mal posso esperar para comemorar com vocês pessoalmente!

*It is important that we know where we come from,
because if you do not know where you come from,
then you don't know where you are, and if you don't
know where you are, then you don't know where
you're going. And if you don't know where you're
going, you're probably going wrong*

*É importante que saibamos de onde viemos, porque se
você não sabe de onde vem, então não sabe onde está,
e se você não sabe onde está, então não sabe para
onde está indo. E se você não sabe para onde está
indo, você provavelmente está indo errado*

Terry Pratchett. *I Shall Wear Midnight*. 2010.

RESUMO

A presente dissertação tem como tema as personificações da América produzidas durante os séculos XVI e XVII. Apresentam-se os resultados da análise e interpretação das representações da América em relação às imagens das partes do mundo, especificamente África, Ásia e Europa, como mulheres que, em conjunto com uma série de elementos distintivos, caracterizavam os continentes em mapas, frontispícios, tapeçarias e porcelanas. A fonte principal de pesquisa é o livro de emblemas intitulado *Iconologia*, de Cesare Ripa que teve, em sua segunda edição publicada em Roma em 1603, a adição de gravuras e a inclusão de emblemas para as quatro partes do mundo. Esse livro foi um dos primeiros modelos para representações antropomórficas dos continentes e inspirou produções artísticas posteriores. Para melhor compreender as especificidades dos livros de emblemas no Renascimento, o primeiro capítulo é dedicado à discussão acadêmica sobre o gênero. O segundo capítulo aborda as personificações da América e suas possíveis influências, com destaque para a mitologia clássica devido às semelhanças entre representações do Novo Mundo, da deusa Ártemis e das amazonas. Por fim, o terceiro capítulo coloca as representações da América em perspectiva ao contrastá-las com as da África, Ásia e Europa. Os objetivos da pesquisa foram compreender a criação das alegorias dos continentes de Cesare Ripa na *Iconologia* de modo a elencar os elementos atribuídos, discernir fontes prováveis para tais representações e comparar diferentes edições do livro e obras contemporâneas. O desenvolvimento da dissertação teve como ponto de partida a ideia de que as alegorias dos continentes expressam mais sobre a sociedade que as produziu que sobre a sociedade que pretende representar.

Palavras-chave: alegorias dos continentes; Cesare Ripa; Renascimento.

ABSTRACT

The present thesis' theme is the personifications of America produced during 16th and 17th centuries. I present the results of the analysis and interpretation of the representations of America in relation to images from the parts of the world, specifically Africa, Asia and Europe, as women who, together with a series of distinctive elements, characterized the continents in maps, frontispieces, tapestries and porcelain. The main source of research was the emblem book entitled *Iconologia* by Cesare Ripa, which, in its second edition published in Rome in 1603, added engravings and included emblems for the four parts of the world. This book was one of the first models for anthropomorphic representations of the continents and inspired later artistic productions. To better understand the specifics of emblem books in the Renaissance, the first chapter is dedicated to academic discussion of the genre. The second chapter deals with the personifications of America and their possible influences, with emphasis on classical mythology due to the similarities between representations of the New World, the goddess Artemis and the Amazons. Finally, the third chapter puts the representations of America in perspective by contrasting them with those of Africa, Asia and Europe. The aim of the research was to understand the creation of the allegories of the continents by Cesare Ripa in the *Iconologia* in order to list the elements attributed, to discern probable sources for such representations and to compare different editions of the book and contemporary works. The development of the thesis had as its starting point the idea that the allegories of the continents express more about the society that produced them than about the society that it intends to represent.

Keywords: allegories of the continents; Cesare Ripa; Renaissance.

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 1.

Figura 1: “A imortalidade é alcançada pelos estudos literários”.....	21
Figura 2: “Princeps”.....	28
Figura 3: “Crocodili lachrimae”.....	30
Figura 4: “Vigilate”.....	31
Figura 5: “Hinc aliquando eluctabor”.....	33
Figura 6: “Noli altum sapere”.....	33
Figura 7: "Meditatione".....	43

CAPÍTULO 2.

Figura 8: <i>America</i> , Jan van der Straet (del.) & Theodore Galle (sculpt.). 1589.....	49
Figura 9: Frontispício do atlas <i>Theatrum Orbis Terrarum</i> de Abraham Ortelius.....	51
Figura 10: Atlas de Petrus Plancius. <i>Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus</i>	53
Figura 11: América Mexicana. Detalhe do atlas de Petrus Plancius.....	53
Figura 12: América Peruana. Detalhe do atlas de Petrus Plancius.....	54
Figura 13: Atlas de Johannes Vrients. <i>Orbis Terrae Compendiosa Descriptio Ex peritissimorum totius orbis Gaegraphorum operibus desumta</i>	56
Figura 14: <i>America</i> , Adriaen Collaert.....	57
Figura 15: <i>America</i> , Jan Sadeler.....	59
Figura 16: <i>America. Iconologia</i> . 1603.....	60
Figura 17: <i>America. Iconologia</i> . 1611.....	63
Figura 18: <i>America. Iconologia</i> . 1645.....	63
Figura 19: <i>America. Iconologia</i> . 1630.....	64
Figura 20: <i>America. Iconologia</i> . 1669.....	64
Figura 21: <i>America. Iconologia</i> . 1613.....	65
Figura 22: <i>Amerique. Iconologie</i> . 1677.....	66
Figura 23: Emblemas em uma página. <i>Iconologie</i> . 1698.....	67
Figura 24: Emblemas em uma página. <i>Iconologia, or, Moral emblems</i> . 1709.....	69
Figura 25: <i>America. Iconologia, or, Moral emblems</i> . 1709.....	69
Figura 26: <i>Diana Caçadora</i> . Escola de Fontainebleau. c. 1550-1560.....	73
Figura 27: <i>Morte de Actéon</i> . Ticiano. c. 1559-1575.....	75

Figura 28: “Como as amazonas tratam aqueles que capturam na guerra”, de acordo com André Thevet. <i>Les Singuralitez</i> . 1557.....	83
Figura 29: <i>Nieuwe caerte van het Wonderbaer ende Gondrjcke Landt Guiana</i> . Jodocus Hondius. 1598.....	83
Figura 30: Detalhe do mapa de Jodocus Hondius.....	84
Figura 31: Mapa T-O da primeira edição impressa das <i>Etimologias</i> de Isidoro de Sevilha em 1472.....	88
CAPÍTULO 3.	
Figura 32: Europa. <i>Iconologia</i> . 1611.....	95
Figura 33: Abundância. <i>Iconologia</i> . 1611.....	96
Figura 34: Europe. <i>Iconologie</i> . 1677.....	97
Figura 35: Europe. <i>Iconologia, or, Moral emblems</i> . 1709.....	99
Figura 36: Ásia. <i>Iconologia</i> . 1611.....	100
Figura 37: Oração. <i>Iconologia</i> . 1611.....	105
Figura 38: Asie. <i>Iconologie</i> . 1677.....	106
Figura 39: Asia. <i>Iconologia, or, Moral emblems</i> . 1709.....	107
Figura 40: África. <i>Iconologia</i> . 1611.....	108
Figura 41: Afrique. <i>Iconologie</i> . 1677.....	113
Figura 42: Africa. <i>Iconologia, or, Moral emblems</i> . 1709.....	115
Figura 43: Europa. <i>Iconologia</i> . 1613.....	117
Figura 44: Asia. <i>Iconologia</i> . 1613.....	118
Figura 45: Africa. <i>Iconologia</i> . 1613.....	118
Figura 46: America. <i>Iconologia</i> . 1613.....	119
Figura 47: Frontispício do atlas <i>Theatrum Orbis Terrarum</i> de Abraham Ortelius.....	123
Figura 48. Atlas de Petrus Plancius. <i>Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus</i>	126
Figura 49. Atlas de Johannes Vrients. <i>Orbis Terrae Compendiosa Descriptio Ex peritissimorum totius orbis Gaegraphorum operibus desumta</i>	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1. UMA BUSCA PELA LINGUAGEM UNIVERSAL: OS LIVROS DE EMBLEMAS NOS SÉCULOS XVI E XVII.....	19
1.1. DEFINIÇÕES.....	19
1.2. INFLUÊNCIAS.....	27
1.2.1. HIERÓGLIFOS.....	27
1.2.2. DIVISA OU <i>IMPRESA</i>	30
1.3. GRAVURAS.....	34
1.4. AS RELAÇÕES ENTRE REPRESENTAÇÃO E SIGNIFICADO.....	37
CAPÍTULO 2. NAS FRONTEIRAS DO MUNDO CONHECIDO: AMÉRICA, ÁRTEMIS E AMAZONAS.....	48
2.1. AS PARTES DO MUNDO ANTERIORES À <i>ICONOLOGIA</i>	48
2.2. A AMÉRICA NA <i>ICONOLOGIA</i> DE CESARE RIPPA.....	60
2.3. AS TRADUÇÕES DA <i>ICONOLOGIA</i>	65
2.4. ÁRTEMIS NA FRONTEIRA DO MUNDO.....	71
2.5. AMAZONAS E MULHERES GUERREIRAS NA AMÉRICA.....	77
2.6. UM CONTINENTE POVOADO.....	85
CAPÍTULO 3. AS PERSONIFICAÇÕES DOS CONTINENTES E O ORDENAMENTO DO MUNDO.....	92
3.1. NARRATIVAS CRIADAS PELA <i>ICONOLOGIA</i> DE CESARE RIPPA.....	92
3.1.1. O EMBLEMA EUROPA.....	92
3.1.2. O EMBLEMA ÁSIA.....	99
3.1.3. O EMBLEMA ÁFRICA.....	107
3.1.4. AS EQUIVALÊNCIAS NAS REPRESENTAÇÕES DOS QUATRO CONTINENTES NA <i>ICONOLOGIA</i>	116
3.2. TRIBUTOS EM PROL DO ORDENAMENTO DO MUNDO.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135
FONTES IMAGÉTICAS.....	135
FONTES TEXTUAIS.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	137

INTRODUÇÃO

As imagens da África, América, Ásia e Europa como mulheres foram difundidas no continente europeu nos séculos XVI e XVII e em menor medida ao longo dos séculos seguintes. Mulheres como continentes podem ser observadas em tapeçarias, porcelanas, quadros, frontispícios, mapas, para citar somente alguns exemplos. Esse tipo de representação teve início com a publicação do atlas *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius em 1570. Em seu frontispício [Figura 8] quatro mulheres cercam o título da obra adornadas com elementos que diferenciam os respectivos continentes de modo que o leitor possa identificá-los. A chegada dos europeus em um continente desconhecido por eles impôs a necessidade de repensar o mundo que era, até então, formado apenas pelos três continentes associados aos filhos de Noé, a África de Cam, a Ásia de Sem e a Europa de Jafé, representados em mapas T-O, desde a Antiguidade. As alegorias dos continentes são parte da construção de uma nova visão de mundo.

Neste contexto, o livro de emblemas de Cesare Ripa, intitulado *Iconologia* foi considerado em retrospectiva uma das principais fontes para as representações dos continentes. O objetivo da *Iconologia* era servir como um modelo para artistas, pintores, escultores, arquitetos, para ideias como justiça, amizade, morte e também as partes do mundo. A segunda edição da *Iconologia*, publicada em Roma em 1603, possui os quatro continentes e as gravuras pelas quais o livro se tornou conhecido, constantemente republicado e traduzido para diversas línguas europeias. Ainda que as gravuras realizadas a partir de placas de madeira, técnica conhecida como xilogravura, sejam anônimas, é seguro afirmar que Ripa as tenha aprovado uma vez que participou da elaboração da segunda edição. Embora a *Iconologia* seja constantemente retomada por sua importância para a visão europeia do mundo, poucos trabalhos fornecem uma análise pormenorizada do livro. A presente pesquisa teve como ponto de partida a tentativa de analisar o papel desempenhado por essa obra na formação de uma concepção imagética da América.

Os objetivos da pesquisa são: compreender de que forma a alegoria da América foi construída por Cesare Ripa em sua *Iconologia*; discernir quais foram os elementos destacados para caracterizar os continentes, as possíveis fontes para tal representação e o texto que a acompanha, bem como as diferenças entre África, América, Ásia e Europa; identificar as particularidades das diferentes edições da *Iconologia*; interpretar o papel exercido por esta seção do livro em relação ao todo; identificar as aproximações e distanciamentos entre a alegoria de Ripa e as demais representações da América nos séculos XVI e XVII; e averiguar a aproximação entre outras representações femininas e as da América no mesmo período.

Para cumprir com os objetivos estipulados, a dissertação se divide em três capítulos. O primeiro deles, intitulado “Uma busca pela linguagem universal: os livros de emblemas nos séculos XVI e XVII”, é dedicado ao gênero livros de emblemas do qual a *Iconologia* de Cesare Ripa faz parte. Os livros de emblemas foram consideravelmente populares na Europa a partir da publicação do *Emblematum liber* de Andrea Alciati, em 1531. A compreensão do gênero é parte fundamental da pesquisa para levar adiante as interpretações referentes a emblemas específicos como as quatro partes do mundo. As principais referências bibliográficas para a discussão são Peter Daly e John Manning¹. Apesar das divergências entre os dois autores, ambos concordam que os livros de emblemas são tão variados em forma quanto em conteúdo. Percepção que responde às indagações acerca das regras do gênero. Os emblemas desses livros seguem, em geral, a forma tripartida *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*. A *inscriptio* é o nome dado ao emblema como “Fortuna”, “Mundo”, “Coragem”. A *pictura* é a imagem presente na maioria dos livros de emblemas como observado no exemplo da Figura 1, na página 17. A *subscriptio* consiste em um pequeno texto, geralmente em prosa, que oferece uma descrição e interpretação para o emblema. Essa forma está associada a noções neoplatônicas e possui como base hieróglifos egípcios, divisas, a exegese medieval, entre outros gêneros.

O segundo capítulo da dissertação, “Nas fronteiras do mundo conhecido: América, Ártemis e Amazonas”, possui como propósito a interpretação das alegorias da América. O capítulo está dividido em alguns temas principais. O primeiro deles aborda as fontes que apresentam as imagens da América durante os séculos XVI e XVII, cujo destaque se dá para a *Iconologia* de Cesare Ripa. O segundo tema é caracterizado pelas análises de representações da deusa Ártemis para responder à hipótese de que essa divindade e a alegoria da América estariam relacionadas. As amazonas compõem um terceiro objeto de discussão no sentido de buscar as referências utilizadas nas produções de imagens da América enquanto uma mulher que, no recorte temporal e geográfico desta pesquisa, pode ser considerada uma *alma mater*, ser benevolente, providencial ou um ser destruidor que provoca o caos e deve ser domada pelos esforços dos homens².

Por fim, o terceiro capítulo, intitulado “As personificações dos continentes e o ordenamento do mundo”, aborda as alegorias da África, Ásia e Europa em relação à América a partir das edições da *Iconologia*. O objetivo do capítulo é comparar as partes do mundo, elencar

¹ DALY, Peter M. *Literature in the light of the emblem*. Toronto: University of Toronto Press, 1998; MANNING, John. *The emblem*. 2. ed. Londres: Reaktion Books, 2004.

² KLARER, Mario. Woman and Arcadia: The Impact of Ancient Utopian Thought on the Early Image of America. *Journal of American Studies*, [s.l.], v. 27, n. 1, p.1-17, abr. 1993, p. 4.

os principais elementos utilizados em seus respectivos emblemas e oferecer uma interpretação para as narrativas constituídas. Neste sentido, o ordenamento do mundo valorizado pelos homens letrados do Renascimento é um viés de interpretação produtivo para análise dos emblemas de Cesare Ripa. A partir dessa lógica os continentes são parte da criação divina e contribuem para a harmonia do universo.

Três conceitos fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa são: representação, alegoria e personificação. A representação é aqui entendida, tal como definida por Chartier, como o “relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por este, por lhe estar conforme”³. Portanto, os continentes estão ausentes, suas representações os substituem, mas não são o mesmo que o objeto representado. O poder de construção narrativa das representações é limitado e deve ser relativizado. O fato da América ser constantemente representada acompanhada por um animal tido pelos europeus como exótico, jacarés, por exemplo, não significa que todos os europeus acreditassem que tais animais efetivamente devoravam seres humanos. Contudo, ao longo do tempo algumas das imagens do continente se consolidaram, como foi o caso da antropofagia, e ainda que não seja possível estabelecer uma relação clara e direta entre as representações do Novo Mundo e as ações de espanhóis, portugueses, ingleses, holandeses, as representações estavam presentes em seu repertório intelectual que por sua vez tinha influência sobre suas práticas.

Acerca do conceito de alegoria, João Hansen a define como uma “metáfora continuada que diz *b* para significar *a*, baseando-se numa relação de semelhança entre *b* e *a*”⁴ e delinea duas principais correntes de compreensão: a clássica e a medieval. De maneira concisa, o autor afirma que “Quintiliano pensa a alegoria como ornamentação oratória ou poética; os Padres, como revelação de mistérios divinos”⁵ e, durante os séculos XVI e XVII, o Renascimento combinou essas duas tradições precedentes. Além disso, a alegoria é, neste período, “possibilidade de outras e novas expressões e interpretações aplicadas a objetos diversos para revelar um Além – que ela só expressa como inexpresso e inexprimível”⁶, ou seja, tanto um método interpretativo, quanto uma técnica de criação de enigmas. Neste caso, as fontes das alegorias eram provenientes da mitologia greco-romana, do conhecimento que se tinha dos hieróglifos egípcios, da tradição judaico-cristã, do zoroastrismo persa. Quando escrevo sobre a alegoria dos continentes ou a alegoria da América em específico, me refiro ao conjunto de

³ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Difel: Lisboa, 2002, p. 21.

⁴ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1986. p. 110.

⁵ HANSEN, João Adolfo. *Op. cit.*, p. 13.

⁶ HANSEN, João Adolfo. *Op. cit.*, p. 75.

elementos, como adornos, animais, corpos, que formam uma imagem visual, verbal ou ambas, e a produção de um sentido que ultrapassa o objeto em questão.

Personificação é uma figura retórica que consiste em atribuir uma forma humana a coisas não humanas⁷. Seja na poesia ou nas artes visuais, a personificação cumpre diversas funções, dentre elas estética, e pode tornar mais acessível complexas ideias filosóficas e religiosas ou velar conhecimento para que somente um seletivo grupo instruído possa alcançar seu significado, servir elemento de persuasão, contribuir para o valor de um trabalho⁸. O uso que faço da expressão “personificação dos continentes” significa a forma antropomórfica de representação das partes do mundo.

A pesquisa parte do pressuposto de que a América é uma construção europeia em constante reformulação e disputa, e que os elementos designados para representar o continente tiveram impacto tanto na visão propagada, na literatura e na cultura europeia como um todo, quanto nas ações empreendidas pelos europeus no continente. Embora a categoria “europeu” homogenize uma série de conflitos entre espanhóis, ingleses, holandeses, portugueses, católicos, protestantes e os respectivos dissidentes dentro dos grupos, o termo ainda é conveniente por permitir enfatizar as semelhanças nas visões de mundo e, em consequência, dos continentes, abordados em maior detalhe nos capítulos seguintes. As divergências apresentadas pelas fontes são discutidas ao longo da dissertação e propiciam a complexificação da análise das representações. Entretanto, o reconhecimento de que não existe uma única corrente de pensamento na Europa acerca da América, ou dos demais continentes, não deve desconsiderar a relação de poder exercida pelos habitantes daquele continente sobre o mundo. Me aproximo do conceito de Michel de Certeau de “escrita conquistadora” para designar a conduta dos europeus de utilizar o Novo Mundo como “uma página em branco (selvagem) para nela escrever o querer ocidental”⁹, pois esta teoria é adequada aos diversos discursos elaborados sobre o continente, tanto aqueles que valorizavam positivamente a América e seus habitantes, quanto aqueles de conotação negativa.

⁷ MELION, Walter S.; RAMAKERS, Bart (ed.). *Personification: embodying meaning and emotion*. Embodying Meaning and Emotion. Leiden: Brill, 2016, p. 1.

⁸ BOCHAROVA, Jean. Personification Allegory and Embodied Cognition. In: MELION, Walter S.; RAMAKERS, Bart (ed.). *Op. cit.*, p. 43.

⁹ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 9-10.

CAPÍTULO 1. UMA BUSCA PELA LINGUAGEM UNIVERSAL: OS LIVROS DE EMBLEMAS NOS SÉCULOS XVI E XVII

O presente capítulo possui como objetivo realizar uma introdução ao gênero dos livros de emblemas, especificamente durante os séculos XVI e XVII com o propósito de melhor compreender as características da *Iconologia* de Cesare Ripa, principal fonte da pesquisa, bem como contextualizar a obra do autor. Para cumprir com esta proposta o capítulo está dividido em quatro partes: definição de emblemas e livros de emblemas, influências do gênero, a importância das gravuras, e, por fim, a arbitrariedade dos emblemas.

1.1. DEFINIÇÕES

A invenção da imprensa por Johannes Gutenberg em meados do século XV revolucionou a cultura escrita no ocidente. A escrita, a leitura e a circulação de textos e de conhecimentos foram profundamente modificadas a partir de então. Essa nova tecnologia também teve como consequência a ampliação das oportunidades de carreiras abertas aos letrados¹⁰. Segundo Peter Burke, em Veneza, por exemplo, era possível para um escritor de educação humanista se sustentar por meio da escrita.

Neste contexto de produção de impressos, os livros de emblemas eram um gênero literário que tornou-se popular na Europa com a publicação do *Emblematum liber* [Livro de Emblemas] de Andrea Alciati em Ausburgo, em 1531. Por pelo menos três séculos as inúmeras edições e traduções denotam a grande circulação que este tipo de literatura teve. É estimado que entre os séculos XVI e XVII foram publicados ao menos 5300 livros de emblemas¹¹. Para que se possa avaliar se uma obra literária pertence a este gênero é preciso saber quais são suas características essenciais. Em uma resposta curta é possível afirmar que livros de emblemas, como o nome indica, são livros que contém emblemas. Contudo, uma nova questão se coloca: o que são emblemas?

Em 1946, Henri Stegmeier expressava sua esperança de que os emblemas não precisassem ser definidos a cada novo trabalho acadêmico, apesar de admitir que os próprios autores dos livros dedicavam algumas páginas à definição que, por sua vez, variava de autor

¹⁰ BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 29.

¹¹ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 204. Infelizmente não foi possível encontrar estimativas que possam ser utilizadas em comparação para melhor dimensionar a cifra. No entanto, considero importante manter a informação para trabalhos futuros.

para autor¹². A expectativa de Stegmeier não se concretizou. A cada trabalho mais extenso a partir de livros de emblemas há ainda a necessidade de deixar claro qual concepção o estudioso em questão levou em conta para o desenvolvimento de sua pesquisa. Essa necessidade é agravada pela proliferação de termos que muitas vezes se confundem aos emblemas e que, não raro, são utilizados como sinônimos. São eles: alegoria, cifra, metáfora, personificação, hieróglifo, epigrama, fábula, provérbio, enigma, símbolo, figura, imagem, *impresa*, divisa, entre outros, alguns dos quais faziam parte de gêneros similares, ainda que distintos¹³. Entretanto, um ponto de concordância entre a maioria dos acadêmicos é a intenção pedagógica, especialmente no que concerne aos livros de emblemas produzidos por padres jesuítas¹⁴. A tentativa de educar o público letrado ao qual os livros eram dedicados é muitas vezes expressa por uma mensagem moralizante que, naquele período, poderia ser católica ou protestante.

Segundo Elizabeth K. Hill

Etymologically the term, derived through the Latin *emblema* from the Greek *ἐμβλημα*, meant not symbol but inlay, such as a mosaic or low-relief decoration. The term, even when used in the sense of a symbol, retains its purely pictorial significance. Although later emblematic practice dilutes the "inlaid" aspect of the term by printing the pictures on the page opposite the poem, Andrea Alciati and Geoffrey Whitney, in placing the picture between the motto and the poem, do actually "inlay" the picture between the verbal elements¹⁵.

[Etimologicamente o termo derivou por meio do latim *emblema* e do grego *ἐμβλημα*, não significava símbolo, mas incrustação, como um mosaico ou decoração em baixo relevo. O termo, mesmo quando usado no sentido de símbolo, retém seu significado puramente pictórico. Apesar da prática emblemática posterior diluir o aspecto "incrustado" do termo imprimindo imagens na página oposta ao poema, Andrea Alciati e Geoffrey Whitney, ao colocarem uma imagem entre a *motto* e o poema, de fato "incrustam" a imagem entre os elementos verbais].

A partir desse trecho é possível concluir que parte importante do emblema é a imagem que se forma, seja ela realizada por meio de uma gravura, ou pelo próprio texto.

A literatura acadêmica acerca dos livros de emblemas retorna ao *Emblematum liber* de Alciati para melhor definir o gênero. A especificidade desta obra, tida como responsável por instituir um modelo para os livros de emblemas, foi a adição, pelo editor da obra, Heinrich Steyner, de gravuras em placas de madeira aos emblemas de Alciati¹⁶. O livro foi escrito

¹² STEGEMEIER, Henri. Problems in Emblem Literature. *The Journal of English And Germanic Philology*, Champaign, v. 45, n. 1, p.26-37, jan. 1946, p. 27.

¹³ Ibidem, p. 28.

¹⁴ Ibidem; HILL, Elizabeth K.. What is an Emblem? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [s.l.], v. 29, n. 2, p.261-265, jan. 1970, p. 261; DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 205.

¹⁵ HILL, Elizabeth K. *Op. cit.*, p. 261.

¹⁶ GRIEGO, Alfredo. Livro de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. *Alceu*, v. 3, n. 6, Rio de Janeiro, 2003, p. 82.

originalmente em latim, embora tenha sido traduzido para as línguas vernáculas, e seus emblemas são caracterizados por três elementos: a *inscriptio*, isto é, o nome do emblema; a *pictura* ou imagem, geralmente gravada em placas de madeira ou cobre; e a *subscriptio* que consiste em um texto que pretende explicar a *inscriptio* e a *pictura*. A função da *subscriptio* é resolver um enigma sugerido pelos dois outros elementos¹⁷. Os demais livros de emblemas seguiram a fórmula de Alciati em aliar texto e imagem. Ainda assim, este não foi o primeiro gênero literário a associar essas duas formas, como é possível verificar por meio dos bestiários medievais, e mesmo as iluminuras. De acordo com Peter Daly, a cultura do livros ilustrados é tão antiga quanto o próprio livro. No caso particular dos livros de emblemas, embora seu propósito pedagógico seja constantemente enfatizado, era ao público letrado que os escritores e editores se dirigiam¹⁸. O público incluía membros da hierarquia eclesiástica, humanistas, nobreza, artistas e burgueses.

Para melhor exemplificar os três componentes, utilizarei o emblema “A imortalidade é alcançada pelos estudos literários” [Figura 1], presente na edição de 1534 do livro de emblemas de Alciati, autorizada por ele.

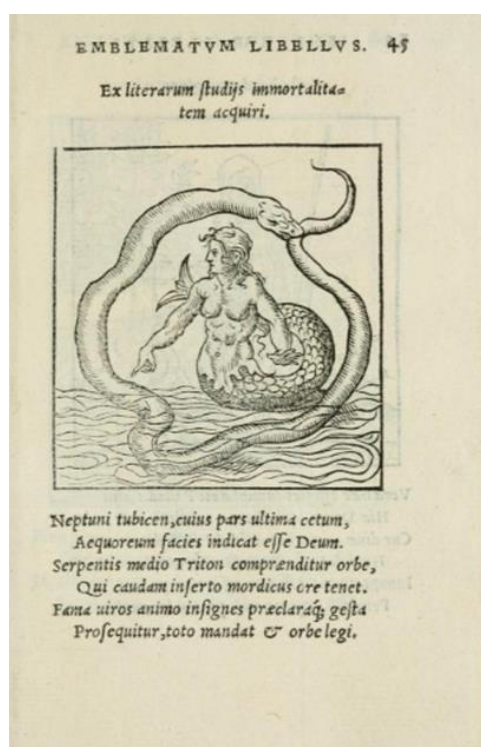


Figura 1. “A imortalidade é alcançada pelos estudos literários”. Fonte: ALCIATI, Andrea. *Emblematum liber*. Augsburgo: Heinrich Steyner. 1534, p. 45.

¹⁷ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

A *inscriptio* é o título entre aspas. Logo abaixo há a *pictura*, feita com uma placa de madeira. A *subscriptio* é o texto abaixo da *pictura* onde se lê: “Tritão, o trombeteiro de Netuno (cuja parte inferior mostra que ele é um monstro marinho e cuja face mostra que ele é um deus), está no meio do círculo de uma cobra que prende sua cauda com os dentes. A fama persegue homens dignos em espírito, e seus esplêndidos feitos, e ordena que eles sejam lidos por todo o mundo”¹⁹.

Colabora para a compreensão do novo gênero levar em consideração que Andrea Alciati não possuía grandes pretensões ao escrever o *Emblematum liber*, primeiro título do texto. De fato, em 1522 Alciati, que era um estudante de direito, escreveu para seu amigo e editor Francesco Calvo anunciando sua nova “invenção”²⁰. A escrita, influenciada pelos epigramas gregos com os quais Alciati tinha contato por ter auxiliado a tradução de textos gregos, tinha um propósito recreativo e servia como uma pausa no trabalho acadêmico durante os feriados de fim de ano. Neste período Alciati não parecia ter qualquer pretensão de publicar o livro, mas mantê-lo como uma atividade de lazer e entretenimento no seu círculo de amigos humanistas²¹.

John Manning defende também que, apesar de não termos acesso ao manuscrito original do *Emblematum liber*, era muito provável que os emblemas não tivessem *pictura*, a imagem era formada pelo texto em latim presumidamente compreendido pelos colegas de Alciati. Quase dez anos após a carta para Calvo, o livro de Alciati foi impresso por Heinrich Steyner em Ausburgo, em 1531. Não se sabe de que modo o manuscrito foi parar nas mãos de Steyner e Alciati tentou suprimir a publicação do livro. Manning sugere que o fato do texto ter sido escrito para o lazer de um grupo de amigos pode ter feito com que Alciati se sentisse envergonhado do trabalho, principalmente pelo seu caráter popular e cheio de erros²². Ainda assim, não houve maneira de impedir a publicação, o livro foi considerado um sucesso e Andrea Alciati aceitou a proposta de Christian Wechel, um renomado editor parisiense, de publicar o *Emblematum liber* sob sua supervisão e com ilustrações aprovadas por ele²³. Alciati republicou e organizou edições de seu livro de emblemas até sua morte em 1550 e novas edições e traduções continuaram a ser publicadas com novos emblemas, ilustrações e comentários.

Na tradição iniciada por Andrea Alciati é comum encontrar livros de emblemas com *inscriptio* em latim mesmo que o texto esteja em vernáculo. Porém, em alguns livros de emblemas é possível que a *subscriptio* esteja escrita em verso, ou que contenha verso e prosa

¹⁹ ALCIATI, Andrea. *Emblematum liber*. Augsburg: Heinrich Steyner. 1534, p. 45.

²⁰ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 38.

²¹ *Ibidem*, p. 39.

²² *Ibidem*, p. 43.

²³ *Idem*.

em um mesmo emblema. Além disso, é possível que haja duas imagens em conjunto. Em contrapartida, alguns emblemas não têm representação pictórica. O fato de algumas edições de livros de emblemas não terem gravuras pode ser atribuído ao alto custo de produção de tais obras ou talvez o autor tenha considerado que a *inscriptio* e *subscriptio* seriam suficientes para transmitir a mensagem. Segundo Raybould, “despite these variations, the three part emblem was the standard format and provided an ideal representation of a symbol, the signifier, the purpose of which was to conceal as well as reveal meaning”²⁴ [apesar destas variações, o emblema em três partes era o formato padrão e fornecia uma representação ideal do símbolo, do significante, e do propósito que era ocultar bem como revelar significado].

Os temas dos emblemas também são variados. Alguns livros eram dedicados a emblemas específicos, agrupados por temáticas, como é o caso do *Amorum Emblemata* [Emblemas do Amor], de Otto van Veen, publicado em Antuérpia em 1608, ou emblemas sagrados como a *Emblemata Sacra* [Emblemas Sacros], de 1617, de Daniel Cramer e Conrad Bachmann, publicado em Frankfurt. Ainda que o gênero fosse escrito predominantemente por homens, mulheres também escreviam livros de emblemas no século XVI. Georgette de Monteney publicou *Emblèmes ou Devises Chrestiennes* [Emblemas ou divisas cristãs], em Lyon, em 1571.

Apesar do *Emblematum Liber* de Alciati, tal como mencionado anteriormente, ter sido publicado originalmente em latim, não era incomum que estes livros fossem publicados em línguas vernáculas. *A choice of emblems* de Geoffrey Whitney, publicado em Leiden em 1586, é tido como o primeiro livro de emblemas em inglês. Não há uma regra clara, uma língua comum, uma organização tipográfica que unifique todos os livros de emblemas. E, muitas vezes, como destacado por John Manning, há contradições no modelo de emblemas em uma mesma obra²⁵.

O modo como os estudiosos definem os livros de emblemas é tão variado quanto as fontes que utilizam. Enquanto Rubem Amaral Jr. parece utilizar os termos emblema, divisas e *impresas* quase como sinônimos²⁶; Elizabeth Hill dedica parte de seu artigo a diferenciar os emblemas destes outros dois termos ao afirmar que as divisas e *impresas* eram geralmente utilizadas para demonstrar feitos heroicos e eram considerados mais elevados que os

²⁴ RAYBOULD, Robin. *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Bloomington: Trafford Publishing, 2006, p. 251.

²⁵ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 21.

²⁶ AMARAL JUNIOR, Rubem. *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*. Lisboa: Chul, 2005, p. 8.

emblemas²⁷. Peter Daly procura nos livros de emblemas as bases para imagens poéticas e os elementos que caracterizam a literatura enquanto emblemática tendo os poemas como fontes principais²⁸. Hélène Duccini atenta à internacionalização das imagens, interessada na produção de gravuras em placas de madeira ou cobre e em seu comércio²⁹. Outros autores tentam ainda encontrar as origens dos livros de emblemas, ora se voltando aos textos bíblicos, ora à tradição da antiguidade grega ou mesmo aos hieróglifos egípcios.

A concordância entre os acadêmicos na definição de emblemas é rara para além dos três elementos já mencionados (*inscriptio, pictura e subscriptio*). Peter Daly é veemente em sua crítica ao que considera uma falta de preocupação em estabelecer uma teoria para a análise de emblemas que possa ser utilizada como base comum para os estudos futuros³⁰. Ao mencionar Erwin Panofsky e o Instituto Warburg, o autor afirma que “iconographical scholarship has not produced any systematic studies of the emblem as a form or genre in its own right, nor has such an approach been conducive to the establishment of an adequate theory of the emblem”³¹ [os estudos iconográficos não produziram nenhum estudo sistemático do emblema como forma ou gênero em sua especificidade, tampouco tal abordagem conduziu ao estabelecimento de uma teoria adequada do emblema]. Daly procura estabelecer seu próprio método, as influências de outros gêneros e a definição do que seriam os emblemas. Ele realiza um estudo minucioso de diversas correntes que serviram como base para os livros de emblemas, como os epigramas gregos, a exegese medieval, os hieróglifos, entre outros, que serão melhor abordados no segundo item deste capítulo. Contudo, os livros de emblemas são variados em forma, conteúdo e propósito, de modo que a teoria deve abranger as diferenças, caso contrário pode incorrer no erro de desconsiderar obras que não se encaixam perfeitamente na definição estrita do conceito.

Neste sentido, a proposta de estudo de livros de emblemas de John Manning valoriza a diversidade do gênero, para, a partir de uma definição generalista, se aprofundar nas especificidades de cada obra. Manning critica tanto a busca pelas origens empreendida por alguns teóricos quanto a tentativa de enquadrar os livros de emblemas em modelos definidos e estáticos:

Even in this present century, normative, formalist approaches to the problem – the Germans’ hunt for the fabulous *Idealtypus*, which never did nor ever could

²⁷ HILL, Elizabeth K. *Op. cit.*

²⁸ DALY, Peter M. *Op. cit.*

²⁹ DUCCINI, Hélène. Traditions iconographiques et partage des modèles en Europe (première moitié du xviii siècle). *Le Temps Des Médias*, [s.l.], v. 11, n. 2, p.10-24, 2008. CAIRN.

³⁰ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 5.

³¹ *Ibidem*, p. 6.

exist in nature, only in a speculative museum to be looked at by academic specialists – have suffered, when applied to the actualities of the case³².

[Mesmo no presente século, abordagens normativas, formalistas do problema – a caça dos alemães ao fabuloso *Idealtypus*, que nunca existiu ou pôde existir na natureza, somente em um museu especulativo para ser olhado por especialistas acadêmicos – sofreram quando aplicadas às realidades do caso].

A preocupação com origens e primeiras edições também se prova relativamente infrutífera, visto que muitas vezes são as edições seguintes ou mesmo as traduções que se tornaram efetivamente conhecidas pelo público ou que asseguraram a contínua publicação da obra.

Manning abarca a diversidade apresentada pelos livros de emblemas e afirma que “the question *Quid emblema sit? Is the very riddle of the Sphinx, that dies when answered*”³³ [a questão ‘*Quid emblema sit?*’ que é um emblema? é o verdadeiro enigma da Esfinge que morre quando respondido]. A defesa do autor é de que os diferentes formatos dos livros de emblemas são uma característica fundamental do gênero, e ressalta ainda que de início não havia nenhuma lei para reger os livros de emblemas ou definir para todos os autores o que era um emblema. De fato, o autor afirma que

All literary forms change, mutate, evolve and eventually die, sometimes to be resurrected in more glorious embodiments. And the emblem has, as we have indicated above, proved to be particularly vigorous in adapting itself to different uses: academic, pedagogical, satiric, decorative. It became the plaything of such various and mutually irreconcilably different groups as Jesuits, Lutherans, Behmenists, Paracelsians, Aristotelians, Neoplatonists and alchemists. It flourished in the courts of absolute monarchs, as much as under republican rule. [...]. The mistake that so many theoreticians make is that they look for a normative embodiment of the form, which denies the very flexibility that gave the genre life³⁴.

[Todas as formas literárias se modificam, sofrem mutação, evoluem e eventualmente morrem, algumas vezes para serem ressuscitadas em formas mais gloriosas. E o emblema, como indicado acima, provou ser particularmente vigoroso em se adaptar a diferentes usos: acadêmico, pedagógico, satírico, decorativo. Ele se tornou o brinquedo de vários e mutuamente irreconciliáveis grupos como jesuítas, luteranos, behmentistas, paracelsianos, aristotélicos, neoplatônicos e alquimistas. Ele floresceu nas cortes de monarcas absolutistas tanto quanto sob governo republicano. [...]. O erro de muitos teóricos é que eles procuram por uma encarnação normativa da forma que nega a mesma flexibilidade que deu vida ao gênero].

A solução apresentada por Manning para o problema de definição dos livros de emblemas é considerar que “everything that was called an emblem was indeed an emblem”³⁵

³² MANNING, John. *Op. cit.*, p. 21.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibidem*, p. 25.

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

[tudo o que era denominado um emblema era, de fato, um emblema]. Ainda de acordo com este autor, a reputação de que os emblemas são de difícil compreensão, pois seriam misteriosos e teriam um alto simbolismo esotérico, é infundada. As fontes para os emblemas podem ser relativamente desconhecidas para acadêmicos contemporâneos, principalmente pela relação que os escritores dos séculos XVI e XVII tinham com os textos clássicos. Contudo, muitos livros de emblemas possuíam um objetivo pedagógico e a dificuldade que temos em acessar seu significado é mais uma limitação nossa que de fato um problema para o público ao qual os livros se dirigiam. Um exemplo disso é a publicação de livros de emblemas voltados a crianças³⁶. A compreensão do gênero é aprimorada se pensarmos a sociedade neste período, tal como coloca Manning, como cercada por emblemas, nas vestes, arquitetura, pintura, poesia, teatro e sermões que alargam o público alcançado³⁷. Isso significa que os emblemas não estão restritos aos livros de emblemas. Há poesia emblemática, este recurso também aparece na ópera e em sermões, em roupas, na arquitetura. Em livros publicados no século XVII é possível encontrar descrições de jogos que possuíam emblemas como base. Um exemplo é o *Frauenzimmer Gesprächspiele* [Jogos conversacionais do quarto de mulheres] de Georg Philipp Harsdörffer, publicado entre 1644 e 1657. Os emblemas ofereciam diversas possibilidades de entretenimento: nomear alguma coisa como base para um emblema, escolher uma *pictura* e inventar uma *motto* ou vice-e-versa, ilustrar capítulos da Bíblia, escolher uma *motto* a partir de poemas³⁸. Nesse sentido, os livros de emblemas são somente parte de um gênero maior que assume diferentes formas em contextos distintos.

A *Iconologia* de Cesare Ripa, fonte principal da presente pesquisa, foi produzida nesse contexto de formação do gênero. O livro foi publicado em 1593 e dedicado a Anton Maria Salviati, cardeal de Florença e empregador de Ripa que, por sua vez, atuava como *trinciante*, cuja função era cortar carnes nobres para banquetes³⁹. A primeira edição não possuía as imagens que posteriormente se tornaram uma característica fundamental da obra. Seu título completo é *Descrizione dell'Immagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi... Opera non meno utile, che necessaria a Poeti, Pittori, & Schultori, per rappresentare la virtù, le vite, affetti & passioni umane* [Descrição das Imagens Universais extraídas da Antiguidade e de outros lugares... Obra não menos útil do que necessária aos poetas pintores e escultores, para representar a virtude, a vida, os afetos e as paixões humanas]. Contudo, esta pesquisa tem como

³⁶ MANNING, John. Children and childish gazers. In: MANNING, John. *Op. cit.* Cap. 4. p. 141-165.

³⁷ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 26.

³⁸ RAYBOULD, Robin. *Op. cit.*, p. 263.

³⁹ STEFANI, Chiara. *Op. cit.*, p. 308.

fonte a segunda edição da *Iconologia* publicada em 1603. Versão que também foi produzida por Ripa. Teve um grande aumento em relação ao número de emblemas e 151 ilustrações feitas em placas de madeira foram adicionadas. Estas ilustrações não foram creditadas a nenhum artista até onde se sabe, mas pode-se afirmar que Ripa estava ciente e aprovou as imagens que nesta versão acompanham os emblemas.

1.2. INFLUÊNCIAS

Peter Daly oferece um roteiro consistente dos diversos gêneros que tiveram maior ou menor influência na produção renascentista de livros de emblemas. Minha proposta é destacar a relação entre os emblemas, hieróglifos e divisas ou *impresa*. Ainda assim, medalhas comemorativas, epigramas gregos e a mitologia grega fazem parte do grupo de influências.

1.2.1. HIERÓGLIFOS

No início do século XVI humanistas europeus acreditavam ter descoberto a chave para a interpretação dos hieróglifos egípcios. Isso se deve à publicação do livro *Hieroglífica* atribuído a Horapolo em 1505 na versão grega e em 1517 na versão latina. O texto foi provavelmente escrito no século V, mas descoberto em Andros somente em 1419 e levado para Florença por Cristoforo Buondelmonti⁴⁰. Este livro teve inúmeras edições e traduções, fato que denota sua popularidade entre o público letrado, e não foi substituído pelos livros de emblemas, mas permaneceu como um modo possível de representação e base para artistas e escritores do período. As primeiras versões não contavam com ilustrações, mas ao longo do tempo elas foram incorporadas ao texto e o tornaram mais semelhante aos livros de emblemas.

Motivado pelas discussões acerca dos hieróglifos, Pierio Valeriano publicou em 1556 em Basileia sua *Hieroglífica* em latim que consistia em um grande compilado de símbolos e seus significados. A obra mesclava conhecimento proveniente da antiguidade clássica, de pensadores cristãos medievais e também de escritores contemporâneos a ele. Seu livro serviu de base para a composição de emblemas e uma referência para os significados de grande parte dos símbolos utilizados durante os séculos XVI e XVII principalmente. Mais de duzentos nomes são mencionados por Valeriano e os propósitos dos símbolos podem ser classificados como teológico, moral ou político⁴¹. A divisão do obra de Valeriano foi realizada a partir dos símbolos. O primeiro livro, por exemplo, é dedicado ao leão e seus diversos significados, o

⁴⁰ AMARAL JUNIOR, Rubem. *Op. cit.*, p 10.

⁴¹ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 20.

segundo ao elefante e rinoceronte, o terceiro ao touro e assim por diante. O quinto livro da *Hieroglífica* aborda os cães e, como pode ser observado na imagem relacionada ao “Princeps” [Figura 2], a estrutura da página, nome do símbolo, ilustração e um texto explicativo é muito semelhante à forma *inscriptio, pictura e subscriptio* dos livros de emblemas.

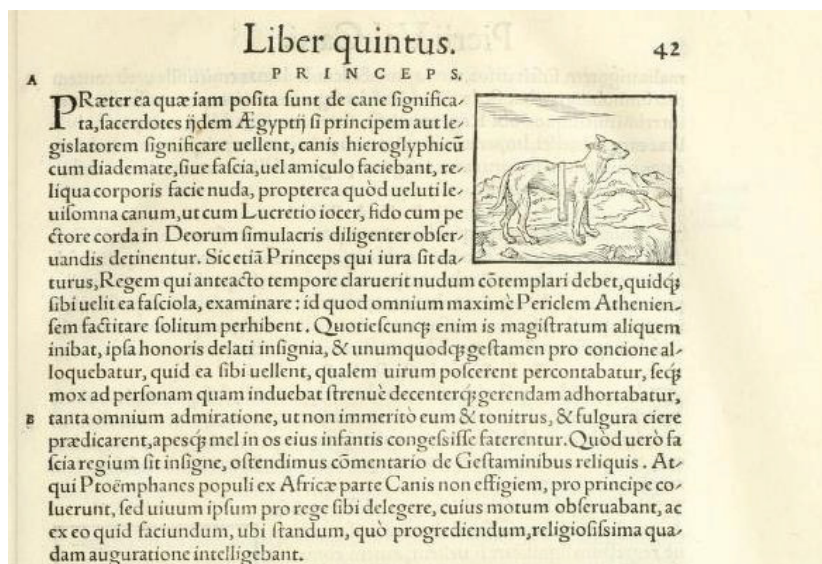


Figura 2. “Princeps”. Fonte: VALERIANO, Pierio. *Hieroglifica*. Basileae: Michael Isengrin. 1556, p. 42.

Segundo Daly, “during the Renaissance, Egyptian hieroglyphs were regarded as an ideographical form of writing used by Egyptians priests to shadow forth enigmatically divine wisdom”⁴² [durante o Renascimento, os hieróglifos egípcios eram considerados uma forma ideográfica de escrita usada por sacerdotes egípcios para obscurecer a sabedoria enigmaticamente divina]. Esta noção era bastante difundida entre humanistas e John Manning acrescenta que: “these witty contrivances of the Egyptian priests were designed to bring the human race to a greater knowledge of the meaning of God’s work and of the Creator himself”⁴³ [estes artifícios inteligentes dos sacerdotes egípcios eram designados para trazer a raça humana para um maior conhecimento do trabalho de Deus e também do Criador]. Estas afirmações assumem que existe um carácter próximo ao sagrado na utilização de hieróglifos e consequentemente, nos emblemas. Proposição reforçada pelos círculos neoplatônicos renascentistas, como o de Marsilio Ficino em Florença, que buscavam encontrar nos hieróglifos um sistema de escrita universal de modo que eles foram considerados reflexos de ideias divinas⁴⁴.

⁴² DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 17.

⁴³ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 22.

Assim sendo, os hieróglifos, tal como compreendidos pelos humanistas no século XVI, são um modo simbólico de pensamento, não uma escrita propriamente dita e um hieróglifo, por si só, tampouco consistia em um emblema. Eram as composições que aliavam hieróglifos e demais símbolos que poderiam ser interpretadas como um emblema. Um bom exemplo disso é o emblema já mencionado de Andrea Alciati “A imortalidade é alcançada pelos estudos literários” [Figura 1], no qual a imortalidade está representada pela cobra que engole o próprio rabo. Na *Hieroglífica* de Horapolo, a primeira entrada é sobre os modos de representar a eternidade que podem ser por meio do sol e da lua, pois estes são elementos eternos, ou por uma cobra que engole o próprio rabo⁴⁵. Além da referência imagética, é possível estabelecer a relação entre os emblemas de Alciati e Horapolo, pois Alciati estudou hieróglifos em Bologna com Filippo Fasanini que foi o tradutor da *Hieroglífica* para o latim⁴⁶. Além de base e elementos para emblemas, os hieróglifos poderiam ser utilizados em moedas e divisas, ou mesmo inspiração poética, e se tornaram também elementos para a representação, por exemplo, de monarcas, como é o caso do retrato do imperador Maximiliano I em seu arco triunfal realizado por Albrecht Dürer na primeira metade do século XVI. O imperador está cercado por hieróglifos retirados da *Hieroglífica* de Horapolo. Desde o cão com uma estola e o basilisco na coroa, até a cobra circulando o globo⁴⁷. Assim, interpretações dos significados mais comuns dos hieróglifos se difundiram pelos círculos humanistas europeus. A imagem de um leão comendo sua presa poderia significar um homem com raiva, uma abelha poderia representar súditos, já um elefante poderia ser um homem forte, ou honesto, ou ainda um rei, pois nunca dobra os joelhos⁴⁸. Muitas descrições presentes na obra de Horapolo são similares ao *Physiologus* (datado tradicionalmente no século II), texto que serviu de base para os bestiários medievais, de forma que é difícil precisar a origem exata de tais concepções⁴⁹.

A busca por uma linguagem universal para ideias consideradas universais durante o Renascimento é o principal ponto de aproximação entre hieróglifos e emblemas. É preciso ressaltar que os humanistas não descobriram uma chave para a decifração dos hieróglifos, mas a concepção que eles tinham da escrita egípcia antiga influenciou diversos gêneros literários e artísticos. Consequentemente, a presença de hieróglifos ou imagens baseadas em hieróglifos

⁴⁵ HORAPOLLO. *Trattato sui Geroglifici*. Nápoles: Università Degli Studi di Napoli, 2002, p. 61.

⁴⁶ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 58. Para maior análise sobre o uso de hieróglifos por Andrea Alciati ver: GIEHLOW, Karl. The hieroglyphic origins of the Emblemata of Alciato. *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance*, [s.l.], 1 jan. 2015.

⁴⁷ Analisado em maior detalhe por Peter Daly em: DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 24.

⁴⁸ Ibidem, p. 21. MANNING, John. *Op. cit.*, p. 61.

⁴⁹ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 21.

em emblemas e livros de emblemas não é surpreendente. O caráter educativo de muitas dessas obras, ou a tentativa de servir como manual para artistas, está em concordância com a crença de que seria possível encontrar uma língua que fugiu à maldição da Torre de Babel⁵⁰.

1.2.2. DIVISA OU *IMPRESA*

Em 1555 foi publicado postumamente o *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze*, de Paolo Giovio (1483 – 1552), amigo de Andrea Alciati e Bispo de Nocera, que foi responsável por sistematizar o que passou a ser um novo gênero, as divisas ou *impresa*, como ficou conhecido em italiano⁵¹. A princípio, é difícil definir os limites entre emblemas e divisas, principalmente nas edições ilustradas dos livros. Em sua primeira publicação em Roma, o *Dialogo* não possuía imagens. Essas foram adicionadas em edições posteriores. A versão publicada em Lyon em 1559 é a primeira a conter imagens e poderia ser facilmente confundida com um livro de emblemas.

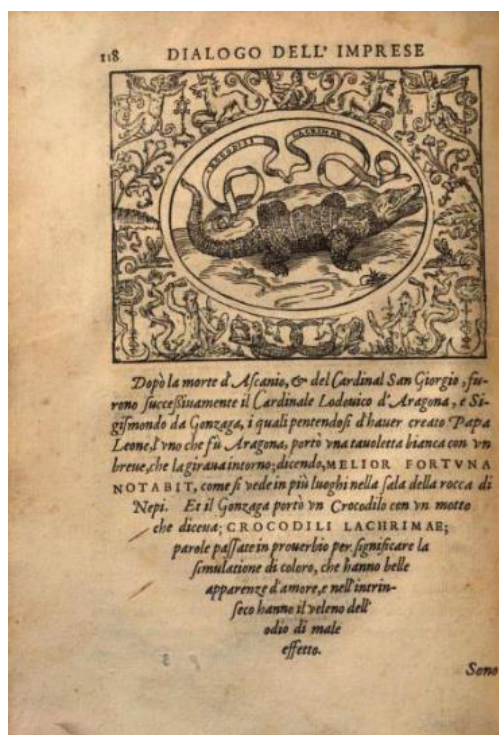


Figura 3. “Crocodili lachrimae”. Fonte: GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresse militari et amorose*. Lyon: Guglielmo Rouiglio. 1559, p. 118.

A divisa portada por Sigismondo da Gonzaga [Figura 3] possui aparentemente os três elementos constituintes dos emblemas, a *inscriptio* “crocodili lachrimae” [lágrimas de

⁵⁰ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 56.

⁵¹ *Ibidem*, p. 73.

crocodilo], a *pictura* realizada em placa de madeira e um texto explicativo que poderia ser considerado uma *subscriptio*. Por que então esta é uma divisa e não um emblema?

De fato, é possível encontrar diversos trabalhos acadêmicos que utilizam os termos emblema e divisa enquanto sinônimos, e mesmo alguns autores parecem não fazer distinção entre eles. Um exemplo é o já mencionado livro de Georgette de Montenay intitulado *Emblemes ou devises chrestiennes* [Emblemas ou divisas cristãs], de 1571. Contudo, existe a tradição de separar os dois gêneros de maneira veemente iniciada por Paolo Giovio, que definiu cinco regras para a formulação de divisas. A primeira delas é que as divisas devem ter uma proporção justa entre corpo (*pictura*) e alma (*inscriptio*); a segunda regra é que a divisa não deve ser tão obscura que somente uma sibila possa interpretar; a terceira que sobretudo seja bela aos olhos; a quarta regra é que a figura humana não deve aparecer e, por fim, a quinta regra é que o *motto* (*inscriptio*) seja breve e em uma língua diferente daquela do autor da divisa para que os sentimentos sejam velados, mas não obscuros ou dúbios⁵². Estas regras, embora aplicáveis ao livro de Giovio, nem sempre foram seguidas, como é o caso do livro de Montenay, no qual a imagem humana é um dos elementos da *pictura* [Figura 4]. Ainda assim, existem outros parâmetros de diferenciação entre emblemas e divisas.

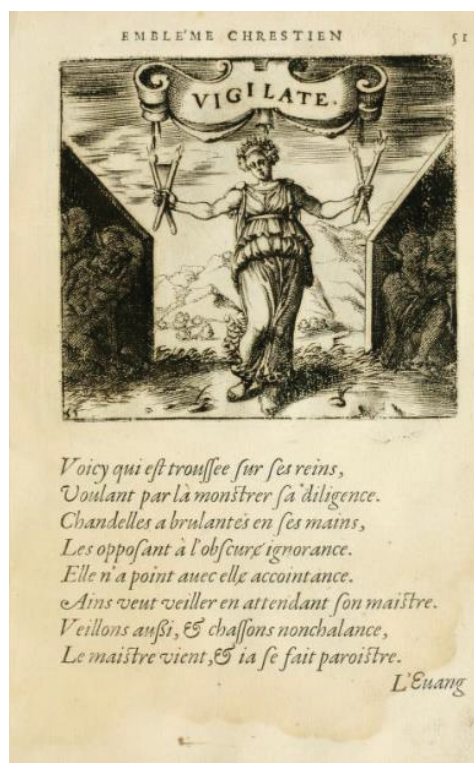


Figura 4. “Vigilate”. Fonte: MONTENAY, Georgette de. *Emblemes ou Devises chrestiennes*. Lyon: Jean Marcorelle. 1571, p. 51.

⁵² GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresse militari et amorose*. Lyon: Guglielmo Rouiglio. 1559, pp. 8-9.

Para Robin Raybould “the emblem was intended to illustrate a moral, spiritual or philosophical lesson which was universally applicable whereas the device portrayed the personal beliefs, character or ambitions of a single individual”⁵³ [O emblema era planejado para ilustrar uma lição moral, espiritual ou filosófica que era universalmente aplicável, enquanto a divisa retratava crenças pessoais, caráter e ambições de um único indivíduo]. A ideia de que a divisa possui um caráter mais individual é apoiada pela utilização de divisas em vestes, anéis, selos e broches que poderiam ser encomendados para ocasiões festivas, por exemplo. Isso explica também o motivo pelo qual Giovio formulou a regra de que não deveria ser representado o corpo humano, pois se a divisa fizesse parte das vestimentas de alguém, esta pessoa já era o corpo, ou seja, seria redundante⁵⁴. Peter Daly, assim como Raybould, defende que uma maneira mais acurada de reconhecer a divisa é devido ao caráter mais pessoal que esta possui, está relacionada a uma pessoa ou um monumento⁵⁵. O uso das divisas como acessórios as aproxima também da heráldica e dos brasões medievais que serviram como inspiração para o novo gênero e que de maneira geral se dedicava a um público em comum, os cortesãos⁵⁶. Segundo Raybould, as divisas foram usadas até mesmo na Guerra Civil inglesa para identificar as pessoas em lados distintos. Entretanto, ao contrário dos brasões, as divisas representavam um único indivíduo e não eram hereditárias.

Além do aspecto individual das divisas, outra diferença entre estas e os emblemas está na estrutura de cada um dos gêneros. Enquanto os emblemas são caracterizados pela *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*, as divisas possuem somente dois elementos, a *inscriptio* e a *pictura*. A *inscriptio* é parte da *pictura*, como pode ser observado ao longo da obra de Giovio, na qual o *motto* se insere dentro da imagem [Figura 5], característica também observada nas divisas de Montenay [Figura 6]. A *subscriptio* não é parte fundamental para as divisas e os textos explicativos só existem em livros dedicados a elas. Livros de divisas são realizados a partir de divisas já existentes que são abordadas, interpretadas e utilizadas como modelos para novas divisas que devem ser formuladas de acordo com a pessoa que as portará. Os livros de emblemas, em contrapartida, são modos de representação que possuem como objetivo embasar novas representações. Neste sentido, os livros de divisas partem de exemplos já existentes enquanto os livros de emblemas são base para a criação de emblemas.

⁵³ RAYBOULD, Robin. *Op. cit.*, p. 291.

⁵⁴ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 28.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁶ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 78.

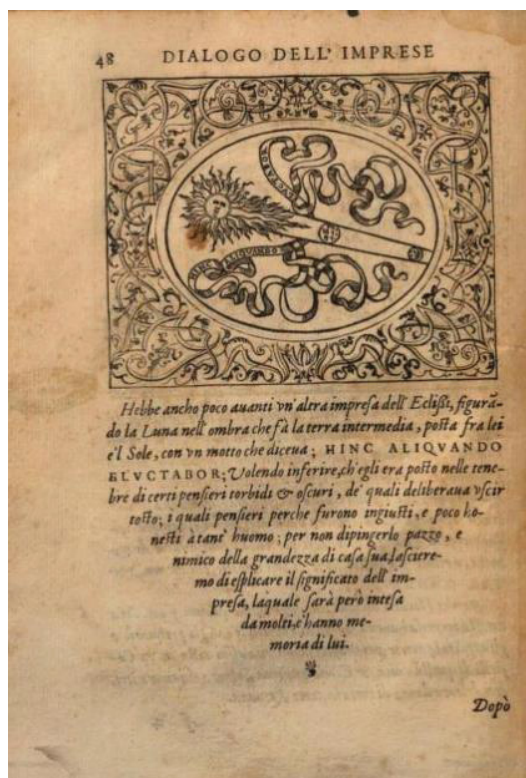


Figura 5. "Hinc aliquando eluctabor". Fonte: GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresie militari et amorose*. Lyon: Guglielmo Rouiglio. 1559, p. 48.



Figura 6. "Noli altum sapere". Fonte: MONTENAY, Georgette de. *Emblemes ou Devises chrestiennes*. Lyon: Jean Marcorelle. 1571, p. 91.

Mais uma vez, é preciso ressaltar que esta divisão teórica mais rígida é apenas um ponto de partida para a análise de livros de emblemas e livros de divisas. Livros de emblemas também foram utilizados como referências para compreensão de emblemas já existentes e livros de divisas serviram como base para novas divisas. Os exemplares aos quais se têm acesso atualmente demonstram que estes gêneros podem ser compreendidos como nomes distintos para um mesmo fenômeno e cabe ao historiador averiguar se as fontes específicas com as quais trabalha realizam a diferenciação ou se nestas obras divisas e emblemas são sinônimos. A resposta para este dilema suscita novas questões para o enriquecimento da análise com base nas particularidades das obras.

Ao longo da *Iconologia* de Cesare Ripa as palavras *divisa* e *impresa* não são utilizadas. A terminologia privilegiada por Ripa é emblemas e imagens. Não é possível afirmar se o escritor teve contato com o livros de Giovio, ou com a discussão sobre os gêneros, mas por algum motivo decidiu que a designação não se aplicava à sua proposta. É possível também que Ripa não tenha tido acesso à obra de Giovio que, por sua vez, também não é mencionado na *Iconologia*. Andrea Alciati, em contrapartida, é recorrentemente citado no texto. Conclui-se que o livro de Cesare Ripa é um livro de emblemas e, embora as divisas fizessem parte do contexto, seria inacurado incluí-lo nessa categoria.

1.3. GRAVURAS

As ilustrações no Renascimento, em mapas ou livros, possuem diversas funções e raramente são apenas um adereço. Muitas delas eram encomendadas especialmente para a edição de uma obra e ao longo do tempo o gravador ou artista responsável pelas imagens passou a ganhar maior reconhecimento. Entretanto, era também comum que editores comprassem placas de madeira ou cobre e as utilizassem para ilustrar textos diversos. Essa prática foi por muito tempo associada a casas de impressão de menor qualidade, mas outros fatores contribuíram para a reprodução descontextualizada das imagens, como demonstram os trabalhos de Stephen Orgel, Lisa Voigt e Elio Brancaforte⁵⁷. A reutilização pode ser interpretada como uma forma de baratear a produção dos livros. Contudo, se era preciso

⁵⁷ ORGEL, Stephen. Textual Icons: Reading Early Modern Illustrations. In: RHODES, Neil; SAWDAY, Jonathan. *The Renaissance Computer: Knowledge Technology in the First Age of Print*. Londres: Routledge, 2000. p. 57-92.; VOIGT, Lisa; BRANCAFORTE, Elio. The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives. *Pmla*, [s.l.], v. 129, n. 3, p.365-398, maio 2014. Modern Language Association (MLA).

diminuir o custo de produção seria mais fácil e econômico para os editores possuir uma série de imagens genéricas que poderiam ser utilizadas para diferentes textos⁵⁸.

A reutilização de ilustrações tem como um dos motivos a recepção da obra pelo público letrado europeu e o crescente interesse por relatos de viagem, sobre o Novo Mundo e o Oriente, principalmente⁵⁹. Adereços utilizados por populações distantes e exóticas ao olhar europeu são parte importante das imagens, assim como ilustrações de costumes como a antropofagia, o empalamento, entre outros⁶⁰. As vistas de cidades também estão inseridas neste contexto de produção e, mesmo que imagens genéricas de cidades sejam reproduzidas, algumas delas possuem elementos distintivos como catedrais e crescentes indicando mesquitas. Ou seja, as ilustrações nos livros renascentistas se encontram em um meio termo entre uma representação cujos elementos identificam de maneira mais pormenorizada povos, cidades, regiões e imagens generalistas que acompanham o texto⁶¹.

Stephen Orgel ressalta que os livros neste período são mais um processo que um produto acabado⁶². A técnica de xilogravura (gravura em placas de madeira) e calcogravura (gravura em matriz de metal, geralmente cobre) foram muito importantes para diferenciar a imprensa dos livros manuscritos iluminados à mão. A xilogravura foi posteriormente substituída pela calcogravura, pois esta técnica possibilita imagens com mais detalhes e foi especialmente utilizada na produção de retratos⁶³.

O surgimento da imprensa não aboliu a cultura escrita anterior, mas se tornou uma alternativa consideravelmente mais acessível. Após uma série de exemplos, o autor afirma que “such examples indicate not only how closely printing depended on the manuscript tradition at this period, but even more how insistent the early printers were in declaring their control of the new technology, and especially their independence of its constraints”⁶⁴ [tais exemplos indicam não somente o quão intimamente a imprensa dependia da tradição manuscrita neste período, mas ainda mais o quanto os primeiros impressores eram insistentes em declarar o seu controle sobre a nova tecnologia, e especialmente sua independência de suas restrições]. Desta forma os editores passaram a se estabelecer e consolidar a concorrência entre livros impressos e

⁵⁸ ORGEL, Stephen. Textual Icons: Reading Early Modern Illustrations. In: RHODES, Neil; SAWDAY, Jonathan. *Op. cit.*, p. 60.

⁵⁹ VOIGT, Lisa; BRANCAFORTE, Elio. *Op. cit.*, p. 367.

⁶⁰ Ainda que o discurso não seja homogêneo, é possível verificar semelhanças nos discursos de homens letrados do continente conforme abordo nos capítulos seguintes.

⁶¹ *Ibidem*, p. 395.

⁶² ORGEL, Stephen. *Op. cit.*, p. 63.

⁶³ DUCCINI, Hélène. *Op. cit.*

⁶⁴ ORGEL, Stephen. *Op. cit.*, p. 61.

manuscritos. É preciso lembrar que a tradição manuscrita referida estava intimamente associada à igreja católica, sendo os monges os principais responsáveis pela produção de códices. A imprensa, por outro lado, possuía certa independência em relação à igreja e foi, afinal, parte importante da Reforma Protestante com a publicação da Bíblia de Gutenberg em meados do século XV.

O comércio de placas de madeira e cobre, as cópias, a exigência dos autores dos textos, a encomenda de imagens de artistas, a expectativa do público, denotam a importância que as ilustrações tiveram neste período. No que diz respeito aos livros de emblemas, especificamente, não são todos que possuíam imagens. Como mencionado nos tópicos anteriores, foi Heinrich Steyner, o editor do *Emblematum liber* de Andrea Alciati, o responsável por incluir as gravuras na obra⁶⁵. Entretanto, não havia uma regra que obrigasse livros de emblemas a possuírem ilustrações. A imagem formada pela *subscriptio* era em alguns casos considerada suficiente, principalmente se a obra possuía como objetivo servir como manual para artistas, pintores, escultores⁶⁶. De maneira geral é aceito que as imagens em livros de emblemas são opcionais, a *subscriptio* seria a parte mais importante, pois mesmo que a imagem esteja presente é preciso explicar o que ela significa⁶⁷. Assim, os emblemas se distanciam das divisas que são comumente formadas somente pela *pictura* e *inscriptio*. O alto custo de produção de livros com imagens também foi um fator responsável pela ausência destas em algumas obras.

A *Iconologia* de Cesare Ripa é um exemplo de como o sucesso comercial de livros de emblemas, oportunizado pela publicação ilustrada de Alciati, resultou na inclusão de gravuras como uma norma para o gênero. A primeira edição da obra, publicada em Roma 1593 não possui imagens, mas a segunda edição, também publicada em Roma em 1603, supervisionada por Ripa, contém 151 ilustrações realizadas a partir de placas de madeira por um gravador desconhecido. Os emblemas de Ripa são bastante diversificados, podem representar virtudes como a caridade, prudência, obediência, sendo a própria virtude um emblema; mas também estão representados no livro os meses do ano, regiões italianas e partes do mundo, áreas do conhecimento como a aritmética, história, gramática. Exceto pela segunda *pictura* do emblema *Carita* [Caridade], que é uma árvore, todos os demais emblemas possuem uma representação antropomórfica. Após analisar a fonte é possível afirmar que a definição de gênero das personificações, feminino e masculino, está relacionada ao fato da palavra em italiano ser um substantivo feminino ou masculino.

⁶⁵ AMARAL JUNIOR, Rubem. *Op. cit.*, p 7.

⁶⁶ MANNING, John. *Op. cit.*, p. 42.

⁶⁷ ORGEL, Stephen. *Op. cit.*, p. 58.

A representação antropomórfica também não é uma regra para os livros de emblemas. Animais e objetos podem ser utilizados na *pictura*. Mesmo os emblemas de Cesare Ripa não poderiam ser reconhecidos pelo público sem os elementos que tradicionalmente acompanham a representação. A escolha dos detalhes que identificam a imagem se conecta com as referências do autor que podem ser outros livros de emblemas. Ripa menciona Alciati em diversas passagens do texto, e demais fontes textuais, ou também estar vinculada com outras representações imagéticas. A afirmação de John Manning de que naquele período a sociedade estava imersa em emblemas, no vestuário, arquitetura, poesia, sermões, favorece a compreensão do gênero, ao mesmo tempo que torna mais difícil a identificação das fontes que serviram de base para cada emblema⁶⁸.

Por fim, o contexto de produção de gravuras durante os séculos XVI e XVII é importante para o desenvolvimento de pesquisas a partir de livros de emblemas. Os centros europeus de produção de livros são também os locais nos quais a técnica da gravura teve grande desenvolvimento e relevância⁶⁹. Antuérpia, Frankfurt, Paris e Roma eram as principais cidades⁷⁰. Os artistas, quando conhecidos, proporcionam mais informações e hipóteses de interpretação para o gênero livros de emblemas, e estão vinculados às modificações observadas na produção de gravuras e livros de modo geral. As viagens realizadas pelos artistas contribuem para a divulgação de estilos e técnicas e para o comércio de gravuras, que também era parte fundamental da produção cartográfica. Além disso, questões políticas e religiosas podiam alterar completamente as dinâmicas editoriais. De acordo com Hélène Duccini, em 1585, 43% dos habitantes de Antuérpia foram expulsos da cidade por serem protestantes. No caso de editores e artistas isso significou se refugiar em Amsterdam e Paris que passaram a ser os novos centros de produção⁷¹.

1.4. AS RELAÇÕES ENTRE REPRESENTAÇÃO E SIGNIFICADO

O conceito de representação utilizado nesta pesquisa é aquele definido por Roger Chartier, que delinea dois significados para o termo

Por um lado, a representação como um dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém. No primeiro sentido, a representação é um instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente

⁶⁸ MANNING, John. *Op. cit.*

⁶⁹ DUCCINI, Hélène. *Op. cit.*, p. 10.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁷¹ *Ibidem*, p. 17-20.

através da sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é⁷².

Portanto, as representações dos continentes são imagens que substituem o objeto, os continentes, ao mesmo tempo que os presentificam. Essas representações criam e são parte de uma narrativa coerente que muitas vezes pretende que as fronteiras entre representação e representado se dissipem. No caso de emblemas, é preciso desenvolver esta relação uma vez que é permeada pelo retorno à tradição clássica tanto em relação aos temas dos emblemas quanto em sua forma.

O estudo dos livros de emblemas foi iniciado por Henry Green na década de 1860, com os trabalhos *Whitney's Choice of Emblems* (1866), *Four Fountains of Alciato* (1870) e *Shakespeare and the Emblem Writers* (1870)⁷³. Entretanto, no início do século XX, os emblemas foram considerados futilidades, trivialidades e superficiais⁷⁴. Parte desta crítica era fundamentada na ideia de que os emblemas eram formados por elementos arbitrários, uma vez que uma única imagem poderia ter diversos significados, alguns deles contraditórios. Um exemplo disso é a raposa que poderia ser associada à hipocrisia e ao engano, aos hereges, mas também representava a capacidade de transformação⁷⁵. Entretanto, Raybould afirma que “these contradictions do not mean that the symbolism of the emblem was wholly invented by the emblem writers or was without literary or historical significance for their readers”⁷⁶ [estas contradições não significavam que o simbolismo do emblema fosse completamente inventado pelos escritores de emblemas ou que não tivessem significado literário ou histórico para seus leitores]. Raybould acentua as diferenças entre o leitor renascentista e o contemporâneo, especialmente no que diz respeito às referências destes dois grupos que modificam completamente o modo como os emblemas são abordados.

Para Peter Daly, a crítica negativa aos emblemas renascentistas deriva de uma concepção limitada que se tem sobre eles e ignora um aspecto importante, tanto dos emblemas quanto dos hieróglifos, que é a crença que os escritores nos séculos XVI e XVII possuíam de que estes dois gêneros seriam chaves para acessar o conhecimento oculto⁷⁷. Foi somente a partir da década de 1970 que autores como Albrecht Schöne e Dietrich Jöns passaram a revalorizar

⁷² CHARTIER, Roger. *Op. cit.* 2002, p. 20.

⁷³ RAYBOULD, Robin. *Op. cit.*, p. 255.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ CRUZ, Maria Leonor García da. Dos bestiários à Iconologia de César Ripa: a construção de representações políticas e religiosas nos alvares da Época Moderna. *Mirabilia*, S.l., v. 23, n. 2, p.189-203, jun. 2016.

⁷⁶ RAYBOULD, Robin. *Op. cit.*, p. 256.

⁷⁷ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 42.

os emblemas, embora a falta de traduções de suas obras tenha diminuído o impacto de suas teorias fora da Alemanha. Ambos chegaram a conclusões similares ao fundamentar seus estudos na exegese bíblica medieval.

Antes de abordar as teorias de Schöne e Jöns é preciso discutir alguns aspectos do pensamento medieval que contribuíram para a produção de emblemas como gênero. Bestiários, lapidários e alegorias são constantemente retomados como influências para os emblemas, em especial pelas descrições de animais, plantas, pedras, acompanhados de uma lição moral. Porém, foi a crença na existência de um Deus criador de um universo ordenado e pleno de significado que garantiu uma visão de mundo na qual todas as coisas possuem um significado para além delas mesmas. Trata-se de um sentido espiritual que pode ser dividido em três significados: *sensus mysticus* ou *allegoricus*, *sensus moralis* ou *tropologicus* e *sensus anagogicus*⁷⁸. Um objeto pode ter diversos significados sejam eles positivos ou negativos. E, apesar desses sentidos terem sido gradativamente substituídos pelo “pensamento científico”, este não foi capaz de explicar plenamente o período. Daly afirma que “in many scholarly and didactic works, as well as in emblem-books, we find both the modern scientific interest and the analogical method at work at one and the same time”⁷⁹ [em muitos trabalhos acadêmicos e didáticos, assim como em livros de emblemas, nós encontramos ambos o interesse científico moderno e o método analógico em trabalho ao mesmo tempo]. O conhecimento tradicional continuou presente, mas, uma vez que uma explicação não mais se sustentava somente na autoridade da tradição ou era contradita pela observação prática, ela era relativizada, isso se aplicava aos emblemas e às relações estabelecidas entre significante e significado. Como os livros de emblemas continuaram a ser escritos, publicados, editados e traduzidos de maneira constante durante os séculos XVI, XVII e XVIII, muitos emblemas foram alterados ou comentários foram adicionados a eles de modo a proporcionar o estudo das modificações do pensamento a partir das transformações dos emblemas. Um dos estudos mais conhecidos que segue esta linha de abordagem e utiliza emblemas como fontes é o ensaio de Carlo Ginzburg intitulado “O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII”⁸⁰.

Albrecht Schöne refuta a ideia de que a função da *subscriptio* é resolver o enigma sugerido pela *pictura* e *inscriptio*, pois esta visão redutora não compreende a função de inúmeros emblemas. Sua proposta é de que cada parte do emblema possui uma dupla função de

⁷⁸ Ibidem, p. 39.

⁷⁹ Ibidem, p. 40.

⁸⁰ GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 95-117.

representação e interpretação, *res picta* e *res significans*⁸¹. A relação entre significado e motivo visual é explicada pela dupla função dos elementos. Portanto, todos os elementos contribuem para a elucidação, interpretação e exposição da realidade. Existe também, pela perspectiva do público, uma “prioridade da imagem” no emblema. É a primeira parte a chamar a atenção do leitor. Mesmo quando o livro de emblemas não possui a *pictura*, é a imagem formada pelo texto, representada e interpretada pela *subscriptio*, a parte mais importante⁸². Por outro lado, do ponto de vista do criador do emblema, não é a imagem em si que constitui a parte mais importante, mas a “prioridade da ideia na imagem emblemática”. Estes dois pensamentos são articulados a partir da credibilidade do motivo que depende, por sua vez, da “factuidade potencial”⁸³. A garantia de que o emblema seria compreendido e seu significado assimilado e validado pelos leitores tem a ver com duas fontes: o conhecimento clássico e a experiência. Essas duas explicações não são totalmente opostas e poderiam ser utilizadas como complementares.

Em relação ao conceito de experiência no Renascimento, ao analisar as crônicas de Pedro Mártir de Anglería e Antonio de Herrera y Tordesillas com o objetivo de compreender as concepções de tempo e de escrita da história dos autores, Anderson Roberti dos Reis e Luiz Estevam de Oliveira Fernandes afirmam que a experiência no séculos XVI e XVII poderia ser caracterizada enquanto vivência vivida e vivência construída a partir do conhecimento proporcionado por uma biblioteca, por exemplo, e reproduzida ao longo da narrativa do passado⁸⁴. No caso de Herrera, ao escrever sobre as viagens de Colombo ao Novo Mundo, sua autoridade não era pautada pelo “eu vi”, mas pela vivência construída a partir de outros textos, e que retratava diversas experiências ao narrar o passado. Além dessas duas possibilidades, no Renascimento há experiência mística, experiência de lógica matemática e de tentativa e erro.

Referente aos emblemas, é a última alternativa, de tentativa e erro, a experiência utilizada como fundamento. Em muitos casos as propriedades de uma planta, o comportamento animal, eram considerados verdadeiros mesmo que não fossem comprovados por um método de tentativa e erro. Bastava que a autoridade do conhecimento clássico fosse invocada, geralmente por meio de citações de autores consagrados. Em contrapartida, se o motivo não

⁸¹ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 43.

⁸² *Ibidem*, p. 45.

⁸³ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁴ REIS, Anderson Roberti dos; FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. 1492: partos do fecundo oceano: relatos históricos sobre o descobrimento da América em dois tempos (as Décadas de Anglería e de Herrera). *Varia Historia*, [s.l.], v. 30, n. 54, dez. 2014. FapUNIFESP (SciELO), p. 748-749.

mais possuía, por uma razão qualquer, credibilidade, ele perdia importância e poderia ser retirado de edições posteriores⁸⁵.

A experiência de tentativa e erro ainda não caracterizava uma ciência ou um conhecimento mais verdadeiro. Para melhor demonstrar este ponto, Peter Daly utiliza o exemplo de um diamante.

The individual meanings associated with creatures and things may be thought of as 'true' since they derive from the form or qualities of the creatures and objects named. The diamond is hard, bright, and valuable. There is a direct and factual relationship between these qualities and the abstract meanings 'hardness/ 'brightness' or 'beauty/ and 'value.' But there are other meanings deriving from certain qualities of the diamond which science no longer regards as true, but which were accepted as true at the time. It was believed that the diamond resists fire, iron, and the chisel, and that only the blood of a goat would soften it. This general meaning was frequently applied to Christ and his redeeming blood⁸⁶.

[Os significados individuais associados com criaturas e coisas podem ser pensados como “verdadeiros” uma vez que eles derivam da forma ou qualidades de criaturas e objetos mencionados. O diamante é duro, brilhante e valioso. Existe uma relação direta e factual entre estas qualidades e os significados abstratos “dureza”/ “brilho” ou “beleza”/ e “valor”. Mas existem outros significados que derivam de certas qualidades do diamante que a ciência não mais considera como verdadeiro, mas que eram aceitos como verdadeiro na época. Acreditava-se que o diamante resistia ao fogo, ferro e ao cinzel e que somente o sangue de um bode poderia amaciar. O sentido geral era frequentemente aplicado a Cristo e seu sangue redentor].

Tal como Raybould, Daly critica a literatura acadêmica que desmereceu a importância do emblema. “The erroneous view that emblematic images are necessarily contrived or arbitrary may result from the modern reader's confusion when confronted with an image carrying different, at times contradictory, meanings”⁸⁷ [a visão errônea de que imagens emblemáticas são necessariamente artificiais e arbitrárias podem resultar da confusão do leitor moderno quando confrontado com uma imagem carregando significados diferentes e por vezes contraditórios]. O bem e o mal são qualidades que os escritores renascentistas observavam na natureza, e por isso leões, elefantes e raposas podem ter significados positivos e negativos de acordo com as intenções do criador de emblemas. A interpretação também está vinculada com o conhecimento dos objetos retratados que os leitores deveriam ter e sugere uma participação ativa do público na interpretação dos emblemas. Os significados de emblemas e as qualidades essenciais associadas aos motivos representados eram considerados inerentes à natureza,

⁸⁵ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 47.

⁸⁶ *Ibidem*, p, 48.

⁸⁷ *Idem*.

mesmo que para os parâmetros atuais estes sejam incongruentes. Esse fato demonstra também o que se considera natureza e qual a relação estabelecida com ela.

A forma dos emblemas não pode ser desassociada da concepção de mundo que os humanistas tinham, profundamente influenciada pela exegese medieval. Neste sentido, a *inscriptio* pode ser compreendida como um significado geral e abstrato, a *pictura* é a particularidade visual e concreta e a *subscriptio* é a aplicação da ideia geral⁸⁸. Albrecht Schöner foi bastante criticado pela “factuidade potencial” e também por aproximar emblema de conceito⁸⁹. De maneira geral, apesar das divergências em relação aos termos, e se o emblema deveria ou não ser considerado um conceito, a teoria de Schöner continua a ser base para as pesquisas sobre emblemas.

A teoria de Dietrich Jöns também tem a exegese medieval como ponto de partida. O autor distingue o emblema em “forma artística” e “modo de pensar”⁹⁰. Ao contrário de Schöne, Jöns acredita que não há uma ligação inerente entre imagem e significado. A relação estabelecida pela *subscriptio* seria suficiente, pois a autoridade seria criadora do emblema. Contudo, essa noção se aplica somente ao emblema como “forma artística”. O emblema como “modo de pensar” seria um instrumento de conhecimento e estaria relacionado à Idade Média. Neste ponto Jöns e Schöne estão em concordância na intencionalidade da relação entre representação e significado, posto que o a interpretação da realidade por meio de emblemas leva à compreensão da criação de Deus, cujos propósitos são desvendados nas qualidades inerentes dos objetos. O emblema como “modo de pensar” é caracterizado principalmente pela literatura emblemática, na qual se destaca a poesia. Para Jöns o emblema como “forma artística” e “modo de pensar” está em concordância e é possível que a forma artística expresse o modo de pensar⁹¹. Todavia, outros autores, como Reinhold Grimm, percebem no emblema uma contradição entre conteúdo e forma. Daly conclui que, mesmo que a utilização da palavra emblema e emblemático, tanto para “forma artística” quanto para “modo de pensar”, possa dificultar a formulação da teoria e sua aplicação, Schöne e Jöns representaram grandes avanços para os estudos de emblemas e suas proposições permanecem contundentes principalmente no vínculo entre emblemas e o pensamento filosófico medieval.

Para a análise que proponho da *Iconologia* de Cesare Ripa, é fundamental compreender os emblemas do livro tanto como uma forma artística quanto um modo de pensar. Embora as

⁸⁸ Ibidem, p. 52.

⁸⁹ Ibidem, p. 56.

⁹⁰ Ibidem, p. 57.

⁹¹ Ibidem, p. 58.

gravuras da segunda edição sejam anônimas, existe um aspecto artístico indispensável, pois, tal como Paolo Giovio afirmou em relação às divisas, a beleza de um emblema é um fator relevante principalmente se seu intuito for adornar mapas, tapeçarias, construções arquitetônicas, entre outros. Como modo de pensar, os emblemas de Ripa constroem uma visão e interpretação do mundo como um todo a partir de elementos que, em conjunto, representam ideias como amizade, morte, caridade; áreas do conhecimento como a matemática; ou regiões geográficas como as quatro partes do mundo. As menções à Horapolo e Alciati ao longo da *Iconologia* indicam que Cesare Ripa estava a par das produções e discussões sobre a construção de emblemas, a presença de hieróglifos e convenções de representação contemporâneas a ele. A estrutura dos emblemas com gravuras da *Iconologia* a partir da primeira edição ilustrada de 1603 segue a divisão tripartida *pictura*, *inscriptio* e *subscriptio* tal como observado na Figura 7 do emblema “Meditatione” [Meditação]. Acima da imagem está a *inscriptio*, em seguida a *pictura* e, por fim, a *subscriptio* embora em alguns emblemas a ordem da *subscriptio* e *pictura* possam estar invertidas para melhor adequar à impressão.

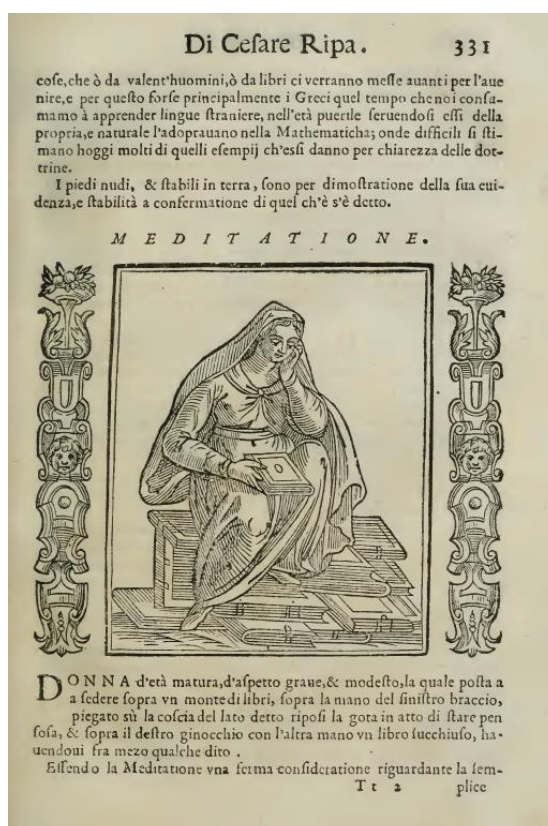


Figura 7. "Meditatione". Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia, ouero, Descrittione d'imagini delle virtu', vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 331⁹².

⁹² Ao longo da dissertação optou-se por utilizar majoritariamente as imagens da edição da *Iconologia* publicada na cidade de Pádua em 1611 devido ao melhor estado de conservação do exemplar e boa

A *subscriptio*, por sua vez, é formada por duas partes. Primeiro, Cesare Ripa oferece uma descrição verbal do emblema de modo que é possível criar gravuras, pinturas, posteriormente. Após realizar uma descrição mais concreta a fim de criar uma imagem para o emblema, Ripa analisa os elementos empregados para caracterizar o emblema. A personificação da Meditação está sentada sobre livros, pois a ação de meditar tem as escrituras como base para a investigação da verdade⁹³. Tanto emblemas com gravuras quanto aqueles em que elas são ausentes compartilham a essa estrutura de *subscriptio*. Para a análise específica dos emblemas das quatro partes do mundo, conforme abordado nos capítulos seguintes, levo em consideração que os elementos escolhidos para as personificações são, em geral, provenientes de um repertório que pode ser traçado à Antiguidade Clássica e da tradição judaico-cristã, ao mesmo tempo em os símbolos são atualizados, principalmente no caso da América cuja existência não estava prevista em nenhum desses conjuntos. Os emblemas são um recurso narrativo, visual e textual, delineado de maneira mas precisa primeiramente ao longo do século XVI, que pode ser abordado como uma alegoria, assim como um poema pode ser considerado alegórico. João Adolfo Hansen, como mencionado na introdução, considera que a alegoria neste período pode ser um modo de interpretar objetos a fim de revelar um significado transcendente⁹⁴. Neste sentido, o emblema é uma forma pelo meio da qual a alegoria é realizada, assim como um poema, quadro, mosaico, frontispício.

Uma característica comum aos livros de emblemas no Renascimento, além daquelas já abordadas, é uma visão de mundo expressa pelos autores predominantemente marcada pelo cristianismo e pelo neoplatonismo ainda que essas duas categorias sejam marcadas por divergências e disputas internas. A partir dessa hipótese comprovada pelas fontes, muitas discussões acadêmicas surgiram acerca da correspondência entre emblema e realidade. Entretanto, realidade e verdade são também conceitos historicamente construídos, de modo que Daly rebate as críticas à irrealidade do emblema com uma série de perguntas: “unreal to whom? The baroque writer or present-day reader? Unreal according to which or whose frame of validation and reference?”⁹⁵ [irreal para quem? Para o escritor barroco ou para o leitor atual? Irreal de acordo com qual sistema de validação e referência?].

A premissa do cristianismo é de que existe um Deus criador e que sua criação está repleta de sentido. A partir dessa lógica é possível para as pessoas, não apenas durante o

resolução da digitalização. As gravuras são idênticas às de 1603, excetuando-se as molduras, de modo que não há prejuízo na análise dos emblemas.

⁹³ RIPA, Cesare. *Op. cit.*, Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 332.

⁹⁴ HANSEN, João Adolfo. *Op. cit.*, p. 75.

⁹⁵ DALY, Peter M. *Op. cit.*, p. 59.

Renascimento, mas também em diversos períodos históricos, observar objetos incorporarem verdade espirituais. E, para Daly, com quem concordo, “when that frame of reference is understood and accepted, then the explanations, which derive from seeing objects in that light, must be accepted as valid”⁹⁶ [quando este sistema de referência é entendido e aceito, então as explicações que derivam da observação de objetos nessa ótica devem ser aceitas como válidas].

A observação empírica e a experiência passaram aos poucos a compor o modo de pensar europeus, mas a tradição ainda era neste período muito forte, uma autoridade em relação ao conhecimento, e informações fornecidas por autores e poetas clássicos, mesmo que não pudessem ser comprovadas por meio de experimentos, eram consideradas verdadeiras. Ao longo do tempo, o conhecimento empírico e a tradição entraram em conflito e muitas associações antes estabelecidas foram questionadas. A fênix é um exemplo de ser no qual parte dos letrados não acreditavam, portanto a relação entre ela e a ressurreição de Cristo foi aos poucos substituída⁹⁷. No entanto, nem sempre é possível averiguar a crença da elite letrada na mitologia antiga e muitas histórias fabulosas eram relacionadas a animais comuns. Daly argumenta que talvez os termos credibilidade e verossimilhança sejam mais apropriados para as discussões acerca do emblema, como um equilíbrio entre real e irreal, verdadeiro e falso⁹⁸.

Por fim, Peter Daly procura estabelecer alguns pontos de partida para pesquisas que possuam emblemas como fontes. Em primeiro lugar, é preciso contextualizar a discussão e descobrir o que determinado autor considerava ser um emblema. Mesmo a falta de definição é importante para o enriquecimento do debate. Mais três perguntas se seguem à primeira: “what does a given emblem communicate, how and to whom?”⁹⁹ [o que um determinado emblema comunica, como e para quem?]. Daly alerta também para o perigo de simplificar a interpretação da fonte: “however, the work should not be regarded as a mere reflection of the context, but rather as part of that discourse which, in fact, helped to create the very reality that the emblem may also be said to reflect”¹⁰⁰ [entretanto, o trabalho não deve ser considerado como um mero reflexo do contexto, mas sim como parte do discurso que, de fato, ajudou a criar a própria realidade que se pode dizer que o emblema reflete]. É preciso, ainda, levar em conta as discussões sobre autoria neste período, pois a produção de livros no Renascimento envolvia, para além do escritor do texto, artistas, artesãos, editores, vendedores e também o público leitor.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Ibidem, p. 61.

⁹⁸ Ibidem, p. 62-3.

⁹⁹ Ibidem, p. 69.

¹⁰⁰ Idem.

A intertextualidade e “intertextualidade visual”¹⁰¹, como denominada por Daly, são igualmente relevantes e podem oferecer respostas sobre o público, a recepção e imitação da obra.

A utilização de livros de emblemas como fontes históricas deve levar em consideração alguns pontos:

Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que os livros de emblemas possuem semelhanças, mas, como discutido, as diferenças entre uma edição e outra da mesma obra ou entre obras distintas devem ser vistas como parte do gênero. Mesmo o livro de Andrea Alciati não é um modelo pelo qual todos os outros livros de emblemas podem ser julgados. Como já discutido a partir de John Manning, a flexibilidade do gênero foi uma das características centrais para que este se tornasse tão difundido tanto espacial quanto temporalmente¹⁰². Portanto, é preciso analisar cada exemplar em sua especificidade, as consistências e inconsistências do próprio livro e de seu escritor, editor, gravador.

Em segundo lugar, na época moderna “os livros são fabricações”¹⁰³ e o escritor da obra não estava sozinho em sua produção. No caso dos livros de emblemas com gravuras, visto que somente em casos muito raros o autor do texto era o mesmo das imagens, ao menos duas pessoas estavam envolvidas na publicação e mais frequentemente três, contando com o editor. Outros personagens também estavam direta ou indiretamente envolvidos na produção de livros de emblemas como os patronos e mesmo outros homens de letras que podiam fazer parte do círculo de sociabilidades do escritor em questão. Por meio da leitura fonte, pode-se obter estas informações a partir dos frontispícios, prefácios e dedicatórias ou mesmo ao longo do texto.

O terceiro ponto, em concordância com Roger Chartier, é de que as intencionalidades e significados de uma obra não estão subordinadas ao poder de seu escritor¹⁰⁴. É possível localizar as referências, analisar as imagens e textos que compõem os emblemas, contudo a apropriação e a leitura que se faz produzem outros sentidos que escapam ao domínio estabelecido pelo autor. Como Chartier afirma, o livro visava instaurar a ordem, mas a leitura, “por definição, rebelde e vadia”¹⁰⁵, subverte esta ordem.

Por fim, a cada livro de emblemas analisado considera-se a concepção de seu autor. Pode ser que esta definição esteja clara no prefácio da obra, ou será preciso avaliar a partir da análise dos emblemas em si. Também é possível que a definição contida no prefácio não corresponda ao trabalho final. Além disso, os termos utilizados pelos autores de livros de

¹⁰¹ Ibidem, p. 71.

¹⁰² MANNING, John. *Op. cit.*, p. 25.

¹⁰³ CHARTIER, Roger. *Op. cit.* 1998, p. 17.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 8.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 7.

emblemas são fundamentais para que os historiadores não os sobrecarreguem com interpretações que não se aplicam ao contexto da obra em questão. Assim sendo, os dois capítulos seguintes da presente dissertação abordam as discussões teóricas apresentadas neste primeiro capítulo como ponto de partida para o desenvolvimento da análise da *Iconologia* de Cesare Ripa, especialmente no que concerne aos emblemas das quatro partes do mundo.

CAPÍTULO 2. NAS FRONTEIRAS DO MUNDO CONHECIDO: AMÉRICA, ÁRTEMIS E AMAZONAS

O segundo capítulo é dedicado às personificações da América. A análise das fontes mobilizadas parte da hipótese de que as imagens, textuais e visuais, do continente foram criadas a partir das tradições clássica e judaico-cristã readaptadas ao contexto dos séculos XVI e XVII. Neste sentido, as representações da deusa grega Ártemis, das Amazonas e as possíveis relações entre esses conjuntos de narrativas, fornecem a base para a interpretação da construção da imagem da América como uma mulher ao aliar o conhecimento proveniente de Antiguidade às informações contemporâneas adquiridas por meio de relatos de viagens.

2.1. AS PARTES DO MUNDO ANTERIORES À ICONOLOGIA

Américo Vespúcio, o Descobridor, vem do mar. De pé, vestido, encouraçado, cruzado, trazendo as armas europeias do sentido e tendo por detrás dele os navios que trarão para o Ocidente os tesouros de um paraíso. Diante dele a América Índia, mulher estendida, nua, presença não nomeada da diferença, corpo que desperta num espaço de vegetações e animais exóticos. Cena inaugural. Após um momento de espanto neste limiar marcado por uma colunata de árvores, o conquistador irá escrever o corpo do outro e nele traçar a sua própria *história*. Fará dele o corpo historiado – o brasão – de seus trabalhos e de seus fantasmas. Isto será a América “Latina”¹⁰⁶.

No prefácio para a segunda edição da *Escrita da História*, se refere Michel de Certeau à gravura de Jan van Straet e Theodore Galle [Figura 8] que retrata o “encontro” de Vespúcio com a América que está representada como uma mulher indígena no ato de se levantar da rede, objeto usado para o repouso, de forma que a imagem pode ser interpretada também como o despertar do continente que estava até então adormecido. Tal como Certeau afirma, as imagens construídas sobre a América se tornaram uma escrita da história europeia. Escrita que se modificou neste período e que, segundo Certeau, passou a ser uma escrita conquistadora que considerava o novo continente como uma página em branco, uma promessa para a realização dos sonhos europeus. A busca pelo ouro e a evangelização das populações nativas sendo alguns dos principais deles. Essas imagens, textuais ou pictóricas, ainda que muitas vezes mascaradas, seriam, para Certeau, uma “colonização do corpo pelos discursos do poder”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ CERTEAU, Michel de. *Op. cit.*, p. 9. Itálico e aspas do autor.

¹⁰⁷ Idem.



Figura 8. *America*, Jan van der Straet (del.) & Theodore Galle (sculpt.), 1589. Gravura em cobre; 20 x 26,9 cm.
Fonte: The British Museum; Londres, Inglaterra.

O continente chamado América foi, durante os séculos XVI e XVII¹⁰⁸, e em menor medida nos séculos seguintes, continuamente sintetizada em frontispícios, porcelanas, tapeçarias, quadros, gravuras e mapas como uma mulher assim como os demais continentes: África, Ásia e Europa. Na tradição da mitologia clássica, a Europa era uma ninfa que fora raptada pelo deus Zeus disfarçado como um touro e esta era uma forma comum de representar o continente. As demais partes do mundo também possuíam nomes de mulheres. Cesare Ripa escreve que a Ásia era, assim como a Europa, uma ninfa, filha de Tétis e Oceano¹⁰⁹. O nome América foi primeiramente utilizado para designar o continente por Martin Waldseemüller em seu mapa *Universalis Cosmographia* de 1507 na explicação do qual o cartógrafo afirma que, seguindo a tradição dos continentes terem nomes femininos, o novo continente deveria se chamar América em homenagem a Américo Vespúcio.

Carla Oliveira ressalta que as imagens do continente revelam mais da cultura que as produziu que da cultura que deseja representar. Portanto, tais alegorias

¹⁰⁸ Presente também nos séculos XVIII e XIX em menor quantidade.

¹⁰⁹ RIPA, Cesare. *Op. cit.*, 1603, p. 334.

(...) seriam um tipo de síntese do imaginário circulante na cultura europeia então acerca do novo mundo um tipo de *briefing* que prepara o leitor para todas as maravilhas e perigos que se lhe apresentariam caso se dispusesse a visitar terras tão distantes.¹¹⁰

O frontispício do atlas *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, publicado em Antuérpia em 1570, é uma das primeiras e mais difundidas representações dos continentes como mulheres. Acredita-se que Frans Hogenberg tenha sido responsável pelas gravuras. Entretanto, não é possível afirmar com certeza se Cesare Ripa utilizou a obra de Ortelius como inspiração para suas partes do mundo, uma vez que o autor do atlas não é mencionado em nenhum momento da *Iconologia*. De todo modo, existem semelhanças entre as representações. A América de Ortelius/Hogenberg [Figura 9] está nua, deitada, enquanto os demais continentes estão em pé, tem um arco e flechas sobre seus pés. Possui um adorno na cabeça similar a uma touca¹¹¹ e porta uma joia na testa. Na mão direita segura uma borduna e na esquerda uma cabeça decepada. Atrás da mulher há uma rede. Adolph van Meetkercke oferece uma explicação para o frontispício em um poema encomendado por Ortelius para que a mensagem desejada fosse transmitida¹¹²:

A ninfa que se vê na parte inferior se chama América, da qual há pouco se apoderou o audaz Vespúcio, cruzando o mar e abraçando-a com terno Amor. Ela, esquecida de si e de seu casto pudor, está sentada, nua por completo, exceto pela touca com que prende as madeixas de seus cabelos, e a joia com que enfeita sua fronte, ou as tornozeleiras com tintilantes guizos que adornam suas pernas. Na mão direita tem uma clava de madeira com a qual sacrifica homens gordos e bem cevados que tenha capturado na guerra, cujos corpos desmembra e assa em fogo lento ou cozinha num caldeirão. Mas quando lhe aferroa a fome devora os membros crus recém-cortados, ainda vertendo sangue escuro e estremecendo sob seus dentes: seu alimento é a carne dos vencidos e seu sangue vivo, crime tão espantoso de se ver como de relatar. Que representação de bárbara impiedade e desprezo aos deuses! Na mão esquerda traz uma cabeça humana recém-decepada. E aí, igualmente o arco e as velozes flechas com que, tensionando bem o cordame, inflige feridas fatais aos homens e os mata. Depois, cansada pela caça, quer entregar-se ao sono em seu merecido leito, feito, coisa rara, como uma rede, e sustentado por um prego em suas extremidades, sobre ela reclina a cabeça e os membros.¹¹³

¹¹⁰ OLIVEIRA, Carla Mary S. *A América alegorizada: Imagens e visões do Novo Mundo na Iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII*. João Pessoa: Editora UFPB, 2014, p. 51.

¹¹¹ Um gorro peruano de lã de alpaca segundo OLIVEIRA, Carla Mary S. *Op. cit.*, p. 29.

¹¹² TATSCH, Flavia Galli. *A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*. Tese de Doutorado em História, Universidade Estadual de Campinas, 2011, p. 220.

¹¹³ Apud., OLIVEIRA, Carla Mary S. *Op. cit.*, p. 30-31.



Figura 9. Frontispício do atlas *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius. Fonte: ORTELIUS, Abraham. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: Gilles Coppens de Diest, 1570.

Naquela que é considerada a primeira representação das partes do mundo em forma humana, é significativo que a América seja uma mulher nua, característica que foi posteriormente uma das mais recorrentemente associada ao continente. Mesmo nua, levemente coberta, não por um pano como no caso da África, mas pelos próprios cabelos, ela ainda está adornada. A clava que porta é uma referência à belicosidade dos nativos e também ao costume de ingerir carne humana. Após realizar essas atividades, Meetkercke escreve que a “nifa” dorme na rede retratada atrás da personificação. Assim, em relação à narrativa visual, a primeira imagem antropomórfica da América ressalta a selvageria, pela nudez e antropofagia, e o distanciamento entre o Velho e o Novo Mundo. O distanciamento é realizado por meio da oposição entre as personificações dos dois continentes. A Europa está no topo cercada por símbolos de poder, cetro e coroa, sentada em um trono e vestida enquanto a América está parcialmente deitada ao fim da página, literalmente abaixo e aos pés da Europa. A referência ao sono pela rede pode indicar certa passividade da América, ou “malemolência” segundo Flávia Tatsch em sua tese de doutorado¹¹⁴, ao mesmo tempo em que, a partir de uma interpretação alegórica, é permitido indagar se, ao menos para Ortelius, a América não estaria adormecida até ter sido “encontrada” pela Europa¹¹⁵.

No século XVI houve fontes que dividiam a América em duas partes, América Mexicana e Peruana. O exemplo mais retomado, pois teve grande circulação no período, foi o mapa *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus* de Petrus Plancius publicado em Antuérpia entre 1592 e 1594 [Figura 10]. Esse também é considerado o primeiro mapa-múndi decorativo a incluir as alegorias dos continentes em suas bordas, e que posteriormente serviu como modelo para outros mapas-múndi como o de Johannes Vrients em 1596. Além de distinguir duas Américas, Plancius deu o nome *Oceanus Peruvian* ao Oceano Pacífico.

O mapa de Plancius foi realizado a partir de informações de navegação portuguesas de modo que, em comparação com os demais mapas do período, este foi considerado mais acurado. Entretanto, mais que o mapa em projeção estereográfica, interessa saber os motivos pelos quais Plancius optou por dividir a América em duas regiões e quais elementos as diferenciariam.

¹¹⁴ TATSCH, Flavia Galli. *Op. cit.*, p. 228.

¹¹⁵ Essa hipótese foi levantada em uma conversa com Matthew Edney, professor em História da Cartografia na Universidade do Sul do Maine, quando apresentei um trabalho relacionado ao mestrado no 28th International Conference on the History of Cartography sediado em Amsterdam em julho de 2019.



Figura 10. Atlas de Petrus Plancius. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus*. Antuérpia, 1594.
 Fonte: Boston Public Library. <http://maps.bpl.org/>.



Figura 11. América Mexicana. Detalhe do atlas de Petrus Plancius. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus*. Antuérpia, 1594.

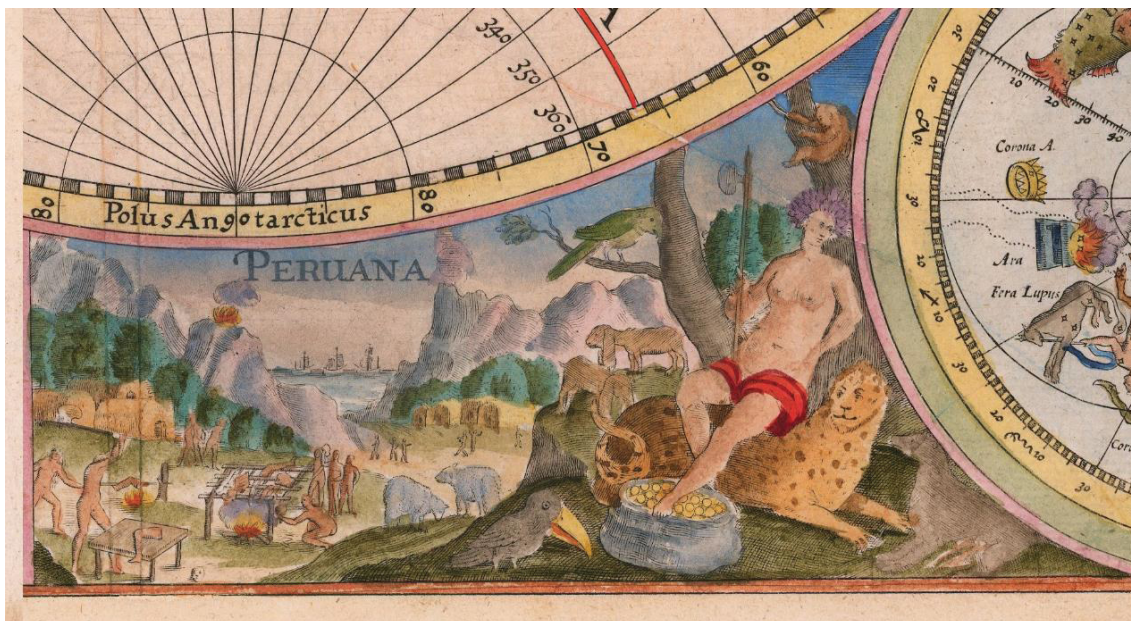


Figura 12. América Peruana. Detalhe do atlas de Petrus Plancius. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus*. Antuérpia, 1594.

As gravuras do mapa foram feitas por Jan van Doetecum e inspiradas pelos desenhos de Théodore de Bry publicados alguns anos antes e que tiveram grande circulação pela Europa, principalmente nos centros de produção cartográfica, como era o caso dos Países Baixos. Em relação aos elementos distintivos, a América Mexicana [Figura 11], montada em um tatu gigante, porta um arco na mão esquerda e uma flecha na direita, está adornada com colares e um adereço feito de penas cobre as partes íntimas e tem frutas e legumes sob os pés. Ao fundo da imagem estão os povos autóctones ocupados em diversas atividades. Alguns deles assam peixes em uma grelha, outros seguram um escalpo sobre uma fogueira ao lado da qual se encontra um membro humano, referência tanto à beligerância quanto à antropofagia. Mais distantes alguns grupos portam lanças e outros arcos e flechas. Já os habitantes da região Peruana [Figura 12] estão completamente nus e se dedicam ao preparo da carne humana para consumo. A ênfase na fauna exótica é percebida pela presença de macacos, um papagaio, um tucano e outros animais menos reconhecíveis. Além disso, a América está montada em uma onça pintada. Um véu cobre as partes íntimas da mulher, e um adereço de penas adorna sua cabeça. Porta uma espécie de lança-machado e seus pés se apoiam no que parece ser um pote de ouro. Ao fundo, o cenário é montanhoso com indicação de vulcões, provavelmente uma referência à origem das riquezas minerais indicadas. O terreno se abre para o mar onde três caravelas podem ser observadas.

De maneira geral, pode-se dizer que a América Mexicana é mais reconhecida pelas diversas frutas que produz, e referências à guerra estão presentes. Entretanto, a antropofagia

consiste em um pequeno elemento em relação ao todo. A América Peruana, por sua vez, é reconhecida pelos animais exóticos, pela antropofagia evidenciada em maior medida, por meio dos elementos representados, se comparada à América Mexicana e pela presença de montanhas e vulcões.

Para Andréa Doré, o ato de nomear legitimado “pela autoridade concedida a partir da tradição e da aura de imparcialidade inerente à ideia de ciência, então em construção, garantiria a tomada de posse”¹¹⁶. De modo que

A denominação America Peruana classifica a região como já visitada, conhecida e explorada pelos europeus. Esse nome remete à interferência e à presença dos europeus, à experiência advinda da exploração e da conquista de um novo continente, relatada e registrada por diferentes autores.¹¹⁷.

Em conclusão, Doré afirma que “o nome do continente, assim como a concepção da sua unidade, resultou de uma construção europeia de longa duração, superando tanto a heterogeneidade local quanto a multiplicidade de esperanças lançadas sobre suas terras ao longo de, ao menos, dois séculos”¹¹⁸. Trata-se, portanto, de uma construção da narrativa e silenciamento de elementos que poderiam contradizê-la. Nesse contexto, é necessário levar em consideração que a tomada do Império Asteca pelos espanhóis se deu em 1521, enquanto a tomada do Império Inca ocorreu cerca de uma década depois, e que estes eventos tiveram um grande impacto no imaginário europeu.

Dois anos depois de Plancius, Johannes Baptista Vrients teve seu mapa *intitulado Orbis Terrae Compendiosa Descriptio Ex peritissimorum totius orbis Gaegraphorum operibus desumta* publicado também em Antuérpia, em 1596 [Figura 13]. Realizado, assim como o de Plancius, para acompanhar o *Itinerário, Voyage ofte Schipvaert van J. H. Van Linschoten*¹¹⁹. Apesar disso, o mapa foi publicado primeiramente separado e depois em conjunto com o livro. O mapa em si é uma cópia do de Plancius, as alterações consistem nas bordas decorativas que apresentam as mulheres como continentes. Ao contrário do *Orbis terrarum*, o *Orbis Terrae Compendiosa* não dividiu a América em duas partes, assim, a América de Vrients é uma mulher montada em um tatu gigante, adornada com um adereço de penas nos cabelos, praticamente nua, somente um véu cobre suas partes íntimas e segura uma espécie de machado. Ao fundo é

¹¹⁶ DORÉ, Andréa. America Peruana e Oceanus Peruvianus: uma outra cartografia para o Novo Mundo. *Revista Tempo*, S.l., v. 20, n. 1, p.1-22, jul. 2014, p. 11.

¹¹⁷ Ibidem, p. 08.

¹¹⁸ Ibidem, p. 22.

¹¹⁹ Os dois mapas foram incluídos em edições posteriores do relato de viagem de Linschoten que fora publicado pela primeira vez em 1594.

possível discernir animais exóticos e a referência à antropofagia presente pela imagem de três indígenas preparando um membro do corpo humano. No aspecto geográfico destacam-se ainda a abundância de árvores e montanhas ao fundo. Uma delas pode ser interpretada como um vulcão devido às chamas que parecem coroar o topo da montanha. Por fim, o nome América ao fundo da imagem elimina qualquer dúvida que se pudesse ter acerca de qual parte do mundo está retratada.



Figura 13. Atlas de Johannes Vrients. *Orbis Terrae Compendiosa Descriptio Ex peritissimorum totius orbis Gaegraphorum operibus desumpta*. Antuérpia, 1596.

De maneira geral, a América de Vrients parece conjugar os elementos divididos pelas América Peruana e Mexicana de Plancius/Doetecum em uma única imagem, enfatizando aqueles que são mais comumente associados ao continente. Neste sentido, o tatu é um elemento compartilhado pela representação da América Mexicana de Plancius e na América de Vrients. De acordo com Dante Martins Teixeira, a primeira descrição de um tatu publicada na Europa está no livro *Suma de Geografia* de Martin Fernandez de Enciso publicada em 1516¹²⁰. A

¹²⁰ TEIXEIRA, Dante Martins. A Curiosa História dos Tatus: um Improvável Símbolo Renascentista do Novo Mundo. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia F. (orgs.). *Um mundo sobre papel: Livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios português e espanhol*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG, 2014. p. 447.

primeira imagem impressa do animal é de 1553 presente na obra de Pierre Belon intitulada *Observations de plusieurs singularitez & choses memorables* [Observações de várias singularidades e coisas memoráveis]. Comparados com diversos animais mais conhecidos pelos europeus como rinocerontes, tartarugas, leitões e cavalos, o tatu se tornou ao longo do século XVI um item de colecionadores que mantinham exemplares mumificados em gabinetes e museus. O tatu foi consolidado como um importante símbolo do Novo Mundo, especialmente devido à gravura realizada por Adrien Collaert em 1589 a partir de desenhos do artista flamengo Maarten de Vos da América¹²¹ [Figura 14]. Esta imagem faz parte de uma série sobre os quatro continentes e foi posteriormente reproduzida em diversos meios, como em cerâmicas e baralhos.



Figura 14. *America*, COLLAERT, Adriaen a partir de DE VOS, Maarten. c. 1588-1589. Gravura. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

A mulher que representa a América está montada em um tatu, suas partes íntimas são cobertas por um véu, porta armas nas mãos direita e esquerda e está coroadada com penas. No plano de fundo da gravura são retratados animais exóticos, guerras e antropofagia. Sobre o animal escolhido para representar o continente, Flávia Tatsch escreve que a América “precisava contar com algo parecido [com os animais das outras partes do mundo] para chamar de seu;

¹²¹ Ibidem, p. 452.

contudo lhamas, bichos-preguiças e tamanduás não deveriam causar o mesmo impacto que o tatu, cuja couraça havia sido comparada às armaduras dos cavalos, daí o nome em espanhol, “armadillo”. Por isso, o tatu se transformou no perfeito contraponto ao cavalo”¹²².

Os animais foram usados como elementos distintivos dos continentes em grande parte das personificações das partes do mundo, tema que é desenvolvido no terceiro capítulo em que comparo África, América, Ásia e Europa. Em suma, as partes do mundo possuíam animais considerados característicos às suas regiões. A Europa poderia ser acompanhada por um cavalo, urso ou touro, a Ásia por um camelo, a África por elefantes ou crocodilos. No caso específico da América, os animais mais comumente retratados foram lagartos, onças, como na América Peruana de Plancius, e o tatu. Animais selvagens e exóticos assim como no caso da África. Por outro lado, a Europa e Ásia são acompanhadas por animais característicos domesticados. De acordo com Teixeira, ao longo do XVIII, principalmente devido à valorização do pensamento racional iluminista, as incertezas e fantasias criadas acerca da América, das quais tatus gigantescos são parte, foram gradualmente rejeitadas¹²³. Entretanto, se mitos e seres fantásticos perderam espaço nos mapas produzidos a partir do século XVIII, isso não significa necessariamente que tais elementos deixaram de fazer parte do imaginário criado sobre a região.

Nem todas as representações da América durante os séculos XVI e XVII se utilizam do canibalismo como um elemento de reconhecimento da imagem, embora ele seja um dos temas mais comuns a ser associado à América juntamente com a nudez e a utilização de arco e flechas como armas de guerra. Este é o caso das gravuras de Jan Sadeler [Figura 15] realizadas em Amsterdam em 1581, ou seja, posterior ao frontispício de Ortelius e anterior aos mapas de Petrus Plancius e Johannes Vrients, e ao livro de emblemas de Cesare Ripa. A mulher que representa a América está sentada, com as partes íntimas cobertas por um véu, tem na cabeça um adorno de penas e segura na mão direita uma arma que pode ser uma grande flecha ou tacape. Nestas características a imagem está próxima das de Ortelius, Plancius e Vrients. Entretanto, a personificação está retratada no ato de observar os dois pássaros pousados na árvore e a ausência de qualquer elemento que pudesse ser associado à antropofagia ou à belicosidade dos habitantes do continente é notável. Assim como a inexistência de animais perigosos para os seres humanos. O plano de fundo com habitações transmite um ideal harmônico, de tranquilidade, o casal à direita remetem à Adão e Eva, as pessoas no rio trabalham na extração de ouro.

¹²² TATSCH, Flavia Galli. *Op. cit.*, p. 270.

¹²³ TEIXEIRA, *Op. cit.*, p. 466.

A gravura é acompanhada por um comentário explicativo:

América, senão Brasil, ou o Novo, pela imensa vastidão do mundo: descoberta pela primeira vez no ano de Cristo de 1491, com infinitas províncias ensolaradas e férteis, governadas por homens;/ Cidades nobres, com artes e comércio de armas, em solo montanhoso, irrigado por fontes e rios: densas matas, de onde tiram seu alimento, para além das minas de ouro do mundo,/ onde nascem seus copiosos rios; seus equipamentos e armas são feitos de ossos; Homens e mulheres nus andam juntos, cobertos apenas por mantos feitos de penas de papagaio: Muitas pérolas enfeitam seus lábios,/ orelhas e faces. De temperatura amena e leve orvalho, o ar é sempre sereno. Mais valioso do que o ouro, suas ilhas produzem madeira Guicum, conhecida pelos franceses. Segundo Americo Vespúcio¹²⁴.



Figura 15. *America*, Jan Sadeler (del. & sculpt.), Amsterdam, 1581. Gravura em cobre; 16,1 x 22,1 cm; Acervo Leen Helmik Antique Maps, Holanda.

A visão da América expressa por essa fonte está associada ao discurso que percebia o continente como o Paraíso Perdido, o Éden bíblico abundante em riquezas naturais. Ao mesmo tempo que está situado temporalmente no passado, a região constituía uma oportunidade de ganhos materiais. O Paraíso Terrestre foi localizado na Ásia, África e América. No caso da África, um dos motivos pelo qual o Paraíso foi colocado neste continente é a identificação do rio Nilo com Gihon, um dos quatro rios do Éden¹²⁵. As discussões acerca do local em que

¹²⁴ Apud., OLIVEIRA, Carla Mary S. *Op. cit.*, p. 32.

¹²⁵ RELAÑO, Francesc. Paradise in Africa The History of a Geographical Myth from its Origins in Medieval Thought to its Gradual Demise in Early Modern Europe. *Terrae Incognitae*, [s.l.], v. 36, n. 1, jun. 2004, p. 3.

poderia estar o Éden perdido elencam algumas características recorrentes como o clima ameno e favorável, como uma eterna primavera, sem desastres naturais. Sérgio Buarque de Holanda discorre sobre a localização do Paraíso na América em seu livro *Visão do Paraíso* de 1959¹²⁶. A gravura de Sadeler é uma dentre uma série de fontes que demonstram que narrativas que demonizavam a América, ou enfatizavam os perigos do canibalismo e das feras, conviviam e concorriam com narrativas que idealizavam o Novo Mundo.

2.2. A AMÉRICA NA ICONOLOGIA DE CESARE RIPA



Figura 16. *America*. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*. Roma: Appresso de Lepido Faey. 1603. p. 338.

Na iconologia de Cesare Ripa a América é a quarta parte do mundo a ser representada [Figura 16]. Como o autor pretendeu começar a descrição pela parte que considerava ser a mais importante, a Europa, a América, continente ainda recente no pensamento europeu, está colocada por último. Ripa a descreve como uma

Donna ignuda, di Carnagione fosca, di giallo color mista, di volto terribile, & che un velo regato di più colori calandogli da una spalla à traverso al corpo, le copri le parti vergognose.

Le chiome saranno sparse, & à torno al capo sia un vago, & artificioso ornamento di penne di varij colori.

Tenga con la sinistra mano un'arco, con la destra mano una frezza, & al fianco la faretra parimente piena di frezze, sotto un piede una testa humana passata da

¹²⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

una frezza, & per terra da una parte sarà una lucertola, ouero un liguro di smisurata grandezza.

[Mulher nua, de pele escura, de uma cor amarela mista, de rosto terrível, e que um véu das cores mais coloridas desce de um ombro atravessado ao corpo e cobre as partes vergonhosas.

Os cabelos são espalhados e em volta da cabeça sai um ornamento vago e feito de penas de várias cores.

Tem na mão esquerda um arco e na direita uma flecha e ao seu lado uma aljava igualmente cheia de penas de flechas, debaixo de um pé uma cabeça humana atravessada por uma flecha, e em uma parte do chão terá um lagarto ou um crocodilo de tamanho enorme.]¹²⁷

O emblema América segue a mesma lógica que os demais emblemas ao longo da *Iconologia*. O nome indica o emblema, neste caso a parte do mundo. Em seguida Cesare Ripa descreve os elementos que devem ser adicionados à imagem de uma mulher, suas posições e detalhes que em conjunto servirão como um pequeno resumo do continente. Alguns parágrafos adiante, Ripa oferece a explicação do motivo de utilizar determinados elementos para elaboração do emblema. É também na parte mais interpretativa da *subscriptio* que Ripa menciona suas fontes de inspiração.

Si dipinge senza habito per essere usanza di quei popoli di andar ignudi, è ben uero che cuoprono le parti uergognose con diuersi ueli di bombace, ò d'altra cosa.

La ghirlanda di uarie penne è ornamento, che eglino sogliono usare, anzi di più sogliono impennarsi il corpo in certo tempo, secondo che uien riferito da sopradetti autori.

L'arco, & le fresse sono proprie armi, che adoprano continuamente si gl'huomini, come anco le donne in assai Prouincie.

La testa humana sotto il piede apertamene dimostra di questa barbara gente esser la maggior parte usata pascersi di carne humana; perciòche gli huomini da loro uinti in guerra li mangiano, così gli schiaui da loro comprati, & altri per diuerse altre occasioni.

La Lucerta, ouero liguro sono animali fra gli altri molto notabili in quei paesi, perciòche sono così grandi, & fieri, che deuorano non solo li altri animali: ma gl'huomini ancora.

[Se representa sem vestes por ser o costume deste povo de andar nu, é bem verdade que eles cobrem as partes vergonhosas com diversos véus de bombacha ou de outra coisa.

A guirlanda de várias penas é ornamento que eles geralmente usam, na verdade, mais frequentemente cobrem o corpo de penas em certo período segundo foi relatado pelos autores acima mencionados.

O arco e a flecha são suas próprias armas que adotam continuamente homens bem como mulheres em muitas Províncias.

A cabeça humana sob o pé demonstra abertamente que a maior parte dessa gente bárbara costuma alimentar-se de carne humana; ou seja, que eles comem os homens vencidos na guerra, os escravos que compraram e outros para diferentes ocasiões.

¹²⁷ RIPA, Cesare. *Op. cit.*, 1603, p. 338.

O lagarto, ou crocodilo são, entre outros, animais muito notáveis nesses países, de modo que são tão grandes e ferozes que devoram não somente outros animais, mas também os homens.]¹²⁸

Ao contrário do continente africano, no qual a seminudez denota a falta de riquezas da região¹²⁹, conforme é abordado no capítulo seguinte, na América a nudez é percebida como um costume dos povos locais que cobrem as partes íntimas e usam penas como adereços. Apesar de mencionar o costume das mulheres de guerrearem com arco e flecha assim como os homens, Cesare Ripa não menciona o mito das amazonas. As *Singularidades da França Antártica* do franciscano e cosmógrafo André Thevet, publicada em Paris em 1558, poderia ser uma fonte possível para a informação de que as mulheres autóctones fossem à guerra¹³⁰. Entretanto, Ripa não menciona o cosmógrafo francês. Não há como confirmar se as referências mencionadas por Ripa, Padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, os padres jesuítas e Fausto Rughese da Montepulciano; mencionam esse costume. De fato, não é possível encontrar informações detalhadas sobre esses autores para além de sua presença na *Iconologia*. Uma hipótese provável é que os nomes mencionados tenham sido inventados por Cesare Ripa na tentativa de conferir maior credibilidade às informações apresentadas sobre o Novo Mundo. Em sequência, a representação de uma cabeça humana, ao contrário do que possa parecer em um primeiro momento, não é um símbolo da beligerância, que já está representada pelas armas, mas uma referência à antropofagia duramente condenada pelos europeus. Ripa encerra a *subscriptio* da América com o lagarto gigantesco capaz de devorar homens frisando deste modo os perigos oferecidos pelo continente: a guerra, a antropofagia e as feras.

Apesar da *Iconologia* ter continuado a ser editada e publicada na Península Itálica, o texto em italiano sobre a América não sofreu alterações. As mudanças entre as edições de Roma, 1603 [Figura 16]; Pádua, 1611 [Figura 17]; Veneza, 1645 [Figura 18]; Pádua, 1630 [Figura 19]; Veneza, 1669 [Figura 20]; se limitam à presença ou ausência de margens decorativas na *pictura*. Conclui-se que uma mesma placa de madeira foi utilizada na produção das imagens, ou que havia cópias da original. A única exceção é a edição de 1613 de Siena

¹²⁸ Ibidem, p. 339.

¹²⁹ Ibidem, p. 336.

¹³⁰ À princípio Thevet afirmava nas *Singularidades* que as mulheres indígenas iam à guerra somente para cuidar dos mantimentos, tirar a água dos barcos, em caso de batalhas fluviais, mas não se engajavam na guerra em si. Esta era uma característica singular das amazonas. Contudo, após as críticas veementes de Jean de Léry em relação às amazonas que considerava ser um mito, Thevet alterou seu texto, excluiu as amazonas da narrativa e incluiu mulheres indígenas guerreiras. Cf. LESTRINGANT, Frank. *A oficina do cosmógrafo ou A imagem do mundo no Renascimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2009, p.154-160.

[Figura 21] realizada por Matteo Florimi. Ainda assim, a imagem apresenta todos os elementos mencionados por Ripa no texto e representados nas outras gravuras.



Figura 17. America. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia, ovvero, Descrizione d'imagini delle virtu', vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 358.



Figura 18. America. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia del caualier Ripa vltima impressione*. Veneza: Cristoforo Tomasini, 1645, p. 421.



Figura 19. America. Fonte: RIPA, Cesare. *Della piu che novissima iconologia*. Pádua: Donato Pasquardi, 1630, p. 497.



Figura 20. America. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia di Cesare Ripa perugino, caualier de' santi Maurizio & Lazaro. Divisa in tre libri, ne i quali si esprimono varie imagini di virtù, vitij, passioni humane, affetti, atti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi, & altre materie infinite vtili ad ogni stato di persone. Ampliata dal sig. cav. Gio. Zaratino Castellini romano in questa vltima editione di imagini & discorsi, con indici copiosi, & ricorretta*. Veneza: Nicolo Pezzana, 1669, p. 422.



Figura 21. America. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia di Cesare Ripa perugino, cavre. de sti. Mauritio, e Lazzaro: nella quale si descriuono diuerse imagini di virtù, vitij, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, ed altere infinite materie : opera vtile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori, e ad ogni studioso ..* Siena: Matteo Florimi, 1613, p. 68.

2.3. AS TRADUÇÕES DA ICONOLOGIA

O texto da versão francesa, publicada em Paris em 1677, da *Iconologia*, cujo título completo é *Iconologie, ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblemes, & autres figures hyerogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, des passions humaines, &c. Divisée en deux parties* [Iconologia ou nova explicação de várias imagens, emblemas e outras figuras hieroglíficas das virtudes, dos vícios, das artes, das ciências, das causas naturais, diferentes dos humores, das paixões humanas etc. Dividida em duas partes] é similar à de Ripa. Existem diferenças consideráveis, a inclusão de Américo Vespúcio como o “descobridor” do continente que recebeu seu nome¹³¹. Além disso, as menções às fontes citadas por Cesare Ripa, como Fausto Rughese da Montepulciano, foram retiradas do texto. A palavra selvagem é utilizada para designar os povos americanos, embora Ripa não tivesse usado essa palavra em nenhum momento. Em relação à antropofagia, o texto em francês classifica os indígenas como “peuples inhumains”¹³² [povos inumanos] enquanto

¹³¹ RIPA, Cesare. *Iconologie, ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblemes, & autres figures hyerogliphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, des passions humaines, &c. Divisée en deux parties*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677. 2 v.

¹³² Ibidem, p. 11.

Ripa utiliza o adjetivo bárbaro no mesmo trecho, de modo que a tradução francesa parece enfatizar ainda mais a bestialidade da antropofagia. A gravura da América [Figura 22] realizada a partir de uma placa de cobre por Jacques de Bie difere daquela da segunda edição italiana por ser menor e estar agrupada na mesma página que as demais partes do mundo. Contudo, a mulher ainda está representada com os principais elementos distintivos elencados por Ripa. O arco está na mão esquerda, uma flecha na direita, os seios estão descobertos e um véu cai do ombro esquerdo. Há uma cabeça humana sob os pés ao lado de um lagarto/crocodilo. As duas ilustrações da América têm os cabelos adornados com plumas. Apesar da gravura ter sido feita provavelmente com a mesma matriz da gravura da edição francesa anterior, na edição em francês de 1698 publicada em Amsterdam, a imagem que representa a América [Figura 23] divide o espaço de uma página com outras cinco imagens sendo uma delas a Europa, “l’Este” [O Leste] e três as estações “le Printemps” [A Primavera], “l’Automne” [O Outono] e “l’Hiver” [O inverno]¹³³. Entretanto, os textos de ambas as edições são idênticos. Outra alteração interessante em relação ao original é a ordem dos continentes. Na segunda edição de Cesare Ripa temos Europa, Ásia, África e América enquanto em ambas as versões francesas a ordem é Ásia, África, Europa e América, sem razão aparente.



Figura 22. Amerique. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologie, ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblemes, & autres figures hyeroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, des passions humaines, &c. Divisée en deux parties*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677. 2 v.

¹³³ RIPA, Cesare. *Iconologie ou la science des emblemes devises, &c. qui apprend à les expliquer dessiner et inventer. Ouvrage tres utile aux orateurs, poëtes, peintres, sculpteurs, graveurs, & generalement à toutes sortes de curieux des beaux arts et des sciences. Enrichie & augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées*. Amsterdam: Adrian Braakman, 1698. 2 v., p. 273.



Figura 23. Emblemas em uma página. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologie ou la science des emblemes devises, &c. qui apprend à les expliquer dessiner et inventer. Ouvrage tres utile aux orateurs, poëtes, peintres, sculpteurs, graveurs, & generalement à toutes sortes de curieux des beaux arts et des sciences. Enrichie & augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées.* Amsterdam: Adrian Braakman, 1698. 2 v., p. 273.

A primeira edição da *Iconologia* em inglês foi publicada em Londres em 1709 por Benjamin Motte e traduzida do italiano por P. Tempest. Na carta ao leitor, Tempest afirma que a fama do livro de emblemas de Ripa, o fato deste ser considerado o melhor livro no assunto e ter sido traduzido para seis línguas foram os motivos pelos quais a tradução inglesa foi produzida¹³⁴. A carta ressalta ainda a relação entre emblemas e hieróglifos egípcios e pretende que os comentários explicativos para as gravuras ofereçam um modo de “decifrar” as imagens presentes não apenas em esculturas e pinturas, mas também em discursos filosóficos.

A *subscriptio* do emblema da América a descreve da seguinte maneira:

A Woman almost naked; a tann'd Aspect; has a Veil folded over her Shoulder; round her Body, an artificial Ornament of Feather of divers Colours; in one Hand a Bow, and a Quiver by her side; under one Foot a human Head pierc'd with a Arrow, and a Lizard on the Ground.
Naked, because the Inhabitants are all so. The Arms are what both Men and Woman use there. The Head shews that they are *Cannibals*. The Lizard, they are so big here, that they *devour* Men.

¹³⁴ RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709.

[Uma mulher quase nua; com aspecto bronzeado; tem um véu dobrado em seu ombro ao redor de seu corpo, um ornamento de penas de cores diversas, em uma mão tem um arco e uma aljava ao seu lado; debaixo de um pé tem uma cabeça humana atravessada por uma flecha e um lagarto no chão.

Nua porque todos os habitantes o são. As armas são o que tanto homens quanto mulheres usam lá. A cabeça mostra que eles são *canibais*. O lagarto, eles são tão grandes aqui que eles *devoram* homens.]¹³⁵

Apesar do texto ter sido drasticamente resumido, a tradução recupera do original os elementos considerados, provavelmente por Tempest, como os mais importantes para a caracterização do continente: a nudez, o lagarto gigantesco, o arco e as flechas e o canibalismo que, por sua vez, está acentuado também pelo uso do itálico.

As gravuras do livro foram feitas a partir de placas de cobre por I. Fuller e outros artistas, segundo o frontispício da edição¹³⁶. As imagens estão contidas em uma moldura oval e são agrupadas de quatro em quatro em uma página separada do texto [Figura 24], mais ou menos como as edições francesas já mencionadas [Figura 23]. A gravura da América [Figura 25] apresenta os elementos mencionados pelo texto, o ornamento de penas na cabeça, o arco na mão esquerda e uma flecha na mão direita, a cabeça atravessada por uma flecha, o lagarto, a aljava está presente ainda que pendurada às costas da mulher e não ao lado como nas imagens anteriores, os seios estão descobertos e um véu cobre as partes íntimas. Os aspectos que mais se destacam são as diferenças em relação às gravuras já discutidas. A América da versão inglesa está sentada enquanto as demais são retratadas em pé, escolha que pode ser interpretada como o estilo do gravador, uma vez que muitos emblemas são representados na mesma posição [Figura 24]. Além disso, existe um cenário como pano de fundo para a América com montanhas e palmeiras, novamente este pode ser o estilo do gravador, pois as demais imagens também possuem um cenário ao fundo. O “F” na imagem é a assinatura de Fuller e está presente em todas as gravuras. Ou seja, ainda que os elementos característicos da América sejam comuns, a gravura de Fuller é uma das que mais se diferencia entre as edições analisadas¹³⁷. O autor se inspira no texto de Ripa, mas ainda manteve um estilo reconhecível que porta uma pequena assinatura.

¹³⁵ Ibidem, p. 53. Itálicos do original.

¹³⁶ Ibidem, frontispício.

¹³⁷ Edições mais recentes como a edição alemã do século XVIII também são muito diferentes da gravura presente na segunda edição italiana da *Iconologia*. Contudo, o recorte temporal da pesquisa se encerra antes de modo que uma interpretação mais profunda pode ser realizada em uma pesquisa futura. Cf. RIPA, Cesare. *Pars I. des berühmten italiänische[n] Ritters Caesaris Ripae, allerley Künsten und Wissenschaften dienlicher Sinnbildern und Gedanken: welchen jedesmahlen eine hierzu taugliche Historia oder Gleichnis beygefüget*. Augsburg: Joh. Georg Hertel, 1758.



Figura 24. Emblemas em uma página. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 54.



Figura 25. America. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 56.

De acordo com Frank Lestringant houve na arte e literatura europeias um processo de transformação do corpo indígena em uma alegoria a partir da adição de elementos reconhecíveis como o arco e flechas, plumas, ausência de vestimentas, lagartos ou tatus¹³⁸. No entanto, a alegorização do corpo humano notadamente europeu já era realizada no período a partir dos livros de emblemas e da concepção renascentista dos hieróglifos, como discutido no primeiro capítulo da dissertação. Acerca da utilização de corpos humanos para a representação de conceitos comumente denominados alegoria, Pedro Germano Leal identifica um reavivamento de ideais greco-romanos e da anatomia como um elemento importante para as imagens renascentistas¹³⁹. A partir disso, Leal retoma a *Hieroglífica* de Piero Valeriano, de 1556, como uma enciclopédia simbólica dos elementos mais comuns presentes na iconografia do período e suas definições. Valeriano dedica cinco livros aos significados das partes do corpo humano. A princípio, a utilização de representações antropomórficas na literatura emblemática geralmente se restringia aos corpos míticos como os de Hércules, Ícaro, Júpiter. Posição que se alterou ao longo do século XVII.

Para Pedro Leal, a *Iconologia* de Cesare Ripa foi responsável por tornar o corpo humano um modo de representação significativo para os emblemas, e elenca Piero Valeriano e Vincenzo Cartari como influências que favoreceram esse novo modo de representação imagética. A inovação de Cesare Ripa foi, segundo Leal, em três pontos. Em primeiro lugar, Ripa “adotou o corpo humano (com atributos, gestos, expressões, cores, etc.) como significante”¹⁴⁰, e “focou o significado em conceitos abstratos que na maior parte das vezes não ultrapassava uma palavra, “como ‘amizade’ e ‘ganância’”¹⁴¹. Leal conclui que

com isso, Ripa diminuiu drasticamente a variedade de significantes e praticamente eliminou ambiguidades. Curiosamente, muitos dos atributos que acompanham as figuras humanas de Ripa para significar um determinado conceito eram, justamente, animais e objetos que simbolizavam esse mesmo conceito em outros repertórios¹⁴².

Pedro Leal considera que a expressão simples e acessível dos emblemas de Cesare Ripa contribuiu para a popularidade da obra considerada precursora e que foi utilizada como base para artistas e gravadores holandeses.

¹³⁸ LESTRINGANT, Frank. *Op. cit.*, p. 141.

¹³⁹ LEAL, Pedro Germano. A iconografia do corpo profano: uma breve introdução aos significados da figura humana e suas partes em repertórios iconográficos do Renascimento e Barroco. *Imago: Revista de emblemática y cultura visual*, Valência, v. 1, n. 4, p.173-181, jan. 2015, p. 175.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 179.

¹⁴¹ *Idem*. Aspas do autor.

¹⁴² *Idem*.

Algumas conclusões podem ser formuladas a partir da análise e comparação das edições em outras línguas da *Iconologia*. Os elementos mais marcantes e constantemente utilizados como caracterização para a América são a nudez, o lagarto gigante que pode devorar seres humanos, o arco e flechas como as armas utilizadas, e em todos os textos a informação de que as mulheres indígenas também lutam é mantida, os adornos feitos com penas e, por fim, o canibalismo. Em relação ao texto, a maior mudança se dá pela exclusão de boa parte da *subscriptio* de Cesare Ripa, resultando em descrições mais enxutas nas quais somente alguns elementos são e mantidos. A maior diferença em relação ao original se deu nas duas edições francesas que mencionaram Américo Vespúcio como o “descobridor” do continente e o motivo do local se chamar América. Ou seja, as alterações no texto não são apenas um resumo ou corte, mas podem acrescentar informações.

2.4. ÁRTEMIS NA FRONTEIRA DO MUNDO

Uma possível fonte de inspiração para Cesare Ripa proveniente da antiguidade clássica é a deusa grega Ártemis, ou Diana em sua versão romana. Esta divindade era associada à caça, à lua, ao parto e também à fronteira e zonas limítrofes. Segundo Apolodoro, essa deusa era filha de Zeus e irmã gêmea de Apolo que, em um contraste complementar, é o deus do sol¹⁴³. Dentre as diversas atribuições da deusa, aquela que interessa à pesquisa é principalmente sua relação com a caça. Segundo o historiador Jean-Pierre Vernant, Ártemis tinha como uma de suas funções guiar os homens e jovens nas fronteiras da caçada e também na passagem da infância para a vida adulta¹⁴⁴. Sua origem é desconhecida e Vernant afirma que existe uma distância entre Ártemis e os demais deuses no panteão grego do qual faz parte desde o século XII a. C. O lugar de Ártemis no mundo é tudo o que os gregos englobam na palavra *agrós*, na qual se incluem montanhas, montes, bosques, costas, locais nos quais o cultivado e o selvagem convivem¹⁴⁵. Trata-se de um contato com o Outro. Como caçadora, Ártemis adentra o território da selvageria e constitui parte importante da educação dos jovens que deveriam também aprender a caçar.

Vernant ressalta que

Ártemis, portanto, não é selvageria. Ela trata de tornar de certa forma permeáveis as fronteiras entre o selvagem e o civilizado, já que a caça nos faz

¹⁴³ APOLLODORUS. *The Library*. Londres: William Heinemann, 1921. 1 v., p. 25; HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 151.

¹⁴⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 19.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 17.

passar de um a outro mas ao mesmo tempo mantendo-as perfeitamente claras, pois de outro modo os homens se bestializariam – o que aconteceu no século III, segundo Políbio, aos arcádios de Cineta, que regrediram a um estado anterior à civilização por terem abandonado os ritos e práticas patrocinados pela deusa; retirando-se de cidades e povoações, vivendo voltados para si mesmos, eles evidenciaram, massacrando-se entre si, a mesma ferocidade com que os animais se entredevoram¹⁴⁶.

Em um sentido similar, Ártemis é também responsável pelo ingresso do jovem à vida adulta. Passagem que pode ser compreendida, tal como as regiões fronteiriças, como um limiar entre a vida selvagem e a civilizada.

A associação de Ártemis com a guerra é produtiva para se pensar as representações da América. A partir de Vernant, é possível constatar que a deusa não intervém nas guerras no sentido belicoso, mas sim orienta e salva aqueles em luta e somente em casos críticos faz uso da força física. Ela assegura que as regras de combate sejam seguidas para que o confronto não se torne brutalmente selvagem.

Vernant conclui que

Caça, curatofia, parto, guerra e batalha: Ártemis opera sempre como divindade das margens, com o duplo poder de preparar as necessárias passagens entre a selvageria e a civilização e de preservar estritamente suas fronteiras, ainda quando estão sendo atravessadas¹⁴⁷.

As origens de Ártemis são imprecisas, mas uma possibilidade é de que a deusa seja proveniente da Cítia de modo a ser uma deusa estrangeira, considerada selvagem e sanguinária, assim como os cílios eram observados pelos gregos. Contudo, quando os gregos importaram a divindade, isso demonstra, para Vernant, a capacidade de uma cultura de acolher o outro. Uma assimilação sem que para isso os gregos se tornem selvagens, como uma lição de tolerância¹⁴⁸.

A América sob o olhar europeu é um continente distante e desconhecido até muito recentemente no período de Cesare Ripa, por vezes denominada *terrae incognitae* ou Novo Mundo. É possível sugerir que a América, tal qual Ártemis, correspondesse à ideia de fronteira uma vez que estava localizada nos limites do mundo conhecido pelos europeus. A selvageria relacionada às fronteiras também está presente nas representações da América, na forma de instrumentos de guerra como arco e flechas, e de membros decepados que fazem alusão ao canibalismo praticado por grupos nativos. O desconhecimento e assombro experienciado por navegadores e viajantes fomentaram o imaginário criado sobre a região. Além disso, a ideia de

¹⁴⁶ Ibidem, p. 20.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 29.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 34.

que os habitantes desse continente representavam uma espécie de infância da humanidade, ou passado europeu, também pode ser relacionada ao trabalho da deusa de guiar a passagem da infância à vida adulta. Essas semelhanças fundamentam a hipótese de que as imagens renascentistas de Ártemis podem ter sido fontes de inspiração para as representações antropomórficas da América¹⁴⁹.

Para desenvolver esta hipótese, utilizo duas pinturas do período que possuem como tema a deusa da caça. São eles o quadro *Diana caçadora* da escola de Fontainebleau datado entre 1550 e 1560 e *Morte de Actéon* de Ticiano Vecelia produzido entre 1559 e 1575.

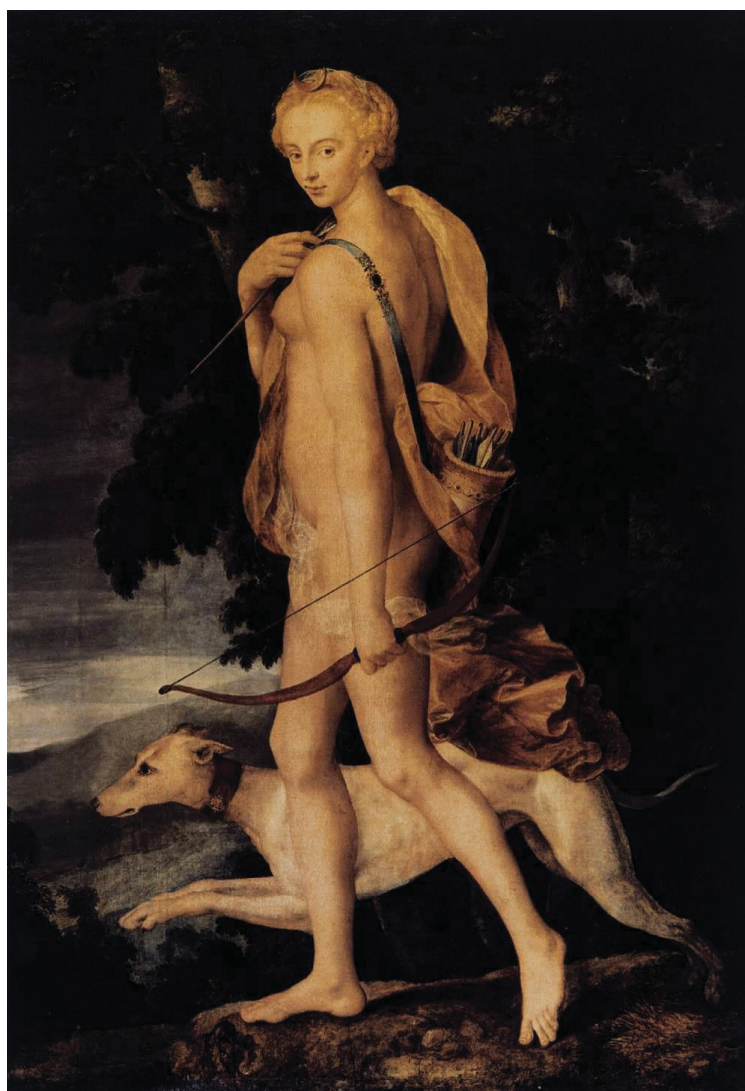


Figura 26. *Diana Caçadora*. Escola de Fontainebleau. c. 1550-1560. 1 original de arte, óleo sobre madeira. 191 cm x 122 cm. Louvre.

¹⁴⁹ As possíveis relações entre América e Ártemis foram inicialmente exploradas em menor detalhe na Anpuh Regional PR. Cf. DEGGER, Brenda Yasmin. A Alegoria da América de Cesare Ripa e as representações de Ártemis no século XVI. In: XVI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 2018, Ponta Grossa. *Anais eletrônicos*. S. L., 2018. p. 1 - 12.

O quadro *Diana Caçadora* [Figura 26] é datado entre 1550 e 1560 e, apesar de anônimo, a autoria é atribuída à Escola de Fontainebleau que se refere à produção artística francesa durante o século XVI. A obra possui 191 centímetros de altura e 122 centímetros de largura, óleo sobre a madeira transferida para a tela. A mulher que representa Diana está no centro e de lado encara o observador. Suas vestes se assemelham às da América de Ripa e, tal como esta, Diana tem o seio esquerdo descoberto. Uma fivela prende a aljava cheia de flechas às suas costas. Na mão direita junto ao peito, Diana segura uma flecha e na esquerda um arco. No plano de fundo há uma grande árvore e morros no lado esquerdo da imagem. Os pés estão desnudos e atrás de suas pernas um cão avança para a esquerda do quadro. O animal porta também uma coleira. Por fim, uma pequena lua crescente adorna os cabelos de Diana.

Alguns dos textos clássicos que podem ter embasado as imagens de Diana são a *Teogonia* (séc. VIII a.C) de Hesíodo e a *Biblioteca* (c. séc. I - II d.C) de Apolodoro. Ambas as obras ressaltam a caça como uma característica intrínseca da deusa. O próprio título da obra, *Diana caçadora*, torna clara a associação. As armas são elementos justificados e característicos neste caso, assim como o cão de caça.

De acordo com estas fontes, Diana é filha de Júpiter e Latona e irmã gêmea mais velha de Febo (Apolo para os gregos)¹⁵⁰. Além de caçadora, Diana é também deusa da lua, fato que explica o ornamento em seus cabelos, da virgindade e da vida selvagem¹⁵¹. Como mencionado anteriormente, Jean-Pierre Vernant resalta ainda as funções desta divindade como deusa da fronteira de modo que ela tornaria permeável este território selvagem e realizaria a passagem entre a infância e a fase adulta. Os artesões e artistas que produziram as imagens da América neste período não tiveram contado com o continente que procuraram representar. Portanto, baseavam seus trabalhos em relatos e imagens e frequentemente os temas ressaltados são a guerra, o canibalismo e animais exóticos, como se verifica no caso da *Iconologia*¹⁵².

Ainda que esse quadro da Escola de Fontainebleau e as gravuras da América analisadas possuam diferenças fundamentais em relação aos materiais utilizados em suas composições, os pés descalços, o arco, a aljava e as flechas estão presentes de maneira bastante similar em todas as obras, até mesmo as posições desses elementos. O arco está na mão esquerda e a flecha na direita, a aljava está presa à cintura no lado esquerdo. As vestes também são semelhantes e descobrem o seio esquerdo das duas mulheres.

¹⁵⁰ APOLLODORUS. *Op. cit.*; HESÍODO. *Op. cit.*

¹⁵¹ VERNANT, Jean-Pierre. *Op. cit.*, 15.

¹⁵² OLIVEIRA, Carla Mary S. *Op. cit.*, p. 28.

A pintura *Morte de Actéon* [Figura 27] de Ticiano (c. 1473/1490 – 1576) é datada aproximadamente entre 1559 e 1575. Possui 178.8 centímetros de altura e 197.8 centímetros de largura, pintada à óleo. Na metade esquerda da obra Diana está representada logo após ter atirado uma flecha. A mão esquerda esticada segura o arco e a direita está livre, a aljava cheia de flechas está presa à cintura da deusa e suas vestes amarela e rosa descobrem seu seio direito. Nos pés a mulher usa uma sandália e uma fita prende seu cabelo. Uma pulseira adorna cada um de seus pulsos. Atrás de Diana um cão corre e mais ao fundo há água e nuvens no céu. No lado direito da obra muitas árvores e arbustos parecem compor um bosque ou floresta. Três cães atacam um homem de tronco desnudo com cabeça de cervo.



Figura 27. *Morte de Actéon*. Ticiano. c. 1559-1575. 1 original de arte, óleo sobre tela, 178.8 cm x 197.8 cm. Galeria Nacional de Londres.

Esta obra representa, tal como o título indica, a cena da morte de Actéon. Apolodoro escreve que na versão mais comum da história Actéon teria visto a deusa se banhar e para puni-lo Diana o transformou em cervo e fez com que seus cães de caça (de Diana ou de Actéon, não se sabe ao certo) o caçassem e o devorassem¹⁵³. Os elementos tornam a cena reconhecível para

¹⁵³ APOLLODORUS. *Op. cit.*, p. 323.

aqueles que conhecem a história de Actéon, mesmo que o observador não saiba o nome da pintura. A mulher com arco e flecha, os cães atacando um homem com cabeça de cervo e a água, na qual Ártemis teria se banhado, são suficientes neste sentido. Mais uma vez é possível comparar Diana à América de Ripa. As vestes descobrem um seio, as pulseiras em cada pulso, o arco e as aljavas estão presentes nas duas obras.

Na *Iconologia*, Diana, propriamente dita, não possui um emblema dedicado a ela, assim como os demais deuses da antiguidade. Cesare Ripa chegou a descrever as musas e monstros da mitologia grega, mas se eximiu de descrições dos deuses gregos e latinos para além de breves menções. Além disso, os nomes dos deuses estão em sua forma latinizada Baco, Minerva, Diana correspondem a Dionísio, Atenas e Ártemis respectivamente.

Cesare Ripa menciona Diana na *Iconologia* em duas ocasiões somente. A primeira delas ocorre no emblema da região de Friul que é descrita por Ripa como uma mulher que traja sandálias similares as de Diana, “Terrà nella sinistra mano un libro, & ne i piedi i coturni simili à quelli di Diana” [Terá na mão esquerda um livro e nos pés sandálias similares às de Diana]¹⁵⁴. Ao mencionar novamente as sandálias portadas pela personificação de Friul, Ripa acrescenta “come quelli di Diana” [como aquelas de Diana]¹⁵⁵. A menção à deusa atesta o conhecimento de Ripa acerca das representações também desta divindade ao utilizá-la como exemplificação da sandália.

A outra menção à Diana ocorre na descrição das Ninfas que não tem ilustração. As ninfas de Diana possuem um espaço reservado dentro do emblema “Ninfas na Comuna”. Ripa as descreve da seguinte maneira

Tutte le Ninfe di Diana faranno vestite d’habito succinto, & di color bianco in segno de la lor virginità.
Haueran le braccia, & spalle quasi nude, con arco in mano, & faretra al fianco.
[Todas as ninfas de Diana se vestirão de traje básico e de cor branca em sinal de sua virgindade.
Terão os braços e ombros quase nus, com arco em mãos e aljava ao lado]¹⁵⁶.

Então Ripa cita Claudino, menciona o palácio do Cardeal Farnese no qual se observa uma ninfa, e prossegue “potrebbe si anco oltre il succinto vestimento adornare di pelle di varij animali per segno che sieno cacciatrici” [Poderiam ainda adornar o básico traje com peles de vários animais como sinal de que são caçadoras]¹⁵⁷.

¹⁵⁴ RIPA, Cesare. *Op. cit.*, 1603, p. 280.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 282.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 353.

¹⁵⁷ *Idem*.

Esta pequena descrição poderia se aplicar à imagem do emblema da América com algumas diferenças. O lagarto, o ornamento feito com penas multicolors, a cabeça decapitada e o véu colorido são distinções da América. Em contrapartida, as ninfas usam branco devido à virgindade e os enfeites de suas vestimentas são feitos a partir de peles de animais, não com penas como no caso da América. As armas que as seguidoras de Diana carregam são sinais da caça enquanto as da América são destinadas à guerra. Mas tanto a América quanto as ninfas de Diana estão seminuas e carregam uma aljava e arco. Existe a possibilidade de que sem uma explicação mais detalhada, as imagens das ninfas e da América pudessem ser confundidas.

Resta o questionamento: teria o artista responsável pelas ilustrações da *Iconologia* ou Cesare Ripa conscientemente baseado a representação da América em imagens já existentes da deusa Diana?

Tal como Erwin Panofsky ressaltou no ensaio “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”¹⁵⁸, nenhuma metodologia garante a exatidão das interpretações, sejam elas iconográficas ou iconológicas. Portanto, não é possível afirmar categoricamente que Cesare Ripa, ou o artesão que fez as gravuras para a *Iconologia*, utilizou imagens ou textos já existentes da deusa Ártemis ou Diana como base para sua representação da América. As diferenças entre elas não devem ser ignoradas. A cabeça decapitada aos pés da América representa a antropofagia e não Actéon, o grande lagarto é outro animal exótico distintivo do continente em questão e não possui a função de um cão de caça. Todavia, semelhanças são encontradas entre a deusa e a personificação do continente. Em relação ao aspecto formal, as roupas, a presença de um animal, o lagarto no caso da América e o cachorro no caso de Diana, o arco e as flechas, e mesmo as roupas são sinais de que as imagens podem estar relacionadas. No âmbito dos significados, as similaridades compreendem a vinculação da divindade e da alegoria da América com as margens. Margens entre infância e idade adulta, mundo selvagem e civilizado, mundo conhecido e desconhecido. Aspectos comuns também às amazonas sobre as quais se discorre no próximo item.

2.5. AMAZONAS E MULHERES GUERREIRAS NA AMÉRICA

Quanto aos Saurómatas, eis o que se diz sobre eles: quando os Gregos combateram contra as Amazonas, que os Citas chamaram Aiórpatas, nome que os Gregos traduzem para Andróctones (que matam homens), pois *aior* em cita significa “homem”, e *pata* quer dizer “matar” — quando os Gregos, dizia eu, deram combate às Amazonas, derrotando-as às margens do Termodonte, conta-se que levaram consigo, em três navios, todas as que puderam aprisionar. Ao

¹⁵⁸ PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 47-65.

chegarem em alto-mar, as prisioneiras atacaram seus vencedores, reduzindo-os a pedaços. Como, porém, nada entendiam de navegação e não sabiam fazer uso do leme, das velas e dos remos, abandonaram-se ao sabor das vagas, indo ter, finalmente, a Cremnes, no Palos-Meótis. Cremnes faz parte do território dos Citas livres. As Amazonas desembarcaram ali e avançaram pelo meio das terras habitadas. Apoderando-se do primeiro haras que encontraram no caminho, montaram nos cavalos e puseram-se a saquear as terras dos Citas¹⁵⁹.

Heródoto é um dos primeiros autores a descrever as amazonas de maneira mais detalhada. As narrativas provenientes da antiguidade clássica enfatizam, como no trecho acima, o caráter belicoso dessas mulheres que limitavam sua interação com o sexo oposto à guerra e à reprodução. As amazonas formavam uma sociedade exclusivamente de mulheres que se dedicavam principalmente ao combate. Existiam períodos em que as amazonas se encontravam com homens vizinhos para se reproduzir e, na maioria das narrativas, elas mantinham somente as crianças do sexo feminino e devolviam os meninos para serem criados por seus pais, ou, em tradições nas quais a violência é ressaltada, era provável que o meninos fossem mortos.

Ao narrar o nono trabalho de Hércules, que consistia em trazer o cinturão de Hipólita para Euristeu, Apolodoro descreve as amazonas da maneira como se difundiria o conhecimento sobre elas

Ela era a rainha das Amazonas, que habitavam sobre o rio Termodon. Era um povo poderoso na guerra; pois cultivavam as virtudes masculinas e, se alguma vez davam à luz após relações com o sexo oposto, elas criavam as fêmeas. Elas também arrancavam os seios direitos para não as atrapalhar no arco e flecha, mas mantinham os seios esquerdos, para que pudessem amamentar¹⁶⁰.

Pela atuação como guerreiras, as amazonas, além de manejarem arcos e flechas, andavam à cavalo motivo pelo qual atualmente o termo é utilizado para designar mulheres que praticam essa atividade. Todavia, um dos elementos mais marcantes sobre as amazonas, continuamente retratado em obras literárias, é a ausência de um seio, geralmente o direito, que, em teoria, proporcionava maior eficácia no uso de arco e flechas. A manutenção de um dos seios ainda é ligada à maternidade, pois essas mulheres amamentavam suas filhas. As amazonas se mesclam à mitologia sobre Ártemis, deusa patrona das mulheres guerreiras, cuja imagem também pode ser associada à América como demonstrado no tópico anterior.

Em relação ao nome “amazona”, existem incertezas acerca de sua origem linguística. Heródoto confere o significado “matar-homem” a *oiórpata*, outra designação dessas guerreiras, enquanto a interpretação mais comum para amazona pode ser “sem seios”; “a” é considerado

¹⁵⁹ HERÓDOTO. *História*. Tradução: BROCA, José Brito. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, p. 382.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://micenas.net/leituras/biblioteca-de-apolodoro/#2.8a>.

um prefixo negativo e “mazos” significa seios¹⁶¹. Há ainda uma interpretação iniciada por Gaspar de Carvajal ao descrever a expedição de Francisco de Orellana pelo interior do continente americano em 1542, de que o nome fosse proveniente da designação *Amassone* (destruidor de canoas) ou *Amassunu* (água que retumba) dada pelos indígenas ao rio Maranhão¹⁶².

A tradição afirma que as amazonas seriam procedentes do Cáucaso, se estabeleceram nas proximidades do rio Termodonte e teriam como capital Temiscira. Ao longo do tempo se consolidou a ideia de que haveria amazonas em todos os continentes, exceto na Europa. São quatro grupos de amazonas, as da África, da Cítia, da Ásia e, por fim, da América.

Diversos detalhes sobre as amazonas foram modificados ao longo do tempo, ou as explicações de alguns fatores podem ser completamente diferentes de acordo com dado autor. Por exemplo, ao contrário da maior parte dos relatos sobre as guerreiras, André Thevet em *As Singularidades da França Antártica*, não acredita que elas retirassem um dos seios e o motivo seria a falta de conhecimento médico para realizar a cirurgia sem que a maior parte delas morresse. Francisco López de Gómara em sua *Historia General de las Indias* [História Geral das Índias], de 1552, também é cético em relação a essa prática, pois considera que as amazonas eram habilidosas no uso das armas, mesmo com uma possível desvantagem representada pelos seios¹⁶³.

Sobre a visão que se tinha acerca das amazonas durante a antiguidade clássica, François Hartog identifica o uso que os autores do período fizeram da figura da inversão, “em que a alteridade se transcreve como um antipróprio”¹⁶⁴, empregada recorrentemente também em relatos de viagem. O outro se torna o inverso do próprio. Hartog argumenta que a narrativa de Heródoto sobre as amazonas possui três personagens em ação: os gregos, os citas e as amazonas. Os citas, considerados bárbaros pelo viés grego, ou seja, não civilizados, quando comparados às amazonas se aproximam dos gregos por oposição às mulheres guerreiras. A inversão é complexificada em Heródoto para além de uma simples dicotomia. As amazonas, tal como Ártemis e a personificação da América, estão localizadas nas margens. Margens entre

¹⁶¹ MOTT, Luiz. As Amazonas: Um mito e algumas hipóteses. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992, p. 36.

¹⁶² Idem; CAMILO, Janaina. Em busca do País das Amazonas: o mito, o mapa, a fronteira. Paraty, *Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica: Passado Presente nos Velhos Mapas: Conhecimento e Poder*, 2011, p. 3.

¹⁶³ LESTRINGANT, Frank. *Op. cit.*, p. 145; OLIVEIRA, Adriano Rodrigues de. *As amazonas no imaginário literário/iconográfico da Ibero-América no século XVI*. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, UFGD, Dourados, 2016, p. 74.

¹⁶⁴ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 229.

homens e mulheres, entre a guerra e o casamento, e nas fronteiras geográficas. A inversão em Heródoto ocorre também por meio da comparação entre as amazonas e as mulheres citas, que se dedicam aos trabalhos domésticos considerados femininos, enquanto aquelas ocupam uma posição masculina. Portanto, mais uma vez, Heródoto aproxima citas e gregos, pois tal como as mulheres gregas, as citas são ligadas ao universo feminino, ao contrário das amazonas¹⁶⁵.

A recuperação da mitologia clássica pelo Renascimento é uma das características constantemente mencionadas acerca do período. A partir da chegada dos europeus no Novo Mundo, houve o traslado de parte dessa mitologia para o continente na tentativa de compreender, por meio de repertórios já conhecidos, a existência de terras e habitantes desconhecidos até então. A primeira fonte que aborda a América e contém uma narrativa sobre as amazonas são os *Diários* de Colombo, de 1493. Posteriormente, as amazonas se tornaram um tema comum em relatos de viagem sobre a América, mesmo que os viajantes duvidassem da existência de tais guerreiras. Walter Raleigh associa as amazonas ao Rio Orinoco, enquanto o relato de Gaspar Carvajal sobre a expedição de Francisco de Orellana as localiza no Rio Maranhão¹⁶⁶.

A localização geográfica do mito se modificou ao longo do tempo, não apenas em relação à Grécia, mas também no continente recém descoberto. As alterações que os relatos sobre as amazonas sofreram serviram para readequar a narrativa a um novo contexto. Assim, uma das associações mais comuns nas fontes que abordam o Novo Mundo, ocorre entre amazonas e riquezas de metais. A busca por metais preciosos pelos europeus no Novo Mundo não é uma novidade. As amazonas são apenas mais um mito dentre outros que envolvem sonhos de ouro e prata como a cidade de *El Dorado*¹⁶⁷. Outra característica de muitas narrativas é a ênfase no caráter belicoso que pode denotar a tentativa de angariar fundos para financiar expedições em busca de riquezas minerais. Era preciso dinheiro para levar as expedições adiante e a crença de que o caminho entre os europeus e o ouro e a prata estava bloqueado por ameaças como as amazonas significaria maior apoio das coroas interessadas nas recompensas materiais e territoriais que tais viagens lhes ofereciam.

As expedições de conquista por vastos territórios, movidas frequentemente por relatos fabulosos presentes no imaginário do conquistador europeu, também influenciaram o alargamento das fronteiras. Alguns relatos descrevem, como o de Carvajal, o reino dessas mulheres como uma monarquia e afirmam que essas amazonas utilizariam coroas de ouro,

¹⁶⁵ Ibidem, pp. 236-239.

¹⁶⁶ CAMILO, Janaina. *Op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁷ Idem.

metais preciosos como assentos e objetos de suas casas. Esses relatos aproximam as amazonas do mito de *El Dorado* e também são responsáveis por ligarem o real à fantasia. As amazonas que estão no meio do caminho entre os europeus e o ouro são também mencionadas na região do Rio da Prata. Janaína Camilo defende que as incursões sobre o mundo dos “não civilizados” seriam justificadas por narrativas pautadas na mitologia¹⁶⁸. É o caso tanto do mito das amazonas quanto de *El Dorado*. Os perigos representados pelas amazonas eram considerados lucrativos uma vez que a derrota destas mulheres significaria a posse de quantias incalculáveis de metais preciosos. Esse elemento do discurso europeu visava angariar investimentos da coroa para as novas expedições antes que aventureiros estrangeiros pudessem reclamar a riqueza para si ou para outras coroas.

A existência das amazonas, ou de uma sociedade de mulheres guerreiras tal como descrita pelas fontes mencionadas, ainda não possui uma resposta definitiva. Luiz Mott disserta sobre uma possível confusão entre mulheres guerreiras da América, entendidas como amazonas e as *acillacuna*, ou “virgens do Sol”, da região andina. Estas seriam sacerdotisas do Império Inca e uma de suas tarefas consistia na preparação de alimentos cerimoniais¹⁶⁹. O autor conclui que houve uma fusão da tradição oral que associava guerreiras de diversas tribos e tradições como das virgens do Sol, que resultou, ao entrar em contato com os europeus, na crença de que eram amazonas. Ainda assim, essa hipótese não é conclusiva. Interessa à presente pesquisa saber que houve efetivamente uma tradição narrativa sobre amazonas na América, a questão de sua existência é secundária.

As amazonas levavam um modo de vida subversivo de acordo com os relatos europeus de maneira que sua existência não é procurada nos livros bíblicos, mas na mitologia greco-romana. “Nessa acepção, as amazonas da América eram monstros morais, pois não apresentavam anomalias físicas, mas de comportamento”¹⁷⁰. Em última instância elas simbolizavam a negação da ordem, ou seja, a desordem e o caos, e contribuem para o discurso que se apoia na satanização do outro com o propósito de conquistar esses povos e território. A conquista se torna, a partir desse discurso, uma tarefa divina com o objetivo de restaurar a ordem.

Tanto Cristóvão Colombo como Hernán Cortez e André Thevet localizam as amazonas em ilhas, um elemento comum em diversas narrativas¹⁷¹. Uma delas considera que a Ilha de

¹⁶⁸ Ibidem, p. 1.

¹⁶⁹ MOTT, Luiz. *Op. cit.*, p. 43-44.

¹⁷⁰ OLIVEIRA, Adriano Rodrigues de. *Op. cit.*, p. 60; Cf. WOORTMANN, Klaas. O selvagem e a História. Heródoto e a questão do Outro. *Revista de Antropologia*, v. 43, n. 1, p. 13-59, 2000, p. 20.

¹⁷¹ KLARER, Mario. *Op. cit.*, p. 7.

Héspera seria o lar das mulheres guerreiras. Neste período, muitos acreditavam que o novo continente era na verdade um conjunto de ilhas que poderiam estar ligadas ao Oriente. Portanto, essa parte do mito fazia sentido no contexto geográfico.

André Thevet nas *Singularidades* contribuiu para a tradição da existência de quatro grupos de amazonas, na Cítia, África, Ásia e, por fim, na América. Como mencionado anteriormente, Thevet discorda da narrativa sobre a remoção de um seio, mas, tal como Heródoto, emprega a figura da inversão para se referir às guerreiras. Há uma divisão sexual das tarefas, mas os polos feminino e masculino são invertidos. Além disso, a antropofagia se tornou um elemento de caracterização das amazonas da América. Segundo Frank Lestringant, “essa inversão é associada à percepção de uma violência levada ao paroxismo e que se traduz pela castração ou homicídio das crianças do sexo masculino, como se o avesso da sociedade real só pudesse engendrar uma barbárie sem nome”¹⁷². Lestringant argumenta que as amazonas do relato de Thevet são apresentadas de maneira exagerada em suas práticas e que o cosmógrafo “estigmatiza a desordem presente pela imagem de uma viravolta hiperbólica e pede – por esse recurso à figura escandalosa da inversão – o retorno à ordem tradicional das coisas”¹⁷³. Ainda que dez séculos separem o texto de Heródoto e o de André Thevet, uma interpretação permanece: a de que o mito das amazonas e sua ênfase na inversão de papéis de gênero serve para legitimar a ação contra esse modo de vida, com o intuito de restaurar a ordem. O modelo de sociedade europeu é exaltado e naturalizado ao mesmo tempo.

Uma das ilustrações das *Singularidades* retrata o destino dos homens que são capturados pelas amazonas [Figura 28]. Pendurados pelos pés em uma árvore os homens nus são crivados por flechas enquanto um fogo é aceso sob suas cabeças, uma referência à antropofagia. Não é possível verificar na imagem se as amazonas possuem um ou dois seios, mas como Thevet acreditava que elas não realizavam a cirurgia, não há contradição. As mulheres estão nuas e portam arcos e flechas em concordância com os relatos sobre elas. Para Thevet, as amazonas se distanciam das mulheres indígenas uma vez que estas ajudam na guerra, na manutenção de suprimentos, por exemplo, mas não batalham, de modo que estão relativamente mais próximas das mulheres europeias. Entretanto, após ser duramente criticado por Jean de Léry por acreditar na existência das amazonas, Thevet modificou seu discurso para excluí-las, manteve a ilustração, mas desta vez a legenda indica que se trata de mulheres guerreiras. Assim, indígenas e guerreiras se mesclam na escrita da *Cosmographia Universal* de 1575.

¹⁷² LESTRINGANT, Frank. *Op. cit.*, p. 144.

¹⁷³ Idem.



Figura 28. “Como as amazonas tratam aqueles que capturam na guerra”, de acordo com André Thevet, *Les Singualitez*, 1557, f. 126 vo. Gravura retomada em *La Cosmographie universelle*, Paris, 1575, f. 960 vo, sob o título “Crueldade dessas mulheres guerreiras”. Clichê da Biblioteca Nacional. LESTRINGANT, Frank. *A oficina do cosmógrafo ou A imagem do mundo no Renascimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2009.

O mapa de Jodocus Hondius intitulado *Nieuwe caerte van het Wonderbaer ende Gondrjcke Landt Guiana*, publicado em Antuérpia em 1598 [Figuras 29 e 30] contém uma amazona. Tal como a ilustração do livro de Thevet, a guerreira está representada nua, com ambos os seios, apoiada em um arco, aljava presa à cintura, à maneira das imagens da América da *Iconologia*. A presença de um cão e um cervo ao lado da amazona alude ao mito de Ártemis e Acteón, de modo a reforçar a ideia de similaridade entre as representações.



Figura 29. *Nieuwe caerte van het Wonderbaer ende Gondrjcke Landt Guiana*. HONDIUS, Jodocus [1598]. Mapa gravado a cores, ornamentado, tamanho original 36,5 x 52cm. Localização: Biblioteca Nacional (Brasil) – Cartografia ARC.030,02,032.



Figura 30. Detalhe do mapa *Nieuwe caerte van het Wonderbaer ende Gondrjcke Landt Guiana*. HONDIUS, Jodocus [1598]. Mapa gravado a cores, ornamentado, tamanho original 36,5 x 52cm. Localização: Biblioteca Nacional (Brasil) – Cartografia ARC.030,02,032.

A ausência de um seio é mais um elemento na narrativa sobre as amazonas que contribuiu para que essas mulheres fossem interpretadas pelo olhar europeu enquanto um contraexemplo para a sociedade europeia em geral e para as mulheres em específico, além de servir como um aviso para os homens. Mulheres que vão à guerra, são independentes dos homens, abdicam de um elemento intrinsecamente feminino, o seio, para se dedicarem a uma atividade considerada masculina, a guerra, caracterizava a anomalia e a selvageria. Portanto, é surpreendente que as imagens das amazonas mantenham os seios, de modo a se distanciar dessa narrativa.

O ponto de aproximação entre as narrativas sobre as amazonas no Novo Mundo e o emblema da América de Cesare Ripa é a participação das mulheres na guerra. Em nenhuma alegoria da América, incluindo as diversas edições e traduções da *Iconologia*, a mulher está representada sem um dos seios. Essa característica fundamental na tradição escrita sobre as amazonas curiosamente não é representada nas fontes imagéticas do período. Além disso, as mitológicas mulheres guerreiras não são mencionadas em nenhum momento do livro de Ripa, nem mesmo em associação a Hércules, que teria em um de seus doze trabalhos roubado o cinturão de Hipólita, a rainha da amazonas, ou em relação à deusa Ártemis, que era considerada a patrona dessas mulheres.

Tal como no caso da relação entre Ártemis e América, a correspondência entre América e amazonas pode ser interpretada a partir do conceito pseudomorfismo cunhado por Panofsky. O autor o define enquanto “the emergence of a form A, morphologically analogous to, or even

identical with, a form B, yet entirely unrelated to it from a genetic point of view¹⁷⁴ [a emergência de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica, à forma B ainda que não relacionada a ela de um ponto de vista genético]. A imagem da América não deriva necessariamente das imagens das amazonas, mas a relação entre elas é perceptível e pode ser analisada como uma atualização ou readequação do motivo, a beligerância de mulheres no continente, para uma nova representação, a imagem do continente. Amazona é um termo frequentemente utilizado para qualquer grupo de mulheres guerreiras e a imagem de mulheres na América se confunde com a tradição mitológica clássica. Sejam elas amazonas ou somente mulheres guerreiras, na narrativa de Cesare Ripa as mulheres do Novo Mundo se distanciam das europeias. Ripa considerou necessário incluir na *subscriptio* que as mulheres da América vão à guerra assim como os homens. “L’arco, & le fezze sono proprie armi, che adropano continuamente sì gl’huomini, *come anco* le donne in assai Prouincie” [o arco e a flecha são suas próprias armas que adotam continuamente homens *bem como* mulheres em muitas Províncias]¹⁷⁵.

2.6. UM CONTINENTE POVOADO

Das fronteiras da Europa, onde os selvagens eram usualmente localizados, para as fronteiras da América, a presença de seres humanos no continente se tornou um problema epistemológico. Autores europeus procuraram na tradição clássica e medieval explicações plausíveis para a existência tanto de um novo continente quanto de habitantes nesta região. A filosofia e os mitos são retomados. Uma das fortes correntes de pensamento durante os séculos XVI e XVII foi a demonização dos ameríndios. As projeções religiosas para o Novo Mundo são, em parte, motivadas pela Reforma Protestante que dividiu a fé cristã ocidental. A igreja católica, tendo perdido muito de seu poder na Europa Ocidental, observava em um território como o continente americano um lugar ideal para recuperar fiéis e estender seu domínio para outras regiões do globo. Contudo, essa interpretação pode ser utilizada apenas para tentar compreender as ações empreendidas por fiéis católicos e explorações realizadas por protestantes cumprem outras funções¹⁷⁶.

¹⁷⁴ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.*, 1964, p. 26-27.

¹⁷⁵ Grifo meu. RIPA, Cesare. *Op. cit.*, 1603, p. 339.

¹⁷⁶ Textos protestantes dos séculos XVI e XVII podem utilizar uma inversão do discurso de modo que espanhóis e portugueses fossem considerados os inimigos aliados ao diabo. Essa tradição de demonizar a Conquista foi iniciada por Bartolomé de las Casas, mas predominantemente utilizada por ingleses. Cf. CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *Puritan Conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

Laura de Mello e Souza considera que a “tensão entre o racional e o maravilhoso, entre o pensamento laico e religioso, entre o poder de Deus e do Diabo, embate, enfim, entre o Bem e o Mal marcaram desta forma concepções diversas acerca do Novo Mundo”¹⁷⁷. A evangelização da Europa expulsou o demônio para terras distantes povoadas por humanidades monstruosas e fantásticas das quais fazem parte as Amazonas, os homens sem cabeças, os gigantes da Patagônia e também os canibais.

Houve uma recuperação de mitos familiares por parte dos europeus que serviu para encaixar os habitantes do Novo Mundo nos padrões já conhecidos por eles. Na Europa, a bruxa era vista como o outro, a exceção, aqueles que não são colocados nos padrões de normalidade dos europeus. Padrões que se modificam de acordo com uma série de variáveis: religião, profissão, alinhamento político, região, costume, entre outros. Souza afirma que para um europeu havia pouca diferença entre uma bruxa basca e um índio idólatra. A crença de que os povos autóctones idolatravam o demônio tinha como consequência a legitimação do uso da violência contra eles, marcada por uma luta cruzadística, cujos objetivos incluíam fortalecer ideologicamente o papel da igreja¹⁷⁸. Existe, portanto, uma aproximação entre as bruxas europeias e os canibais americanos. Souza julga que a interpretação das práticas mágicas americanas a partir da demonologia europeia incorre no renascimento do canibalismo, que havia sido deixado de lado nas tradições associadas à bruxaria. Na *Iconologia* de Cesare Ripa não há menção à bruxaria ou à idolatria associada ao continente americano, mas é preciso ter em mente que outras fontes podem ter se utilizado desta narrativa e agregado as imagens de Ripa a um ponto de vista religioso pautado na violência contra heréticos e pagãos.

O olhar europeu em relação à América é também influenciado pela ideia de que os habitantes do novo continente representariam um estágio menos avançado na história da humanidade de forma que, ao observar os costumes das populações locais, os europeus acreditavam que seria possível ter uma noção de seu próprio passado. De acordo com Carla Oliveira, este poderia ser um dos motivos pelos quais frequentemente as representações dos ameríndios seriam notavelmente caucasianas, pois enxergavam nesses “selvagens” o passado europeu¹⁷⁹.

Além de bárbaros, um termo recorrente nas fontes deste período é “monstro” que está, por sua vez, associado ao sobrenatural e pode também significar um sinal divino. A palavra

¹⁷⁷ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico: Demonologia e colonização séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 22.

¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ OLIVEIRA, Carla Mary S. *Op. cit.*, p. 36.

monstro provém do verbo latino *monstrare* [mostrar] e estaria relacionado ao poder de Deus que se manifesta por meio de monstros que podem servir como um alerta ou contraexemplo para os cristãos. Além disso, monstros podem ser considerados os estrangeiros ou aqueles com leis e costumes diferentes dos europeus. O imaginário fantasioso é novamente lançado aos lugares desconhecidos do continente povoado por homens com cabeça de cachorro, ciclopes, sereias, acéfalos, gigantes, pigmeus e amazonas. Existe uma característica original dos mitos que se adaptaram ao novo contexto temporal e geográfico, ainda que as fontes primárias sejam filósofos gregos como Heródoto, Apolodoro e Hipócrates, e também filósofos medievais como Santo Agostinho.

Uma das tradições clássicas que permaneceu em voga durante o medievo, e teve muitas implicações no modo de ver o mundo, foi a de que todo ser terrestre possui um equivalente marinho, ideia presente desde a *História Natural* de Plínio, o velho, (século I d. C.) e que foi reforçada ao longo do tempo. Os exemplos mais comuns dessa tese podem ser encontrados em mapas dos séculos XVI e XVII nos quais proliferam monstros marinhos. As sereias são a contraparte humana enquanto cavalos marinhos, que são efetivamente cavalos aquáticos e não os animais que hoje conhecemos, vacas marinhas, porcos monstruosos, entre outros, espelham os animais terrestres¹⁸⁰.

Relatos mais próximos do contexto europeu do século XVI como os de Marco Polo e Bernard Mandeville também foram responsáveis por difundir mitos como o das amazonas que, em ambos os casos, estariam localizadas em ilhas orientais. Estes dois viajantes aliaram a *mirabilia* medieval aos mitos clássicos e se tornaram base para parte das narrativas subsequentes assim como um modelo para relatos de viagem¹⁸¹.

Houve uma tentativa de enquadrar os habitantes do Novo Mundo nos textos sagrados. Como mencionado anteriormente, os três continentes eram compreendidos pela lógica cristã medieval como pertencentes e povoados pelos três filhos Noé: Cam, a quem ficou designada a África, Sem, a Ásia e Jafé, a Europa. Os mapas T-O medievais são esquemáticos e apresentam esta divisão do mundo como exemplificado pela figura 31 retirada da primeira edição impressa das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha em 1472. Entretanto, o quarto continente não pode ser enquadrado nesse pensamento, portanto, novos sistemas explicativos foram criados como a ideia de um paraíso terrestre.

¹⁸⁰ VAN DUZER, Chet. *Sea monsters on medieval and Renaissance maps*. London. The British Library. 2013.

¹⁸¹ KLARER, Mario. *Op. cit.*, p. 2.; OLIVEIRA, Adriano Rodrigues de. *Op. cit.*, p. 58.

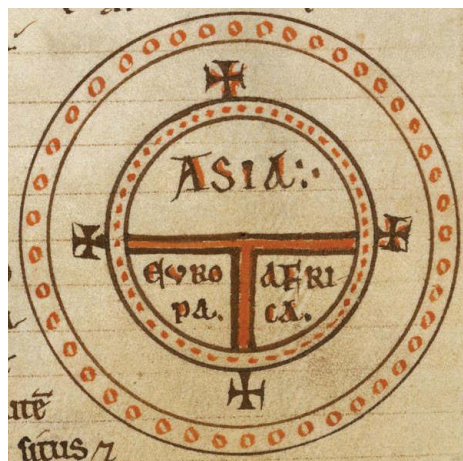


Figura 31. Mapa T-O da primeira edição impressa das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha em 1472. Fonte: The British Library; Record Number - c5933-06; Shelfmark - Royal 12 F. IV; Page Folio Number - f.135v.

Mario Klarer aborda diversas tradições literárias que contribuíram para a construção da imagem da América, especialmente as utopias, antigas e medievais, nas quais o continente cumpria o papel da Terra Prometida ou de um paraíso terrestre. O autor ressalta que “the ‘feminine’ appears to be a central issue of literary as well as pictorial imagery in the first narratives on America” [o “feminino” parece ser uma questão central de imagens literárias e pictóricas nas primeiras narrativas sobre a América]¹⁸². São dois temas comuns nos quais as metáforas femininas podem ser positivas ou negativas.

O objetivo de Klarer é demonstrar como “ancient utopian concepts such as visions of gendered paradise, myths of Amazons and role reversals, as well as notions of ‘women communism’ were integral components in the creation of America as a myth” [conceitos utópicos antigos como as visões de um paraíso a partir do gênero, mitos das amazonas e inversão de papéis, bem como noções de um “comunismo de mulheres” foram componentes integrais na criação da América como um mito]¹⁸³. Segundo Klarer, muitas utopias clássicas e medievais situavam as comunidades utópicas no Oeste. Isso ocorre com os mitos de Atlântida, Ilha de São Brandão, as Ilhas das Hespérides. Mas o Leste era também uma região privilegiada para narrativas do Paraíso Terrestre como em Marco Polo e Mandeville. Com a chegada dos europeus no continente que se tornou a América essas tradições se mesclaram.

Ovídio descreve a terra como uma mulher virginal que tudo provê sem a interferência do homem. A natureza como *alma mater* [alma mãe], que cria e cuida de sua prole, faz parte do discurso utópico e científico e “parallel to this highly gendered world view there exists a contrary, also female, picture of a wild and uncontrollable Nature, one which causes violent

¹⁸² KLARER, Mario. *Op. cit.*, p. 1. Aspas do autor.

¹⁸³ Idem. Aspas do autor.

storms, droughts, floods and general chaos” [paralela a esta visão de mundo altamente baseada no gênero existe uma imagem contrária, também feminina, de uma Natureza selvagem e incontrolável, uma que causa tempestades violentas, secas, enchentes e caos generalizado]¹⁸⁴. Estes dois aspectos foram projetados sobre um mundo tido como feminino e se tornaram um tema recorrente no discurso científico e nas narrativas de viagens.

Klarer pontua que alinhada à ideia de *alma mater* as pastorais da Renascença, uma reação às tendências urbanas, defensoras de uma vida simples, frequentemente descrevem as mulheres e a Natureza como agentes passivos, sem meios ativos de controle e poder. “This world view of a passive benevolence invites the exploitation or manipulation of both Nature and the feminine” [Essa visão de mundo de uma benevolência passiva convida à exploração ou manipulação de ambos a Natureza e o feminino]¹⁸⁵. O autor afirma que a comparação que Colombo realiza entre o Paraíso Terrestre e o seio de uma mulher “also creates a highly sexual context for his visionary paradise” [também cria um contexto altamente sexual para seu paraíso visionário]¹⁸⁶. Neste ponto, discordo do autor, pois me parece forçado associar os seios necessariamente à sexualidade, uma vez que outras metáforas comuns neste período se utilizam do seio como um elemento de fertilidade e nutrição.

No contexto renascentista, foi Mandeville em suas *Viagens* o responsável por popularizar o mito das amazonas. Apesar das diferenças entre as narrativas, existem alguns aspectos em comum como a natureza guerreira das amazonas e sua total independência dos homens que caracterizavam para estes autores a masculinização da mulher. Além das amazonas, a habilidade guerreira das mulheres ameríndias era descrita por estes autores. Cesare Ripa é um dos que evidencia a diferença entre mulheres europeias e as habitantes do Novo Mundo. Na *subscriptio* da América, Ripa justifica a presença de armas, arco e flecha, no emblema por meio do discurso de que essas mulheres iam à guerra assim como os homens¹⁸⁷. Outra característica das amazonas é a recusa em abandonar seus hábitos sendo eles a caça, a guerra, montar a cavalo e, de modo geral, a igualdade ou equivalência entre homens e mulheres inclusive no aspecto da força física.

As referências de que as amazonas seriam antropófagas são raras, mas ainda existentes especialmente quando as amazonas são localizadas no Novo Mundo, pois a antropofagia era uma prática de alguns povos indígenas que, desde o relato de Hans Staden, se tornou um dos

¹⁸⁴ Ibidem, p. 4.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 5.

¹⁸⁷ RIPA, Cesare. *Op. cit.*, 1603, p. 339.

elementos primordiais nas representações da América, sejam elas literárias ou imagéticas. De maneira geral, o mito das amazonas também inspirava medo aos homens europeus. A abolição da monogamia ou a promiscuidade, como era frequentemente descrita, é outro elemento que contribui para esta narrativa. Contudo, o medo só era real se partirmos do pressuposto de que esses homens acreditavam na existência das amazonas. O aspecto sexual dessas narrativas está presente. Para Klarer, Vespúcio enfatiza a diferença na conduta sexual entre ameríndios e europeus e considera que parte da popularidade dos textos do navegador se deve às descrições de mulheres bonitas e libidinosas em um nível de crueldade¹⁸⁸.

A mulher e a natureza acabam por se submeter à dominação masculina, pois existia a ideia de que haveria caos generalizado se não houvesse controle por parte dos homens. O feminino é compreendido nesse discurso como desordem e contribui para uma imagem negativa ou inferiorizada da mulher. Esses argumentos acabam por justificar a exploração e o abuso da natureza quanto de mulheres. “On the one hand, the passive benevolence lends itself to active exploitation and abuse; on the other hand, the chaotic and intimidating projections legitimize conquest and subjugation” [Por um lado, a benevolência passiva se presta à exploração ativa e abuso; por outro lado, as projeções caóticas e intimidadoras legitimam a conquista e subjugação]¹⁸⁹.

Após a análise de fontes apresentadas neste capítulo é possível fornecer algumas conclusões. As diversas representações da América, apesar de muitas vezes apresentarem ou enfatizarem elementos distintos, também apagam a heterogeneidade do continente formando uma narrativa praticamente única. As imagens da América contribuem para a tese da “escrita conquistadora”¹⁹⁰ de Michel de Certeau, por meio da qual os europeus designaram o continente e determinaram seu propósito, seja no sentido econômico e de exploração ou da conversão ao cristianismo, no qual a guerra, a nudez, a antropofagia e os animais exóticos são os elementos considerados importantes para serem representados. Esses são os elementos destacados no emblema da América na *Iconologia* de Cesare Ripa e nas traduções francesa e inglesa da obra.

Por fim, a relação entre América, Ártemis e Amazonas existe, mas deve ser compreendida em sua complexidade e não de maneira redutora. Os três casos exibem mulheres guerreiras, que utilizam arcos e flechas como armas, cujos seios estão à mostra, localizadas nas fronteiras do mundo; mas servem a propósitos diferentes dependendo da abordagem empregada. O vínculo entre estes três grupos pode ser estabelecido por meio do conceito de

¹⁸⁸ KLARER, Mario. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ CERTEAU, Michel de. *Op. cit.*, p. 9.

pseudomorfismo, que leva em conta a readequação de elementos em imagens semelhantes ou mesmo iguais, ainda que a referência ou cópia não possa ser estabelecida de maneira direta¹⁹¹.

Para colocar a análise das representações da América em perspectiva, o próximo capítulo aborda algumas das principais personificações da África, Ásia e Europa, presentes no livro de emblemas de Ripa e em fontes dos séculos XVI e XVII. A partir do contraste das alegorias a fim de identificar semelhanças e distanciamentos, especialmente em relação à América, foi possível propor uma chave interpretativa que leva em consideração as contribuições desempenhadas pelos continentes enquanto partes constituintes do mundo.

¹⁹¹ PANOFSKY, Erwin. *Op. cit.*, p. 26-27.

3. AS PERSONIFICAÇÕES DOS CONTINENTES E O ORDENAMENTO DO MUNDO

O propósito do presente capítulo é colocar a argumentação sobre as representações da América durante os séculos XVI e XVII em perspectiva ao analisar as personificações da África, Ásia e Europa. A abordagem segue dois principais tópicos de interesse que perpassam as fontes mobilizadas para o desenvolvimento da pesquisa. O primeiro deles consiste na análise das personificações da África, Ásia e Europa na *Iconologia* em suas versões italianas de 1603 e 1611, francesa de 1677 e inglesa de 1709 aliadas ao debate sobre a América promovido no capítulo anterior. O segundo tópico é formado pela questão dos tributos oferecidos pelos quatro continentes como contribuição de seus territórios para o ordenamento do mundo. A divisão foi realizada para que o texto conserve clareza acadêmica, entretanto, os dois temas se mesclam em diversos momentos e devem ser compreendidos enquanto parte de um mesmo processo de construção de imagens dos continentes.

3.1. NARRATIVAS CRIADAS PELA *ICONOLOGIA* DE CESARE RIPA

Os emblemas das quatro partes do mundo na *Iconologia* de Cesare Ripa estão colocados em ordem de importância segundo a visão do autor, primeiramente a Europa, em seguida, a Ásia, África e, por fim, América. Ainda que exista uma hierarquia clara entre as representações, enfatizada tanto pela *descriptio* do emblema quanto pelas respectivas *pictura*, Ripa manteve certa equivalência entre as personificações dos continentes, pois ao menos quatro elementos são recorrentes: as vestes, as coroas, a produção agrícola e os animais característicos.

3.1.1. O EMBLEMA EUROPA

Para seguir a ordem da composição de Cesare Ripa, abordarei primeiramente a alegoria da Europa. A sequência em que os continentes foram incluídos na *Iconologia* está diretamente relacionada ao grau de importância que cada um tem para o autor. Conforme mencionado nos capítulos anteriores, a *subscriptio* dos emblemas de Ripa pode ser dividida entre uma primeira parte na qual a imagem é descrita e uma segunda parte em que uma interpretação dos elementos escolhidos para compor o emblema é realizada. De modo que a personificação da Europa é descrita da seguinte maneira:

Donna ricchissimamente vestida di habito Regale di più colori, cõ una corona in testa, & che siede in mezo di due cornucopia incrociati, pieni d'ogni sorte di frutti, grani, migli, panichi, risi, & simili, come anco vue bianche, & negre, con la destra mano tiene un bellissimo Tempio, & con il dito indice della sinistra mano, mostri Regni, Corone diuerse, Scettri, ghirlande, & simili cose, che gli

staranno da una parte, & da l'altra vi sarà vn cauallo, trofei, scudi, & più forte d'armi, vi sarà ancora un libro, & sopra di esso una ciuetta, & a canto diuersi instrumenti musicali, una squadra, alcuni, scarpelli, & una tauoletta, la quale sogliono adoperare i pittori con diuersi colori sopra, & vi saranno anco alquanti pennelli¹⁹².

[Senhora riquissimamente vestida de vestes Reais de muitas cores, com uma coroa na cabeça, e que senta no meio de duas cornucópias entrecruzadas, repleta de todos os tipos de frutas, grãos, cereais, panichi [pães, pãezinhos], arrozes e similares como também um véu branco e negro, com a mão direita tem um bellissimo templo, e com o dedo indicador da mão esquerda mostra reinos, diversas coroas, cetros, guirlandas e coisas similares, que estarão de um lado, e por outro haverá um cavalo, troféus, escudos e os amarmamentos mais fortes, terá ainda um livro e sobre ele uma coruja, e ao lado diversos instrumentos musicais, uma régua, um esquadro, alguns cinzéis e uma tábula que os pintores geralmente usam com diversas cores em cima e também terá alguns pincéis].

Para a afirmação de que a Europa é a primeira e principal parte do mundo, Ripa se apoia na autoridade clássica de Plínio e retoma a mitologia grega de que esta seria uma princesa capturada por Zeus e levada à ilha de Creta. Outra fonte provável para o conhecimento de Ripa sobre o rapto da Europa, a qual ele teve acesso conforme verificado pelas citações que realiza ao texto, são as *Metamorfoses* de Ovídio de cerca do ano 8 d.C. Após uma descrição detalhada do touro que é Júpiter/Zeus disfarçado, Ovídio narra:

Nada havia de ameaçador em sua frente ou de terrível em seus olhos: sua aparência era de todo pacífica. A filha de Agenor admira-se ao vê-lo tão formoso, sem qualquer ameaça belicosa; mas, não obstante essa brandura, o medo a impede, a princípio de tocá-lo. Dentro em pouco, aproxima-se e coloca flores na cabeça branca. Rejubila-se o amante, e, enquanto espera a satisfação do seu desejo, cobre de beijos as mãos da jovem. Agora ele apenas, apenas adia o resto. E ora brinca e salta na verde relva, ora estende o alvo corpo na fulva areia; e pouco a pouco o medo desaparece, e ele oferece o peito às carícias da virgem ou os chifres as guirlandas de flores recém-colhidas. A filha do rei se atreveu mesmo, sem compreender o que fazia, a sentar-se nas costas do touro. Então o deus, afastando-se, imperceptivelmente, da terra e da praia seca, enfia os pés, sub-reptício, na água junto à praia, depois avança mais e leva sua presa para o meio do mar. A jovem se apavora e olha para trás, vendo a terra de onde se afasta; segura o chifre com uma das mãos e com a outra se agarra às costas do touro; ondulam ao vento as suas vestes soltas¹⁹³.

Apesar do tema clássico ser uma matriz comum para a representação do continente europeu durante o Renascimento, com uma mulher e um touro adornado por uma guirlanda de flores, a *subscriptio* e a *pictura* do emblema da *Iconologia*, ainda que reconheça a tradição, não se apoia sobretudo ou somente nela. Na sequência, Cesare Ripa oferece os motivos pelos quais são utilizados os elementos mencionados para representar a Europa.

¹⁹² RIPA, Cesare. *Iconologia, ouero, Descrittione d'imagini delle virtu', vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 355-356.

¹⁹³ OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992, p. 46-47.

Si veste riccamente d'habito Reale, & di più colori, per la ricchezza che è in essa, & per essere (come dice Strabone nel secondo libro) di forma più varia de l'altra parte del Mondo.

La corona che porta in testa è per mostrare, che l'Europa è stata sempre superiore, & Regina di tutto il Mondo.

Si pidinge che sieda in mezo di due corni di douitia pieni d'ogni sorte di frutti, percioche come dimostra Strabone nel luoco citato di sopra, è questa parte sopra tutte l'altre feconda, & abondante di tutti quei beni, che la natura ha saputo produrre, come si potrà vedere da alcune sue parti da noi descritte.

Si rappresenta che tenghi con la destra mano il tempio, per dinotare, ch'in lei al presente ci è la perfetta, & verissima Religione, & superiore a tutte l'altre.

Mostra con il dito indice della sinistra mano Regni, Corone, Scettri, Ghirlande, & altre simili cose, essendo che nell'Europa vi sono i maggiori, e più potenti Principi del Mondo; come la Maestà Cesarea, & il Sommo Pontefice Romano, la cui auttorità si stende per tutto, doue hà luoco la Santissima, & Catholica Fede Christiana, laquale per gratia del Sig. Iddio hoggi è peruenuta fin al nuouo mondo.

Il cauallo, le più forti d'armi, la ciuetta sopra il libro, & li diuersi strumenti musicali, dimostrano che è stata sempre superiore a l'altre parti del mondo, ne l'armi, ne le lettere, & in tutte l'arti liberali.

Le squadre, pennelli, & i scarpelli, significano hauer hauuti, & hauere houmini illustri, & d'ingegno prestantissimi, sì de'Greci, Latini, & altri eccellentissimi nella pittura, scoltura, & architettura¹⁹⁴.

[Veste-se ricamente de hábito real e de muitas cores, pela riqueza que nela existe, e por ser (como diz Estrabão no livro segundo) de maneira mais variada que a outra parte do Mundo.

A coroa que porta na cabeça é para mostrar que a Europa sempre foi superior e Rainha de todo o Mundo.

É representada sentada em meio a duas cornucópias de abundância plenas de todos os tipos de frutas, pois como mostra Estrabão no lugar supracitado [livro segundo], esta parte é sobre todas as outras a mais fecunda e abundante de todos esses bens que a natureza foi capaz de produzir como poder ser visto em algumas de suas partes por nós descritas.

É representada tendo na mão direita um templo, por denotar que nela existe atualmente a perfeita e verdadeiríssima religião e superior a todas as outras.

Mostra, com o dito indicador da mão esquerda, reinos, coroas, cetros, guirlandas e outras coisas similares sendo que na Europa existem os maiores e mais poderosos príncipes do mundo; como a Majestade Imperial e o sumo pontífice romano cuja autoridade se estende por tudo onde há lugar a Santíssima e Católica Fé Cristã, a qual pela graça do Senhor Deus hoje chegou ao novo mundo.

O cavalo, o armamento mais forte, a coruja em cima do livro e os diversos instrumentos musicais mostram que sempre foi superior às outras partes do mundo, nas armas, nas letras e em todas as artes liberais.

O esquadro, pincéis e cinzéis significam ter havido homens ilustres e de inteligência como gregos, latinos e outros excelentíssimos na pintura, escultura e arquitetura].

¹⁹⁴ RIPA, Cesare. *Op. cit.* Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 356.



Figura 32. Europa. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 355.

Não há contradições entre a *subscriptio* e a *pictura* [Figura 32] que segue as instruções de Ripa e comporta os elementos por ele priorizados. As vestes são coloridas e luxuosas para demonstrar a riqueza e variedade da região. A coroa, um dos símbolos de poder mais facilmente reconhecidos na época e atualmente, é colocada para “para mostrar que a Europa sempre foi superior e Rainha de todo o Mundo”. As cornucópias são referências à fertilidade do continente e à prática da agricultura. O primeiro emblema da *Iconologia* é a “Abundância” [Figura 33] caracterizada principalmente pela presença de uma cornucópia que é utilizada em diversos emblemas com o sentido de abundância, fertilidade e também generosidade e prodigalidade. A “perfeita e verdadeiríssima religião”, representada pelo templo na mão direita da personificação, é cristã, mas, sobretudo, católica que se estende até mesmo ao Novo Mundo sob a autoridade do Papa. Ainda que o templo em questão não possua uma cruz como elemento distintivo, a mitra papal salienta a referência imagética ao catolicismo. Cesare Ripa era católico e, além disso, fora empregado e patrocinado pelo cardeal Anton Maria Salviati e por seu sobrinho, também cardeal, Lorenzo Salviati de modo que a ênfase no catolicismo está em concordância com o contexto de produção da obra. É significativo, entretanto, que a menção da autoridade eclesiástica no Novo Mundo tenha sido feita somente na *subscriptio* do emblema Europa e esteja ausente na descrição da personificação da América. Os diversos instrumentos

são parte da construção da superioridade europeia em todos os âmbitos valorizados por Ripa. O cavalo é um dentre os elementos desse grupo e pode ser vinculado às armas e, portanto, à superioridade bélica. No texto, o animal não possui grande destaque, contudo, ao observar a gravura do emblema pode-se afirmar que este ocupa parte expressiva da imagem e é um dos animais mais recorrentemente usados como atributo da Europa juntamente com o touro e o urso. A coruja retratada denota características como inteligência e sabedoria.

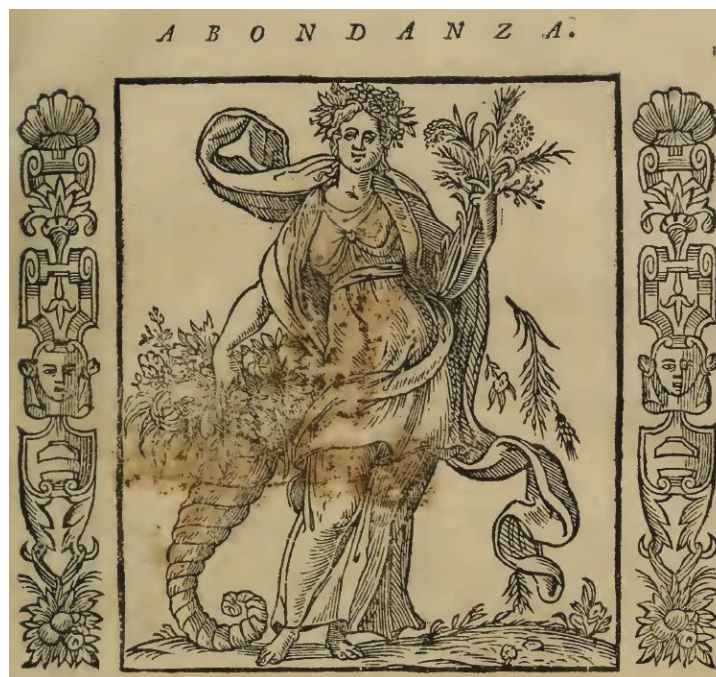


Figura 33. Abundância. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 1.

Na versão francesa da *Iconologia* de 1677 a *subscriptio* do emblema da Europa é uma tradução significativamente aproximada do original. Os diversos instrumentos como livros, coroas, cetros e pincéis estão presentes, o templo que representa a religião cristã e católica permanece na mão direita da personificação que traja vestes ricas e é adornada por uma coroa, posicionada entre duas cornucópias repletas de bens produzidos nas regiões europeias. A extensão do poder do Pontífice Romano, até mesmo ao Novo Mundo, também foi mantida pela edição. O último parágrafo é o que mais destoa em relação ao texto original.

Par le cheval & les armes qui se voyent à l'entour d'elle, il est denoté qu'elle a toujours emporté le prix en matiere des plus nobles connoissances, & des exercices de guerre, comme par le livres & autre choses semblables on peut juger de l'excellence des esprits tant Grecs que Latins, qu'elle a produits en toutes sortes de disciplines¹⁹⁵.

¹⁹⁵ RIPA, Cesare. *Iconologie, ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblemes, & autres figures hyeroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, des passions humaines, &c. Divisée en deux parties*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677, p. 10.

[Pelo cavalo e as armas que se vêem em torno dela, se denota que ela sempre ganhou o prêmio em termos do mais nobre conhecimento e dos exercícios de guerra, como pelos livros e outras coisas semelhantes podemos julgar a excelência das mentes tanto gregas quanto latinas que ela produziu em todos os tipos de disciplinas].



Figura 34. Europe. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologie*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677, p. 6.

O sentido de superioridade do continente em relação aos demais permanece. A inclusão de um “prêmio”, como se existisse efetivamente uma competição a ser vencida, ressalta novamente a primazia da Europa. Ainda que a gravura francesa da personificação seja diferente da de Ripa, ela segue o modelo da obra italiana [Figura 34]. A maior diferença entre as duas gravuras é a posição da cabeça e da mão esquerda. Enquanto a Europa de Ripa encara o leitor com o rosto voltado para a direita da imagem e sua mão esquerda, como instruído pelo escritor, aponta para os cetros e coroas a seus pés, a Europa de Jacques de Bie, gravador da edição francesa, está com o rosto posicionado de perfil, olhos voltados para a esquerda da imagem e porta um cetro na mão esquerda. Apesar das pequenas distinções, nesta imagem há uma esfera que pode significar o mundo, posicionado abaixo da Europa de modo a enfatizar a superioridade do continente em relação a todo o mundo, e a coruja está ausente, essas não são suficientemente contrastantes a ponto de gerar uma narrativa que invalida ou contradiz uma a outra.

O texto da tradução inglesa de 1709 é significativamente reduzido em relação ao original italiano como observado não apenas para os emblemas relativos às partes do mundo, mas o livro como um todo.

A Lady in a very rich Habit, of several Colours, sitting between two cross *Cornucopias*; the one full of all Sorts of Grain; and the other of black and white Grapes; holding a Temple in her right Hand, and with the Fore-finger of the left Hand, points at Scepters and Crowns; a Horse amongst Trophies and Arms; a

Book, also, with and Owl on it; many Musical Instruments by her, and a Palat for Limner, with Pencils.

All which shews it to be the *principal* Part of the World, for *Religion, Arts* and *Arms*¹⁹⁶.

[Uma senhora de roupa muito valiosa, de várias cores, sentada entre duas *cornucópias* entrecruzadas, uma cheia de todo tipo de grãos e a outra de uvas brancas e pretas; segurando um templo em sua mão direita e com o dedo indicador da mão esquerda aponta para cetros e coroas; um cavalo entre troféus e armas; também um livro e uma coruja sobre ele; muitos instrumentos musicais e uma paleta para o pintor com pincéis.

Tudo mostra que esta é a *principal* parte do mundo pela *religião, artes e armas*].

Ainda que reduzidos, os principais elementos elencados por Ripa foram mantidos e nenhuma informação nova é acrescentada. Temos as vestes coloridas e caras, as duas cornucópias que devem ser lidas como uma referência à fertilidade da região, com destaque para as uvas e grãos/cereais. O templo que representa a igreja ainda é retratado na mão direita da Europa e os demais atributos, cetros, coroas, cavalo, troféus e armas, a coruja sobre um livro, os instrumentos musicais e paleta com os pincéis são mencionados no texto e fazem parte da imagem do emblema. Ao contrário da *subscriptio* de Ripa que possui um trecho mais interpretativo sobre os objetos utilizados, a versão inglesa pressupõe que o leitor seja capaz de relacionar os símbolos aos seus significados correntes. A última frase serve somente para afirmar que todos os elementos demonstram que esta é a principal parte do mundo no âmbito religioso, artístico e militar.

Outra diferença importante entre as versões italiana e inglesa é a questão religiosa. Embora em ambos os casos a religião seja considerada uma característica fundamental da Europa, somente nas edições italianas é especificado que se trata da “Santíssima e Católica Fé Cristã, a qual pela graça do Senhor Deus hoje chegou ao Novo Mundo”. O contexto religioso da Inglaterra foi marcado por intensas disputas, perseguições e guerras civis. A criação da Igreja Anglicana por Henrique VIII em 1534 afastou o reino do catolicismo romano. Na data de publicação da tradução inglesa da *Iconologia*, em 1709, a religião oficial do reino era o anglicanismo. A exclusão do trecho que menciona o papa e a Igreja Católica manifesta que o responsável pela edição do livro de Ripa, P. Tempest, era, provavelmente, protestante e fez uma escolha consciente ao manter a referência ao cristianismo, mas apagar a menção ao catolicismo.

Uma curta frase expositiva conclui o texto e reafirma a superioridade europeia: “tudo mostra que esta é a *principal* parte do mundo pela *religião, artes e armas*”. Em relação à África, Ásia e América, a palavra “*lady*”, traduzida por dama ou senhora, é utilizada somente para a Europa enquanto as demais partes do mundo são qualificadas pelo substantivo “*woman*”

¹⁹⁶ RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 47.

[mulher], escolha que pode ser compreendida como uma forma de distanciar o continente europeu dos demais ao mesmo tempo em que reitera sua primazia. A ênfase na superioridade deste continente se dá também pelo uso estratégico do itálico para as palavras *cornucópia*, *principal*, *religião*, *artes e armas* as quais são características consideradas positivas pela narrativa.



Figura 35. Europe. RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 47.

A qualidade da gravura da edição inglesa [Figura 35] impede uma minuciosa descrição dos detalhes da imagem. De todo modo, é possível discernir a mulher coroada que porta na mão direita o templo da Igreja, sentada sobre duas cornucópias, cercada por armas, com cetros e coroas ao redor dos pés, uma paleta com tintas e pincéis, um livro sob uma coruja, um cavalo ao fundo que ocupa parte expressiva da composição. Assim como em relação à gravura de Bie, a Europa de I. Fuller mantém a narrativa de superioridade da *pictura* da *Iconologia* italiana, com os mesmos elementos, mesmo que seja uma imagem diferente.

3.1.2. O EMBLEMA ÁSIA

A alegoria da Ásia está disposta logo em seguida à da Europa:

Donna coronata di una bellissima ghirlanda di vaghi fiori, & di diuersi frutti contesta, sarà vestita di habito ricchissimo, tutto ricamato d'oro, di perle, & altre gioie di stima; nella mano destra hauerà ramuscelli con foglie, & frutti di casta, di pepe, & di garofani, le cui forme si potranno vedere nel Matthiolo, nella sinistra terrà un bellissimo, & artificioso incensiero dal qual si veggia esalare assai fumo¹⁹⁷.

¹⁹⁷ RIPA, Cesare. *Op. cit.* Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 356.

[Senhora coroada com uma belíssima guirlanda de flores indefinidas e de diversas frutas, será vestida com trajes riquíssimos, tudo bordado com ouro, com pérolas e outras joias de valor. Na mão direita terá galhos com folhas e frutos de canela, pimenta e cravos, cujas formas podem ser vistas em Matthiolo, na [mão] esquerda terá um belíssimo e artificioso incensário do qual exala muita fumaça].



Figura 36. Ásia. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 357.

A personificação da Ásia está adornada por uma coroa de flores, possui vestes luxuosas que integram em sua composição ouro, pérolas e demais jóias. Há, tanto na *subscriptio* quando na gravura do emblema [Figura 36], um destaque para os produtos de origem vegetal, especiarias, incenso; e um animal de grande porte, o camelo, que é considerado um elemento característico do continente. Para a elaboração das imagens da canela, pimenta e cravo, Ripa sugere que o artista use Matthiolo como modelo. Cesare Ripa refere-se à Pietro Andrea Mattioli (1501–1578) médico formado pela Universidade de Pádua em 1523, tradutor da *De materia medica* de Dioscórides, do século I, fonte de conhecimento sobre drogas medicinais, consequentemente, relevante para o desenvolvimento da farmacologia e medicina. As obras de Mattioli foram publicadas entre 1530 e 1561 e mesclam o conhecimento adquirido por meio de herbários e textos de diversos autores, bem como a observação prática do médico. As descrições de plantas realizadas nos livros são a parte que interessa aos encarregados das ilustrações.

Em relação ao camelo que acompanha a personificação, Ripa afirma que “appresso la detta donna vi starà vn camelo a giacere su le ginocchia, o in altro modo come meglio parerà all’acorto, & discreto pittore”¹⁹⁸ [perto da mencionada mulher estará um camelo deitado de joelhos, ou de outro modo como melhor parecerá ao pintor discreto]. A possibilidade de modificar a imagem, mesmo que sejam mantidos os elementos principais, de acordo com o discernimento do pintor oferece relativa liberdade de escolha e, juntamente com a recomendação sobre Mattioli, enfatiza o propósito da obra como um manual para pintores, artistas, artesãos.

Cesare Ripa recupera, assim como em relação à Europa, a mitologia greco-romana a partir da qual afirma a Ásia ser uma ninfa filha de Tétis e do titã Oceano, e divide, no texto, a Ásia entre Menor e Maior sem, contudo, especificar as características de cada uma das partes. Para ele, a Ásia, como um todo, é “la metà del Mondo quanto a l’estensione del paese ch’ella comprende: ma quanto a la diuisione della Cosmografia è solo la terza parte di esso Mondo”¹⁹⁹ [a metade do mundo em relação à extensão de território que ela ocupa, mas quanto à divisão da cosmografia é somente a terceira parte desse mundo]. Como Ripa não identifica qual cosmografia utiliza para tal afirmação, é difícil confirmar suas fontes, principalmente pelo grande número de livros publicados no período que fazem parte do gênero cosmográfico e porque há divergências entre os autores.

A divisão do mundo em partes está intimamente relacionada ao pensamento cristão que pode, por sua vez, ser interpretado a partir de uma concepção numérica visto que o número um é uma expressão da unidade de Deus; o dois se refere à dupla natureza de Cristo, homem-deus; o três é atribuído à Santíssima Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo, para mencionar alguns elementos em que os números estão associados aos dogmas cristãos²⁰⁰. Durante a Idade Média o número três era privilegiado pelo pensamento escolástico, principalmente por representar a Santa Trindade. O três poderia ser ainda relacionado às tentações de Cristo no deserto, às etapas da vida do homem na terra (nascimento, vida e morte), ao purgatório, céu e ao inferno e, ainda, à tripla divisão do mundo, mencionada no capítulo anterior: África, Ásia e Europa²⁰¹. Nesse último caso, o número três se refere também aos filhos de Noé. Cam, a quem é atribuída a povoação da África, Sem da Ásia e Jafé da Europa.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 357.

²⁰⁰ RELANO, Fransesc. *Cosmographia Arithmetica: le monde, ses parties et la numéologie médiévale. Le Moyen Age*, [s.l.], v., n. 1, 2003, p. 114.

²⁰¹ Ibidem, p. 114-115.

Além do número três, outros modos de ordenação do mundo privilegiaram o misticismo relacionado à cifra quatro que se apresenta na forma das quatro estações, quatro pontos cardeais, ventos, evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João), rios do Paraíso (Pisom, Ghion, Tigre e Eufrates). Estes elementos foram aproximados narrativamente uns dos outros de modo que o Oriente é relacionado à primavera, à audição, à direita, à humidade e ao calor; o Sul é associado ao verão, à visão, ao alto, ao calor e à seca; por sua vez o Ocidente é vinculado ao outono, ao olfato, à esquerda, à seca e ao frio; por fim, às Antípodas são aliados o inverno, o paladar, o baixo, o frio e a humidade²⁰². Parte do objetivo de tecer diversos significados para uma visão de mundo quadripartida ou tripartida, de acordo com a tradição, é apresentar uma unidade harmônica na criação cristã do mundo que revela a intenção e a imensurável sabedoria do Criador. Está, assim, em consonância com os objetivos dos emblemas abordados, pois, uma vez que existe uma crença de que o Mundo possui um sentido atribuído por seu Deus Criador, essa perspectiva permeia as mais diversas esferas da vida humana.

Mesmo antes da chegada dos europeus à América o mundo poderia ser dividido em quatro: África, Ásia, Europa e Antípodas. Este último compreendia o ponto diametralmente oposto à Europa, que teoricamente era habitado, porém não poderia ser alcançado devido ao intenso calor da zona tórrida do Equador. Houve, em seguida, formas de incorporar o Novo Mundo em modelos cosmográficos tripartidos. Gerard Mercator (1512-1594), por exemplo, propôs uma divisão do mundo em três grandes ilhas. Nesse modelo, a Europa perdia sua supremacia uma vez que era uma parte relativamente pequena da massa territorial formada também pela África e Ásia. As outras duas ilhas seriam constituídas pela América e o continente austral mais comumente conhecido como *Magellanica*. Segundo Francesc Relaño, esta proposta foi publicada postumamente em 1595 na introdução do *Atlas Sive Cosmographicae Meditationes De Fabrica Mundi Et Fabricati Figura*.²⁰³ Ainda assim, o quatro se tornou um número consolidado nas representações, mesmo que diversos outros números também tenham sido fundamentais no desenvolvimento de variadas visões de mundo como o cinco, o sete e o nove. De todo modo, a cosmovisão medieval a partir dos números perdeu o vigor ao longo do tempo, principalmente devido às mudanças no pensamento europeu. A mudança de concepção de um universo finito para um universo infinito, bem como a comprovação da existência de imperfeições na superfície lunar observadas pela invenção da luneta, por exemplo, que rompeu

²⁰² Ibidem, p. 116-117.

²⁰³ Ibidem, p. 120.

com a divisão entre mundo supralunar (celestial, perfeito, divino) e sublunar (terrestre, mundano, corruptível)²⁰⁴.

Que as partes do mundo são percebidas de maneira hierárquica é bastante claro em inúmeras fontes do período. Como Ripa repetidamente expressa, a Europa é a primeira e principal parte e os demais continentes são julgados a partir dela. Pela descrição da Ásia como um todo, o destaque dado às roupas luxuosas, pedras e metais preciosos, e pelas especiarias, é congruente supor que este seria o segundo continente mais importante do mundo segundo os europeus. Sobretudo visto que as duas partes restantes são a África, que é constantemente rebaixada devido ao que Ripa descreve de maneira generalista como “ausência de riquezas”, como se verá adiante, e a América cujas características destacadas são a antropofagia, a guerra e os animais exóticos; nenhum dos dois continentes parece uma boa opção para o papel de segunda parte do mundo. Poderia tratar-se de um erro de escrita da parte de Cesare Ripa, porém, como em nenhuma edição italiana da *Iconologia* o texto foi alterado, mesmo na tradução francesa a informação é mantida, esta interpretação é pouco provável.

A guirlanda de flores e frutos significa, segundo Ripa, que “l’Asia hà (come riferisce Gio: Boemo) il Cielo molto temperato, & benigno. Onde produce non solo tutto quel che fa mestiero al viuere humano: ma ancora ogni sorte di delitie”²⁰⁵ [a Ásia possui, como refere Gio. Boemo, um céu muito temperado e benigno. De onde produz não somente tudo que se faz necessário ao viver humano, mas também todo tipo de delícias]. Em seguida, discorre acerca das vestes:

L’habito ricco d’oro, & di gioie contesto, dimostra non solo la copia grande che hà di esse questa felicissima parte del mondo, ma anco il costume delle genti di quel paese, percioche come narra il sopradetto Gio. Boemo non solo gl’huomini: mà le donne ancora portano pretiosi ornamenti, collane, maniglie, pendenti, & vsano altri diuersi abigliamenti²⁰⁶.

[Os trajes ricos de ouro e de jóias demonstra não somente a grande quantidade que há disso nesta felicíssima parte do mundo, mas também o costume das pessoas desta região, como narra o supramencionado Gio. Boemo, não somente os homens, mas também as mulheres, de portar ornamentos preciosos, colares, pulseiras, pendentes e usar outras indumentárias diversas].

Enquanto a riqueza das vestes da Europa é demonstrada pelo seu colorido, indicado pelo texto, mas não pela gravura, que implica na utilização de diversos pigmentos, muitas vezes proveniente da África e do comércio com o Oriente, as vestes da Ásia são luxuosas por conterem

²⁰⁴ Ibidem, p. 124.

²⁰⁵ RIPA, Cesare. *Op. cit.* Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 357.

²⁰⁶ RIPA, Cesare. *Iconologia, overo, Descrittione d’imagini delle virtu’, vitti, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti.* Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 357-358.

metais e pedras preciosas em sua elaboração. Ao comparar as duas gravuras, é quase certo afirmar que a Ásia é superior à Europa neste caso, embora tal superioridade não seja admitida de maneira explícita por Cesare Ripa. Como fonte para os comentários sobre o clima, as vestes e os produtos provenientes da Ásia, Ripa menciona Giovanni Boemo, nome italianizado do humanista alemão Johann Boemus que publicou em 1520 o livro intitulado *Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus* [Costumes, Leis e Usos de Todos os Povos], traduzido para o italiano por Lucio Fauno, em Veneza, 1543. A obra de Boemo se baseia nas tradições clássica e judaico-cristã de modo que sua abordagem da Ásia inicia com a narrativa de que esta é, como Ripa também coloca, uma ninfa filha de Tétis e Oceano. Ao mesmo tempo, o humanista faz alusão aos episódios bíblicos que se passaram na região e, posteriormente, menciona disputas entre cristãos e árabes²⁰⁷. É seguro afirmar que, uma vez que Ripa conhecia o livro de Boemo, a informação sobre o uso de camelos como equivalentes aos cavalos europeus tenha sido retirada do *Omnium Gentium*, além dos detalhes sobre as vestimentas e o uso generalizado de metais preciosos, em particular o ouro, também em colares, broches e demais adornos.

Sobre aromas e incensos Ripa acrescenta:

Tien con la destra mano i rami di diuersi aromati, percioche è l'Asia di essi cosi feconda, che liberalmente gli distribuisce a tutte l'altre regione.

Il fumigante incensiero, dimostra li soauì, & odoriferi liquori, gomme, & spetie che producono diuerse Prouincie de l'Asia.

(...)

Et particolarmente dell'incenso ve n'è in tanta copia, che basta abundantemente per i sacrificij a tutto il mondo²⁰⁸.

[Tem na mão direita os ramos de diversos aromas porque a Ásia é fecunda dessas coisas que generosamente distribui a todas as outras regiões.

O incensário fumegante demonstra os líquidos doces e odoríferos, resinas e especiarias que produzem diversas províncias da Ásia.

E, particularmente, o incenso existe em tanta quantidade que é abundante o suficiente para a santificação de todo o mundo].

O incenso, portanto, cumpre uma função religiosa, cristã, importante e é reutilizado no emblema “Oração” [Figura 37] com o mesmo propósito, pois “l’incensiere fumicante, è simbolo dell’oratione”²⁰⁹ [o incensário fumegante é símbolo da oração]. A afirmação de que a Ásia distribui esses produtos generosamente para as outras partes do mundo não considera as relações comerciais entre os povos e, de certo modo, confere um ar de ingenuidade ao texto. Ainda assim, este trecho está em concordância com a ideia de fazer um breve resumo de cada

²⁰⁷ BOEMUS, Joannes. *The manners, lauues, and customes of all nations collected out of the best vvriters by Ioannes Boemus; written in Latin, and now newly translated into English, by Ed. Aston.*: At London: Printed by G. Eld and are to bee sold by Francis Burton, 1611.

²⁰⁸ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 357-358.

²⁰⁹ Ibidem, p. 396.

um dos continentes. Mesmo quando a beligerância dos povos do Novo Mundo é ressaltada, Ripa não apresenta a informação como um possível conflito com os europeus. Em relação à Ásia, o conjunto de elementos ressaltado pela *pictura* e *subscriptio* coloca o continente em uma posição de servilidade. A alegoria oferece, fartamente, seus tributos, mas, apesar da riqueza, ainda é inferior à senhora do mundo, Europa.



Figura 37. Oração. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 396.

Por fim, Cesare Ripa encerra o texto com uma nova menção ao camelo que é posto como o animal característico da região: “Il Camelo è animal molto proprio de l’Asia, & di essi si seruono più che di ogn’altro animale”²¹⁰ [O camelo é um animal muito próprio da Ásia e é usado mais que qualquer outro animal].

A descrição do emblema da Ásia na edição francesa de 1677 segue o mesmo padrão observado para a personificação da Europa. A *subscriptio* consiste em uma tradução do original italiano. A mulher construída para representar a Ásia está adornada pela guirlanda de flores e frutos, traça vestimentas luxuosas, porta na mão esquerda os ramos de especiarias como a canela, pimenta e cravo, na mão direita um incensário que exala “parfums extrêment agréables, & qui fortifient le cerveau”²¹¹ [perfumes extremamente agradáveis e que fortalecem o cérebro], informação que não consta em nenhuma das edições italianas, e um camelo deitado ou como decidir o pintor.

²¹⁰ Ibidem, p. 358.

²¹¹ RIPA, Cesare. *Iconologie*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677, p. 7.

Como mencionado anteriormente, a Ásia é considerada a terceira parte do mundo em importância e a metade do mundo em extensão de terra. Assim como nas outras versões não há uma explicação para a posição ocupada na hierarquia, tampouco uma indicação de qual seria o continente em segundo lugar, para além de uma menção vaga às cosmografias. Há uma divisão entre grande e pequena Ásia, sem detalhes sobre as características distintivas de cada uma. O ar da Ásia é temperado de modo a favorecer a produção de especiarias.

A gravura da Ásia [Figura 38] que acompanha o texto segue o modelo daquelas analisadas anteriormente, os principais elementos estão presentes e, assim como na *pictura* francesa da Europa discutida, está retratada de perfil, embora o rosto da Ásia esteja voltado para o lado esquerdo enquanto a Europa se volta para a direita da imagem. Conclui-se que, bem como em relação à Europa, a narrativa não se modifica radicalmente e mantém as principais características delineadas por Cesare Ripa.



Figura 38. Asie. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologie*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677, p. 6.

Em contraste com as edições italianas e francesa, na publicação inglesa da *Iconologia*, como ocorre no que concerne ao emblema da Europa, a *subscriptio* da Ásia é expressivamente reduzida.

A Woman wearing a Garland of various Flowers and Fruits; in a rich Garment embroider'd; in her right Hand holds Branches with Fruit of *Cassia*, Pepper and Cloves; a Censer in her left, smoaking; a Camel on its Knees.
The Garland signifies that *Asia* produces *delightful Things* necessary for human Life; her Garment, the great Plenty of those rich Materials; the Bundle of Spices,

that she distributes them to other Parts of the World. The Censor shews the odoriferous *Gums*, and *Spices* it produces. The Camel is proper to *Asia*²¹².

[Uma mulher usando uma guirlanda de várias flores e frutos com um vestuário bordado; em sua mão direita segura galhos com frutos de *canela*, pimenta e cravos; um incensário na esquerda exalando fumaça; um camelo de joelhos.

A guirlanda significa que a *Ásia* produz *coisas deliciosas/agradáveis* necessárias para a vida humana, seu vestuário, a grande abundância desses ricos materiais; o feixe de temperos, que ela distribui para outras partes do mundo. O incensário mostra as *resinas e especiarias* que produz. O camelo é próprio da *Ásia*].

Os elementos distintivos privilegiados são, mais uma vez, a coroa de flores e frutos, a roupa luxuosa, a posição dos galhos de canela, pimenta e cravo e do incensário foram invertidas de modo que este é representado na mão esquerda e aquele na mão direita, sem comprometer, todavia, o significado da imagem [Figura 39]. O camelo é representado de joelhos como nas imagens anteriores. A imagem de Fuller da *Ásia* é representada sentada e todos os elementos estão em consonância com o texto. Por fim, o itálico é utilizado para evidenciar os produtos oriundos da *Ásia*, qualificados enquanto “deliciosos”.



Figura 39. Asia. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 53.

3.1.3. O EMBLEMA ÁFRICA

A *África* é a terceira parte do mundo abordada por Ripa que a descreve da seguinte maneira:

Una donna mora, quase nuda, hauerà li capelli crespi, & sparsi, tenendo in capo come per cimiero una testa di elefante, al collo un filo di coralli, & di essi à

²¹² RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 53.

l'orecchie due pendenti, con la destra mano tenga un scorpione, & con la sinistra un cornucopia pien di spighe di grano; da un lato appresso di lei vi sarà un ferocissimo leone, & da, l'altro vi saranno alcune vipere, & serpenti venenosi²¹³. [Uma senhora moura, quase nua, terá os cabelos crespos e espalhados, tendo sobre a cabeça como uma crista a cabeça de um elefante, tem em volta do pescoço um cordão de corais e dois pendentes na orelha do mesmo material, na mão direita tem um escorpião e na esquerda uma cornucópia cheia de espigas de grãos, de um lado perto dela terá um ferocíssimo leão e do outro haverá algumas víboras e serpentes venenosas].

A gravura do emblema segue o mesmo padrão das demais [Figura 40]. Somente duas características são discrepantes em relação ao texto: as roupas e a cor da pele.



Figura. 40. África. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 358.

No que concerne às roupas, ainda que Ripa afirme que a mulher representante do continente deve ser nua ou quase nua, “perche non abonda molto di ricchezze questo paese”²¹⁴ [pois esta região não é abundante em muitas riquezas] é possível dizer que a imagem está consideravelmente vestida. Em comparação com a gravura da América, cuja representação Ripa indica que seja a de uma mulher nua coberta somente por um véu, a África possui como traje um vestido de mangas curtas que lhe cobre os joelhos com uma fenda na perna esquerda que descobre grande parte de sua coxa. Outra diferença entre América e África se dá pelos motivos pelos quais cada uma das alegorias é descrita como uma mulher nua, pois no primeiro caso a

²¹³ RIPA, Cesare. *Iconologia*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 358-359.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 359.

nudez é considerada um costume dos habitantes do continente enquanto para a personificação da África o significado da ausência de vestimentas é atribuído à falta de riquezas da região. Em comparação com a Europa, que porta um vestido longo de mangas compridas, de fato, a vestimenta da África pode ser considerada mais simples e deixa o corpo mais à mostra. A Ásia está situada no meio termo entre Europa e África uma vez que seu vestido é longo, mas as mangas são curtas. Conseqüentemente, é possível concluir que os trajes, ou ausências destes, são um elemento fundamental na narrativa de hierarquização dos continentes. O uso de roupas luxuosas e que cobrem a maior parte do corpo está diretamente proporcional à importância concedida ao continente. Ao longo da *Iconologia* somente oito emblemas com gravura, de um total de 151, possui uma representação antropomórfica completamente desnuda. São elas: Beleza; Crepúsculo da Manhã; Crepúsculo da Tarde; Força do Amor; Julgamento; Engenho; Natureza; Pecado. Cerca de nove alegorias estão quase inteiramente nuas exceto por um objeto, mais comumente um véu, que cobre as partes íntimas. Portanto, a escolha do gravador parece seguir um padrão de representação em que as imagens são predominantemente retratadas com roupas. De qualquer modo, a discrepância entre a gravura da África e o texto de Ripa não é significativa ao ponto de modificar o sentido do texto.

Apesar de Ripa indicar que a África é representada “mora, essendo l’Africa sotto posta al mezo di, & parte di essa anco alla zona torrida; onde gli Africani vengono ad essere naturalmente bruni, & mori”²¹⁵ [moura, sendo a África colocada ao meio dia, e parte dela também na zona tórrida, de onde os africanos passam a ser naturalmente escuros e morenos] na gravura não há nenhum signo que indique qualquer diferença, no que diz respeito à cor da pele, entre as quatro alegorias, mesmo a América cuja cor é descrita enquanto “amarela mista”. Sobre a cor da pele das personificações da Europa e Ásia não há nenhuma indicação textual, em consequência, pode-se deduzir que são caucasianas/brancas uma vez que, por ser este o padrão a partir do qual os demais são julgados, não seria necessário especificar. As hachuras utilizadas para dar o efeito de sombra nas gravuras não cobrem o corpo inteiro, técnica que poderia acentuar uma dessemelhança. A edição de Siena de 1613, sobre a qual me deterei mais adiante, é a única dentre as versões italianas da *Iconologia* que possui gravuras diferentes e retrata a África como uma mulher negra.

De acordo com Peter Erickson, o conflito observado entre negros e brancos/caucasianos na Europa durante os séculos XV, XVI e XVII, bem como o apagamento de pessoas negras nas artes, não é uma questão respondida apenas pelo embate religioso, entre cristãos e muçulmanos

²¹⁵ Idem.

ou pagãos, pela função ornamental e estética cumprida por empregados negros em domicílios europeus, ou pela falta de contato entre os dois grupos. O autor defende que não é possível utilizar o termo raça para este contexto temporal, mas que “the absence of the modern understanding of the word ‘race’ in the Renaissance does not mean that a racially inflected discourse about color was nonexistent or that perceptions of racial color unmediated by the vocabularies of exoticism and theology were impossible”²¹⁶ [a ausência de um entendimento moderno da palavra ‘raça’ no Renascimento não significa que um discurso racialmente flexionado sobre cor fosse inexistente ou que as percepções de cor raciais não mediadas pelos vocabulários de exotismo e teologia fossem impossíveis]. Em meados do século XV já ocorria a importação de escravizados africanos. Erickson observa três tradições de representação de pessoas negras no Renascimento: a dos três reis magos, em estudos de anatomia ou esboços de composições, e aquelas em posição de servilismo. A análise das alegorias dos continentes por este viés é realizada de maneira mais detalhada no terceiro tópico do presente capítulo.

Por fim, Erickson conclui que os contrastes apresentados nas fontes que analisa reforçam um padrão que consiste em pessoas brancas. Entretanto, o autor considera que “the question remains: to what extent do visual depictions of blacks in the Renaissance imply critical awareness of the status of blacks in a white society?”²¹⁷ [a questão permanece: até que ponto as representações visuais de negros no Renascimento implica consciência crítica do status dos negros em uma sociedade branca?].

Sobre a denominação do continente, Cesare Ripa escreve que “è detta Africa, quase aprica, cioè vaga del Sole, perche è priua del freddo, ouero è detta da Afro uno de discendenti d’Abraham, come dice Giosefo”²¹⁸ [é chamada África, quase *aprica*, ou seja, anda ao sol, porque é livre do frio, ou é chamado Afro um dos descendentes de Abraão, como diz José]. Para a narrativa sobre a África, ao contrário da Europa e Ásia, não é retomada a mitologia grega como fonte, somente a tradição judaico-cristã. A palavra *aprica* mencionada por Ripa está em latim cujo equivalente grego é *Αφρική*. Ambas são utilizadas para designar o continente e podem significar sem frio, radiante ou ensolarado.

La testa dell’elefante si pone, perche così sta fatta nella Medaglia de l’Imperadore Adriano, essendo questi animali proprij de l’Africa, quali menati da quei popoli in guerra, diedero non solo merauiglia: ma da principio spauento à Romani loro nemeci.

²¹⁶ ERICKSON, Peter. Representations of Blacks and Blackness in the Renaissance. *Criticism*, s. l., v. 35, n. 4, set. 1993, p. 503.

²¹⁷ Ibidem, p. 515.

²¹⁸ RIPA, Cesare. RIPA, Cesare. *Iconologia, ouero, Descrittione d’imagini delle virtu’, vitti, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 359.

Li capelli neri, crespi, coralli al collo, & orecchie, son ornamenti loro proprii moreschi.

Il ferocissimo leone, il scorpione, & gli altri venenosi serpenti dimostra no che ne l’Africa di tali animali ve n’è molta copia, & sono infinitamente venenosi, onde sopra di ciò così disse Claudiano.

[A cabeça de elefante se coloca porque assim é feito na medalha do imperador Adriano, sendo estes animais próprios da África, que liderados por aqueles povos para a guerra causou não apenas admiração, mas à princípio assustaram seus inimigos romanos.

Os cabelos negros e crespos, corais ao redor do pescoço e orelhas são ornamentos próprios dos mouros.

O ferocíssimo leão, o escorpião e as outras serpentes venenosas demonstram que na África existem esses animais em grande quantidade e são infinitamente venenosos, como disse Claudiano].

A imagem da África como uma mulher com uma cabeça de elefante já estava presente na arte romana em moedas e medalhas desde o século I a. C. e seguem o modo de representação greco-romano, com vestes romanas e características físicas clássicas, ou seja, a mulher não possui traços negros na aparência física de modo que este não pode ser considerado um apagamento somente do Renascimento. As moedas eram uma forma de celebração das vitórias e conquistas romanas na África. Assim sendo, em várias representações a África está retratada em uma posição de subordinação, como nas moedas do período de Adriano (117-138), às quais se refere Ripa. Em alguns casos a alegoria do continente é representada com uma cesta, espigas de trigo, cornucópia com frutas, eventualmente acompanhada por um leão e escorpião que aludem tanto à fertilidade do território quanto à presença de animais perigosos. Além da África, como um todo, a cabeça de elefante também foi utilizada para representar a Mauritânia e Alexandria²¹⁹.

Segundo Maritz, essas moedas sobreviveram à Idade Média em coleções de famílias aristocráticas e serviram como modelo para artistas. Maritz sugere que um dos textos através do qual Ripa pode ter tido contato com a imagem é o *Medaglie degli Antique* [Medalhas da Antiguidade] de M. Sebastiano Erizzo, publicado em 1578. No caso do emblema da África as serpentes derivam dos textos da antiguidade e não de imagens. A pele negra e cabelos crespos também são mencionados em textos, mas muito raramente presentes em representações imagéticas. Uma exceção é a personificação da África no frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius. Além disso, existe uma contradição no uso da nudez para denotar a falta de riquezas e da cornucópia no sentido de fertilidade e abundância. Maritz afirma que alguns elementos utilizados por artistas para representar a África, como o coral, não são

²¹⁹ MARITZ, J. A. From Pompey to Plymouth: the personification of Africa in the art of Europe. *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, s. l., v. 11, n. 1, jan. 2002, p. 67.

provenientes dos textos clássicos ou da arte clássica, mas da percepção de Ripa do continente em seu presente²²⁰.

Enquanto os animais atribuídos à Europa e Ásia, o cavalo e o camelo respectivamente, são domesticados e de uso cotidiano pelos povos dessas regiões, os animais associados à África – elefante, leão, escorpião, serpentes – assim como o lagarto da América, estão no espectro selvagem. Exceto pelo elefante, que foi utilizado em batalhas contra os romanos e cuja presença se dá pela cabeça decapitada usada como adorno, ou seja, não se trata do animal vivo e por inteiro, os demais seres são representados devido, além de sua concreta existência na África, à periculosidade desses animais, característica ressaltada pela *subscriptio* do emblema. Além disso, o escorpião é utilizado na *Iconologia* como elemento componente dos emblemas Libido, Vingança e Outubro. No caso da Libido, o escorpião significa as partes íntimas de uma pessoa, pois, Ripa afirma com base nos hieróglifos de Pierio Valeriano, essa parte do corpo é dedicada a esse animal²²¹. A Vingança tem um escorpião na boca porque acaba por envenenar a si mesma²²². A personificação do mês de Outubro é representada portando um escorpião, pois este é o signo astrológico associado a ele²²³.

A domesticação de animais, bem como a agricultura, é um dos parâmetros utilizados para julgar se uma sociedade é civilizada ou bárbara²²⁴. Desse modo, é possível afirmar que mesmo os animais são empregados de forma a colaborar para a hierarquia entre Europa, Ásia, África e América.

Por fim, Ripa retoma a cornucópia para finalizar a *subscriptio*:

Il cornucopia pieno di spighe di grano denota l'abondanza, & fertilità frumentaria dell'Africa, della quale ci fa fede Horatio.

Quicquid de Libycis verritur areis.

Et Gio: Boemo anch'egli nella descrizione, che fà de' costumi, leggi, & usanze di tutte le genti, dice che due volte l'anno gl'Africani mietono le biade, hauendo medesimamente due volte nell'anno l'estate. Et Ouidio nel quarto libro delle Metamorfosi anch'egli²²⁵.

[A cornucópia repleta de espigas de grãos denota a abundância e fertilidade de trigo da África a qual é atestada por Horácio.

²²⁰ Ibidem, p. 71.

²²¹ RIPA, Cesare. *Iconologia, overo, Descrittione d'imagini delle virtu', vitti, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 315.

²²² Ibidem, p. 526.

²²³ Ibidem, p. 341. Atualmente para a astrologia ocidental o sol transita na constelação de Escorpião em média entre 23 de outubro e 22 de novembro. De modo que o signo poderia ser considerado de novembro, pela quantidade de dias, mas outubro é escolhido se o parâmetro for em que mês o sol entra na constelação específica. Cesare Ripa não oferece nenhuma data específica, além dos meses, como medida para o zodíaco e considera que o signo de novembro é Sagitário. Vingança e libido também são duas características frequentemente relacionadas ao signo de escorpião.

²²⁴ HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 224.

²²⁵ RIPA, Cesare. *Op. cit.* Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611, p. 358-359.

E todos os grãos que vêm da Libia.

E Gio. Boemo também na descrição que faz dos costumes, leis e usos de todos os povos diz que os africanos colhem cereais duas vezes ao ano, tendo também verão duas vezes ao ano. E também Ovídio no quarto livro das *Metamorfoses*].

A abundância e fertilidade ressaltadas nesse trecho contradizem as afirmações anteriores de que a África não possui muitas riquezas e, por esse motivo, é representada nua. Há uma possibilidade de que esta seja uma ressalva de Ripa: além do trigo, a África não possui riquezas, visto que a Ásia apresenta incensos e especiarias e a Europa possui, em uma grande generalização apropriada ao título de primeira parte de mundo, tudo. Outro detalhe que confere nuance à narrativa é o uso que Ripa faz do poeta e filósofo romano Horácio para fundamentar a afirmação de que o continente é, de fato, fértil. Além disso, a África conhecida pelos europeus naquele período era a parte setentrional do continente, por vezes nomeada Líbia, como no verso de Horácio. Muitos homens letrados, baseados em Aristóteles, consideravam que a zona tórrida, porção central do globo, ao sul era inabitada devido ao calor excessivo²²⁶.



Figura 41. Afrique. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologie*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677, p. 6.

Na edição francesa da *Iconologia* as menções à Gio. Boemo são retiradas, ainda assim o texto permanece praticamente o mesmo. As principais características salientadas da personificação da África são a pele escura, a semi-nudez, os cabelos negros e crespos, a cabeça de elefante como adorno, o colar feito de corais, o leão, o escorpião e as serpentes, e a cornucópia cheia de espigas de trigo. A gravura presente na edição [Figura 41] retrata todos

²²⁶ RELAÑO, Francesc. Paradise in Africa The History of a Geographical Myth from its Origins in Medieval Thought to its Gradual Demise in Early Modern Europe. *Terrae Incognitae*, [s.l.], v. 36, n. 1, p.1-11, jun. 2004, p. 2.

esses elementos, de modo a corroborar as informações providas pelo texto. A diferença significativa entre a gravura francesa e a italiana é que aquela representa a África como uma mulher negra tal como especificado pela *subscriptio*. As hachuras que cobrem todo o corpo exposto da alegoria são, neste caso, uma técnica para demarcar a pele negra da mulher. Característica evidenciada de maneira mais enfática se comparada com o uso que o artista fez da técnica para sombrear e dar forma, tridimensionalidade, às gravuras dos demais continentes, presente também no emblema da África em parte da cornucópia, do vestido e do leão.

A descrição da África é finalizada, tal como no original, com uma explicação sobre a cornucópia: “quant à la corne d’abondance pleine d’espics, elle demontre qu’autant que l’Afrique est sterile en autres choses, autant est-elle fertile en grains, comme le declare ce vers d’Horace. *Et tous les grain qui viennent de Libye*”²²⁷ [quanto à cornucópia cheia de espigas, ela demonstra que por mais que a África seja estéril em outras coisas, é fértil em grãos, como declara este verso de Horácio. *E todos os grãos que vêm da Líbia*]. Este trecho é o único que se distancia do original italiano. Na *subscriptio* de Ripa a contradição entre a África ser constantemente descrita enquanto uma região desprovida de riquezas, ao mesmo tempo em que é retratada com uma cornucópia, símbolo da abundância e fertilidade, repleta de espigas de trigo não é discutida, tampouco reconhecida pelo texto. Neste sentido, a *subscriptio* em francês oferece uma solução para o problema ao adicionar uma oração subordinada concessiva: “por mais que a África seja estéril em outras coisas, é fértil em grãos”.

A edição inglesa da *Iconologia* mantém o padrão de resumir consideravelmente os textos da edição italiana. A África é descrita da seguinte forma:

A Blackmoor Woman, almost naked; frizl’d Hair; an Elephant’s Head for her Crest; a Necklace of Coral; and Pendants of the the same, at her Ears; a Scorpion in her right Hand, and a *Cornucopia*, with Ears of Corn, in her left; a fierce Lion by her, on one Side, and a Viper and Serpent on the other.

Naked, because it does not abound with *Riches*. The Elephant is only in *Africa*. The Animals shew that it abounds with them²²⁸.

[Uma mulher negra quase nua; cabelo frizado, uma cabeça de elefante por crista, um colar e brincos de coral, um escorpião em sua mão direita e uma cornucópia com espigas de trigo na esquerda²²⁹; um feroz leão ao seu lado e uma víbora e serpente no outro.

Nua porque não é abundante em riquezas. O elefante só existe na África. Os animais mostram que são abundantes].

²²⁷ RIPA, Cesare. *Iconologie*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677, p. 9.

²²⁸ RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 53.

²²⁹ A palavra “corn” do original pode significar tanto milho, quanto o cereal mais produzido, principal, da região. Dado que a África não produzia milho no século XVI, além deste ser um alimento proveniente das Américas, optou-se por traduzir enquanto trigo uma vez que este era o produto agrícola mais abundante na região.



Figura 42. Africa. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709, p. 53.

Os elementos que caracterizam a África são, em conformidade com as demais versões da *Iconologia*, a nudez que demonstra a ausência de riquezas, a pele negra, os cabelos crespos, a cabeça de elefante como adorno, o colar de coral, o leão, escorpião e serpentes como animais característicos, e, enfim, as espigas de trigo na cornucópia. O itálico é utilizado ao longo da *subscriptio* da África somente em três palavras: cornucópia, riquezas e África. No caso da cornucópia, embora seja um atributo valorizado positivamente, visto que denota a fecundidade da região, ao menos no que concerne à produção de trigo, é apenas uma, ou seja, está de certa forma em desvantagem em relação à Europa que possui duas cornucópias com diversos alimentos, não apenas trigo. As riquezas, entretanto, são enfatizadas pela ausência.

Pela gravura de Fuller [Figura 42] não é possível afirmar com precisão se há algum indício de que se trataria de uma mulher negra. No tocante às gravuras dos demais continentes, a África é a única personificação representada em pé, todas as outras estão sentadas. Sua posição em relação ao leão, retratado com a boca aberta, sugere que a África está dividindo a cena com o animal, quase em retirada, principalmente se compararmos com as outras gravuras nas quais o felino é mais um cenário no pano de fundo que um elemento em interação direta com a alegoria. Todavia, de maneira geral, a conclusão de que a figura reforça e está alinhada ao discurso promovida pela *subscriptio* permanece.

3.1.4. AS EQUIVALÊNCIAS NAS REPRESENTAÇÕES DOS QUATRO CONTINENTES NA *ICONOLOGIA*

Como verificado em relação às gravuras das edições italianas da *Iconologia* que representam a América, a maioria das imagens foi feita a partir da mesma placa de madeira ou, pelo menos, de uma cópia da original, visto que as placas se desgastam ao longo do tempo. A única exceção são as gravuras da *Iconologia* publicada em Siena em 1613²³⁰. Ainda assim, não foi possível identificar a autoria das gravuras²³¹. Cesare Ripa provavelmente teve conhecimento da edição e foi o responsável pelas alterações no texto uma vez que esta versão da *Iconologia* foi dedicada, por ele, a Filippo Salviati.

O texto referente às quatro partes do mundo permanece praticamente idêntico àquele da segunda edição, onde elas foram primeiramente incorporadas, exceto por pequenas adições sobre o modo como essas personificações são retratadas em medalhas antigas. Somente a América não teve nenhuma alteração no que concerne a *subscriptio* original que pode ser explicada pelo fato de não haver moedas clássicas que representem o continente uma vez que ele era desconhecido no período. De acordo com Joaneath Spicer, o hábito de colecionar moedas esteve presente ao longo do tempo e não deixou de existir na Idade Média, mas, durante o Renascimento, devido à busca por uma educação humanista, o estudo de moedas teve uma renovação do entusiasmo que repercutiu nas publicações de livros e catálogos de moedas²³². Fato que explica o interesse em incluir informações provenientes de moedas da antiguidade. Contudo, as novas informações não foram incluídas nas gravuras e mereceriam um trabalho mais aprofundado e específico acerca das medalhas e moedas, de modo que me dedico, nesta edição, mais à análise das imagens dos continentes.

²³⁰ RIPA, Cesare. *Op. cit.* Siena: Matteo Florimi, 1613.

²³¹ Nenhum dos estudos utilizados para a presente pesquisa chegou a uma conclusão segura sobre a autoria das gravuras das edições italianas da *Iconologia* de Cesare Ripa. DALY, Peter M. *Literature in the light of the emblem*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.; DUCCINI, Hélène. Traditions iconographiques et partage des modèles en Europe (première moitié du xviiie siècle). *Le Temps Des Médias*, [s.l.], v. 11, n. 2, p.10-24, 2008. CAIRN.; GRIEGO, Alfredo. Livro de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à *Iconologia* de Cesare Ripa. *Alceu*, v. 3, n. 6, Rio de Janeiro, 2003.; LEAL, Pedro Germano. A iconografia do corpo profano: uma breve introdução aos significados da figura humana e suas partes em repertórios iconográficos do Renascimento e Barroco. *Imago: Revista de emblemática y cutura visual*, Valência, v. 1, n. 4, p.173-181, jan. 2015.; STEFANI, Chiara. Cesare Ripa: New Biographical Evidence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 53, p.307-312, 1990, p. 308-309.

²³² SPICER, Joaneath. The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603). In: MELION, Walter S.; RAMAKERS, Bart (ed.). *Personification: embodying meaning and emotion. Embodying Meaning and Emotion*. Leiden: Brill, 2016. p. 685.

Várias das diferenças presentes nas gravuras de Siena são simplesmente marcas do estilo do gravador. De modo geral as imagens estão em conformidade com o texto de Ripa e caracterizam os continentes com os mesmos elementos a eles associados.



Figura 43. Europa. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: Matteo Florimi, 1613. p. 63.

A Europa [Figura 43] está posicionada entre duas cornucópias repletas de alimentos, ostenta uma coroa, traça vestes longas e elaboradas, porta na mão direita o templo relacionado textualmente à igreja católica, ao fundo estão o cavalo e as armas, e aos pés da personificação foram gravados livros, instrumentos musicais, coroas e cetros. A Ásia [Figura 44] é representada com um vestido longo ornamentado cuja porção inferior da saia parece ser feita de um material transparente que deixa à mostra parte de suas pernas. O camelo ajoelhado está atrás da personificação que segura na mão esquerda um incensário e na direita ramos de especiaria. A imagem é coroada por uma guirlanda de flores. A alegoria da África [Figura 45] apresenta os animais distintivos, as serpentes, o escorpião na mão direita e o leão, a mulher está adornada com um colar e brincos que, de acordo com a *subscriptio*, são feitos de corais, a cabeça de elefante serve como adereço de cabeça, a mulher tem na mão esquerda uma cornucópia cheia de espigas de trigo. Duas diferenças principais entre esta versão e as demais gravuras italianas da *Iconologia* são: o fato da África ser mostrada como um mulher negra conforme indicado pelo texto; e a roupa utilizada por ela que expõe os seios os braços e a perna direita de modo a estar mais nua que a outra gravura. Por último, a América [Figura 36], tal qual a África, tem o corpo mais exposto nesta gravura, ainda que um véu lhe cubra as partes íntimas, tem os cabelos soltos adornados por uma guirlanda de penas, uma flecha na mão direita e um arco na esquerda, na lateral do corpo porta uma aljava cheia de flechas. Outra flecha atravessa a cabeça de um

homem decapitado, em referência à antropofagia, assim reconhecido pela barba, sobre a qual a América apoia seu pé direito, por fim, atrás da mulher está posicionado o lagarto que, segundo Ripa, seria capaz de devorar até mesmo seres humanos.



Figura 44. Asia. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: Matteo Florimi, 1613. p. 65.



Figura 45. Africa. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: Matteo Florimi, 1613. p. 67.



Figura 46. America. Fonte: RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: Matteo Florimi, 1613. p. 68.

As quatro gravuras possuem molduras bastante elaboradas. As da Europa e América são compostas por duas figuras antropomórficas que lembram as estátuas em igrejas medievais enquanto a Ásia e África são emolduradas por Minerva e Mercúrio, reconhecidos pelos seus elementos característicos. Mercúrio tem um caduceu, sandálias aladas e um capacete com asas; Minerva veste uma pele de leão, porta uma lança, e tem um elmo na cabeça. A dificuldade em oferecer interpretações sobre as molduras e sua relação com os emblemas aos quais são vinculadas se dá, em grande medida, por não ser possível identificar um padrão reconhecível no seu uso. A mesma moldura é utilizada indiscriminadamente nos emblemas Europa, América, Nobreza, Oração e Avareza, para citar alguns exemplos. A moldura que acompanha as gravuras de Ásia e África é também presente na Modéstia, Pecado, Poesia e Razão.

As equivalências entre África, América, Ásia e Europa são interessantes para a análise das fontes por recuperar, em parte, os significados do número quatro e criar novas narrativas em chave quaternária, além de construir e reforçar a hierarquia entre as partes do mundo. Dessa forma, as quatro mulheres estão coroadas, embora o material da coroa seja diferente e, por esse motivo, expresse a desigualdade entre as alegorias. A Europa possui uma coroa tradicional que enfatiza o poder e soberania do continente. A Ásia é coroada por uma guirlanda de flores e frutos, de modo que a ênfase se dá na produção e fertilidade da região. A África tem a cabeça de um elefante na função de coroa, recuperada da antiguidade, possivelmente considerada alarmante, selvagem e, ao mesmo tempo, ligeiramente ridícula para os europeus especialmente

se comparada com as demais personificações²³³. Por fim, a América é coroada por uma guirlanda de penas que enfatiza a narrativa de que os povos deste continente seriam selvagens e que se adornavam com penas.

Os quatro emblemas possuem ao menos um animal característico. No caso da Europa o cavalo detém o destaque principal, animal domesticado e utilizado em batalhas, em menor evidência há também uma coruja, símbolo da sabedoria. A Ásia é acompanhada por um camelo, geralmente de joelhos, animal domesticado, assim como o cavalo europeu, e empregado no cotidiano ainda que considerado exótico. A África está cercada por animais, o escorpião, as serpentes e o leão, de modo que o destaque é dado ao exotismo e, principalmente, à alta periculosidade oferecida por esses seres. O único animal que poderia cumprir uma função similar à do cavalo é o elefante, pois também fora utilizado em guerras, contudo, estas são parte de um passado relativamente distante e já ultrapassado no Renascimento. Além disso, somente a cabeça do elefante faz parte do emblema, como um adorno, fato que modifica o papel do elemento. O animal atribuído à América é um lagarto gigantesco capaz de devorar seres humanos por inteiro. Embora nas gravuras o réptil não seja retratado como um animal imenso, a estranheza representada por ele e o perigo que oferece aos humanos é suficiente para realçar o exotismo do Novo Mundo.

As vestes também são elementos correspondentes. As personificações da Europa e Ásia trajam roupas riquíssimas, coloridas, adornadas e que podem ser colocadas em um mesmo grau de sofisticação. É discutível se a Ásia não seria superior à Europa neste quesito, visto que suas vestes são bordadas à ouro, porém, no caso da Europa a abundância de riquezas é o significado das vestes, enquanto na Ásia, ainda que de maneira implícita este também seja o caso, o uso é descrito como um costume dos povos da região. A ausência de vestes é uma das definições importantes da África e América. A alegoria da África é gravada nua ou quase nua por não possuir riquezas segundo essa narrativa. Em contrapartida, a América é nua, exceto pelo véu colorido que lhe cobre as partes íntimas, pois este é o costume dos povos do continente.

O último elemento está relacionado à agricultura. A Europa tudo produz, pois, de acordo com a *Iconologia*, é uma região fértil e abundante a tal ponto que a imagem deve conter duas cornucópias. A Ásia fornece especiarias como canela, cravos e pimentas de modo que é representada com os ramos desses produtos. A África, ainda que tenha sido descrita enquanto desprovida de riquezas, possui uma cornucópia repleta de trigo, alimento fundamental também num sentido cristão uma vez que é a partir dele que é feito o pão e a hóstia que, segundo a fé

²³³ SPICER, Joaneath. *Op. cit.* p. 711.

católica, se tornam o corpo de Cristo. O cultivo da terra é um dos elementos fundamentais para mensurar o grau de civilização de uma sociedade desde a Grécia Antiga, como brevemente mencionado no segundo capítulo da dissertação. Portanto, a ausência da prática da agricultura na América é uma prova incontestável, nesta lógica, de que o continente e seus habitantes são selvagens. A agricultura também faz parte de uma série de tributos oferecidos pelas partes do mundo como contribuição ao ordenamento mundial conforme é discutido no tópico seguinte.

3.2. TRIBUTOS EM PROL DO ORDENAMENTO DO MUNDO

Grande parte das narrativas produzidas ao longo da Idade Média e Renascimento valorizava a ordem em detrimento ao caos. No caso dos discursos produzidos acerca da América, tal como abordado no capítulo anterior, a atribuição de valores, a busca pela ordem e a aversão ao que denominavam caos tiveram consequências no modo como ocorreram as relações entre europeus e nativos. A ideia de que o mundo ou universo é uma criação divina que cumpre os propósitos de seu Deus criador é fundamental para o cristianismo e está no cerne da visão de mundo dos homens letrados ocidentais. Consequentemente, novas informações, como a existência de um continente desconhecido pelos europeus até fins do século XV, foram compreendidas a partir de tradições consagradas, especialmente a clássica e judaico-cristã.

A integração da América nos repertórios de conhecimento europeu foi realizada de diversas maneiras. Desde a crença de que o continente seria o Paraíso Terrestre até a convicção de que seus habitantes eram adoradores do diabo. Quanto às personificações da África, América, Ásia e Europa, merece destaque a interpretação de que as partes do mundo contribuem para o seu ordenamento e um dos modos pelo qual a ordem se estabelece e se mantém é pelo oferecimento de tributos. Esta narrativa faz parte da construção de uma identidade europeia com base na oposição aos povos dos demais continentes. A ideia de Europa como unidade política, geográfica, cultural e religiosa foi construída ao longo do tempo e a Renascença foi, em retrospectiva, um período crucial no crescimento da “consciência europeia”²³⁴.

Segundo Peter Erickson, este tipo de representação de tributos pode ser observada desde as imagens dos três reis magos que considera um modo de assimilação de pessoas não europeias ao cristianismo. Os reis oferecem ao Cristo branco suas riquezas e poder e, em consequência, são incorporados ao cristianismo²³⁵. De maneira similar, a posição de subserviência de África e Ásia à Europa é a garantia da ordem estabelecida. Nas diversas edições da *Iconologia* são os

²³⁴ WINTLE, Michael. *Op. cit.*, p. 138.

²³⁵ ERICKSON, Peter. *Op. cit.*, p. 504.

atributos que as alegorias dos dois continentes fornecem à alegoria da Europa, notadamente trigo, especiarias e incenso, alguns dos principais elementos característicos das regiões. No caso específico dos ramos aromáticos, Ripa escreve que a Ásia é tão fértil que distribui esses produtos generosamente às outras regiões²³⁶. A produção e comercialização africana de trigo com a Europa não é abertamente mencionada por Ripa, mas a indicação de que a África é muito fértil e abundante nesse produto é reiterada constantemente por meio das menções a Horácio e Giovanni Boemo²³⁷.

Como mencionado anteriormente, o *Atlas Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius foi inovador em diversos sentidos. Por ser considerado o primeiro atlas moderno, por conter um frontispício com as alegorias dos continentes, “por integrar dentro de un relato global y unificador una extensión de tierra hasta entonces objeto de debate en términos de su naturaleza (isla o continente), pero también de su lugar (y el de sus habitantes) en la historia de la humanidad”²³⁸ [por integrar dentro de um relato global e unificador uma extensão de terra até então objeto de debate em termos de sua natureza (ilha ou continente), mas também de seu lugar (e de seus habitantes) na história da humanidade].

A alegoria da Europa do frontispício do *Atlas Orbis Terrarum* [Figura 47] não é baseada no mito clássico, uma vez que a imagem não possui nenhum dos elementos tradicionais: Europa montada no touro branco coroado com uma guirlanda de flores que atravessa o mar. A personificação da Europa de Ortelius está sentada sobre o que parece ser um banco ou trono no topo da página, acima dos demais continentes. Traja vestes elaboradas em contraste com a nudez da África e América. Ao contrário dos demais continentes, a Europa está calçada, aspecto que pode ser interpretado como evidência de um grau superior de refinamento. Europa porta símbolos de poder, o cetro e a coroa, e a cruz sobre o globo é tanto um sinal de dominação política, quanto religiosa, cristã. A videira que envolve a alegoria é considerada, por Michael Wintle, um símbolo da sofisticação europeia na agricultura e na dieta²³⁹. De fato, uvas são parte da agricultura e alimentação europeias e podem denotar a fertilidade e abundância do solo. A agricultura é intimamente vinculada a conceitos de civilização em oposição à barbárie incapaz de cultivar e domar a natureza²⁴⁰. Do mesmo modo, a relação entre o vinho produzido a partir

²³⁶ RIPA, Cesare. *Op. cit.* Siena: Matteo Florimi, 1613, p. 358.

²³⁷ RIPA, Cesare. *Op. cit.* Siena: Matteo Florimi, 1613, p. 359.

²³⁸ MARTÍNEZ, Carolina. “Salvajes desnudos, feroces y caníbales”: textos fundacionales e imágenes cartográficas en la construcción de América como Pars Quarta. In: TIEFFEMBERG, Silvia (ed.). *Pensar América desde sus colonias: textos e imágenes de américa colonial*. Buenos Aires: Biblos, 2019, p. 49.

²³⁹ WINTLE, Michael. Renaissance maps and the construction of the idea of Europe. *Journal of Historical Geography*, [s.l.], v. 25, n. 2, abr. 1999, p. 149.

²⁴⁰ Ver: HARTOG, François. *Op. cit.*; KLARER, Mario. *Op. cit.*

deste cultivo com o sangue de Cristo que foi derramado para a remissão dos pecados e, portanto, possui uma importância fundamental para o cristianismo²⁴¹.



Figura 47. Frontispício do atlas *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius. Fonte: ORTELIUS, Abraham. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: Gilles Coppens de Diest, 1570.

²⁴¹ SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons*. The art of the decorative cartographic titlepage. The Netherlands: HES & DE GRAAF Publishers BV, 2009, p. 90.

Elizabeth Neumann destaca que a Europa é a imagem que ocupa menos espaço na composição, mas que ainda assim está em posição de superioridade. Para a autora, a alegoria da Europa de Ortelius “addresses the most burning issues of the day: religious fragmentation, the nature of sovereignty and, more generally, the ideal ordering of society that might guarantee peace and prosperity”²⁴² [aborda as questões mais urgentes da época: a fragmentação religiosa, a natureza da soberania e, de maneira mais geral, o ordenamento ideal da sociedade que pode garantir paz e prosperidade]. De modo similar, Rodney Shirley conclui acerca do frontispício do atlas de Ortelius que “the whole ensemble is intended to glorify both the power and the culture that is inherent in the assembly of nations forming the continent of Europe”²⁴³ [o conjunto como um todo é planejado para glorificar tanto o poder quanto a cultura que é inerente à montagem das nações formando o continente Europa]. O início de uma elaboração da imagem da Europa como unidade geográfica é marcado pelo constante debate e restabelecimento das fronteiras, ora nos limites do rio Don ora nos Montes Urais. Durante a Idade Média uma tentativa de unificação se dava a partir do cristianismo católico em oposição ao cristianismo ortodoxo, ao judaísmo, islamismo e ao que era incluído pelos cristãos no termo paganismo. Após a Reforma Protestante em 1517, a unidade pela Igreja se tornou um debate crescentemente mais acalorado em termos de disputas e a unificação por meio da geografia, ainda que não tenha substituído a visão pautada pela religião, pode ser compreendida como uma alternativa. Unidade que servia a interesses políticos considerados mais seculares, como o domínio Habsburgo espanhol do continente ou a tentativa de expansão do Sacro Império Romano Germânico. Em todo caso, as diferentes visões homogeneizantes se sobrepõem em maior ou menor medida.

A Europa como rainha do mundo foi uma ideia desenvolvida no Renascimento que se tornou difundida no período moderno, assim como o crescente eurocentrismo similarmente observado em mapas. Michael Wintle afirma que os “artists and engravers who devised, developed, and perpetuated these images were reflecting current trends, but they were also generating them”²⁴⁴ [os artistas e gravadores que inventaram, desenvolveram e perpetuaram estas imagens estavam refletindo tendências correntes, mas também estavam-nas gerando].

No frontispício do atlas de Ortelius, a personificação da Ásia porta na mão esquerda um turíbulo, objeto litúrgico utilizado para queimar incenso, seu vestido é ornamentado com bordados e joias, uma tiara com pérolas adorna os cabelos cacheados. Sua posição na

²⁴² NEUMANN, Elisabeth. *Op. cit.*, p. 429.

²⁴³ SHIRLEY, Rodney. *Op. cit.*, p. 350.

²⁴⁴ WINTLE, Michael. *Op. cit.*, p. 150.

composição é privilegiada em relação à África por estar situada à direita da Europa. Na interpretação de Elizabeth Neumann, a Ásia representa a era do Antigo Testamento, pois o vestido usado pela personificação é similar às representações holandesas contemporâneas a Ortelius das mulheres do Antigo Testamento²⁴⁵. A Terra Prometida, embora pequena do ponto de vista geográfico se comparada com a extensão da Ásia, é de fundamental importância para os cristãos como cenário dos acontecimentos bíblicos e continuou a ser objeto de disputas após as Cruzadas realizadas entre os séculos XI e XV, ou seja, próximas ao contexto de produção das alegorias das partes do mundo. As riquezas da Ásia retratadas, como o incenso, foram associadas ao continente desde a Antiguidade. Além disso, o incenso está relacionado aos ritos religiosos e se tornou um dos elementos mais comuns nas representações da Ásia como observado, por exemplo, na *Iconologia*.

A África, por sua vez, é representada por uma mulher negra, praticamente nua exceto pelo véu que lhe cobre as partes íntimas e coroada por um sol estilizado em referência ao clima quente da região. Não há consenso entre os estudiosos sobre o ramo que a personificação da África tem na mão direita. Rodney Shirley descreve como um ramo de bálsamo proveniente do Egito²⁴⁶, Carla Oliveira afirma que se trata de um graveto florido de erva cidreira²⁴⁷ e Carolina Martínez acredita ser um ramo de trigo em flor²⁴⁸. Apesar da impossibilidade de afirmar com segurança a natureza do elemento retratado, concordo com Martínez e considero que o trigo é a opção mais provável.

A América, posta na parte inferior da imagem ao lado do busto inacabado que representa a Magellanica²⁴⁹, está deitada, posição reforçada pela rede representada ao fundo, é coroada por um gorro de lã, sob as pernas tem um arco e flechas, está nua, segura na mão direita uma borduna, arma indígena também utilizada na caça, e na esquerda a cabeça decapitada de um homem. É significativo que a América esteja, neste frontispício, diametralmente oposta à Europa, oposição tanto imagética quanto simbólica de forma a compor uma narrativa de contraste na qual a Europa é poderosa, rainha do mundo, cristã e civilizada, enquanto a América é nua, selvagem, canibal e desprovida de riquezas. O tributo oferecido pelo Novo Mundo é uma cabeça decapitada, diferença significativa em relação ao incenso e trigo.

²⁴⁵ NEUMANN, Elisabeth. *Op. cit.*, p. 431.

²⁴⁶ SHIRLEY, Rodney. *Op. cit.*, p. 46.

²⁴⁷ OLIVEIRA, Carla Mary S. *Op. cit.*, 29.

²⁴⁸ MARTÍNEZ, Carolina. *Op. cit.*, p. 46.

²⁴⁹ Continente austral hipotético do qual faria parte a Terra do Fogo, informação que elucida a representação de chamas no busto, nomeado a partir do navegador português Fernão de Magalhães. Colocar no texto.

Por ter sido publicado em 1570, ou seja, trinta e três anos antes da edição da *Iconologia* que contém os emblemas das quatro partes do mundo, é possível que o frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum* tenha inspirado as gravuras do livro de Cesare Ripa. Contudo, ao contrário de outras fontes de informações utilizadas por Ripa, Ortelius e seu atlas não foram mencionados ao longo do livro de emblemas.

Pela lógica de que os continentes oferecem tributos à ordem mundial e/ou à Europa, os elementos habitualmente proporcionados pela Ásia e África são o incenso e o trigo respectivamente. Estes produtos tiveram notável importância para os europeus, pois muitos deles teriam mais contato com outros povos por meio dos produtos comercializados que pela literatura de viagem²⁵⁰. A ideia de tributos pode ser confirmada mesmo em tradições divergentes de representação dos continentes como os mapas murais de Petrus Plancius e Johannes Vrients disponibilidade.



Figura 48. Atlas de Petrus Plancius. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus*. Antuérpia, 1594. Fonte: Boston Public Library. <http://maps.bpl.org/>.

²⁵⁰SMITH, Edmond. De-personifying Collaert's Four Continents: European descriptions of continental diversity, 1585–1625. *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, [s.l.], v. 21, n. 6, p. 828.



Figura 49. Atlas de Johannes Vrients. *Orbis Terrae Compendiosa Descriptio Ex peritissimorum totius orbis Gaegraphorum operibus desumta*. Antuérpia, 1596.

O *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus* [Figura 48] publicado entre 1592 e 1594 de Petrus Plancius, como mencionado no capítulo anterior, é considerado o primeiro mapa-múndi com alegorias dos continentes de modo que foi utilizado como modelo por cartógrafos e artistas, entre eles Johannes Vrients dois anos depois em seu *Orbis Terrae Compendiosa Descriptio ex peritissimorum totius orbis Gaegraphorum operibus desumta* [Figura 49].

O mapa de Plancius possui nas bordas decorativas as personificações de seis continentes: Europa, Ásia, Mexicana, Peruana, Magallanica e África. De certo modo, as gravuras da América das edições da *Iconologia* são semelhantes à esta personificação da África de maneira que é possível levantar a hipótese de que o gravador ou Cesare Ripa poderia ter se inspirado nesta imagem. Contudo, o cenário com construções arquitetônicas egípcias, como as pirâmides, os leões, elefantes, cobra e camaleão, tradicionalmente relacionado ao continente, e a palavra África acima da personificação previnem confusões neste sentido. Além disso, seria mais apropriado utilizar as Américas Mexicana e Peruana como base para a gravura do livro de emblemas e, neste caso, a América poderia ter como animal característico um tatu ou uma onça pintada.

Novamente, destaco as equivalências entre os continentes. As mulheres estão cercadas por animais característicos, possuem adornos nos cabelos, as vestes e calçados e a ausência dos mesmos são significativos. Três dos continentes oferecem produtos de origem vegetal como característica notável de suas regiões. A Ásia, além das especiarias, oferece ouro e a Europa é abundante em alimentos, armas, poder, artes e conhecimento de maneira que estes dois continentes estão no topo da hierarquia entre as partes do mundo. Em contrapartida, a África não aparenta, ao menos no mapa de Plancius, produzir artigos de possível interesse para o europeus, assim, está em desvantagem em comparação com as Américas. Suas características ressaltadas são as construções de um passado distante e a presença de animais exóticos e ameaçadores. Em contraste com a América do frontispício do atlas de Ortelius, a América do *Orbis terrarum* está numa posição superior ao mesmo tempo em que a África mantém seu posto na composição por motivos diferentes. O tributo da personificação da África de Ortelius é o trigo enquanto em Plancius o continente é o local onde está situado o conhecimento egípcio da Antiguidade que os europeus pretendiam desvendar.

De modo similar, as equivalências entre os continentes também são observadas no mapa de Vrients. A América está montada em um tatu, coroada com penas, possui armas assim como as demais personificações, e tem uma série de animais representativos do continente. Todas mulheres que retratam as partes do mundo estão descalças e a posição dos continentes na composição dos dois mapas, de Plancius e Vrients, é praticamente a mesma. No que diz respeito aos tributos, o *Orbis Terrae Compendiosa* está mais próximo do *Teatrum Orbis Terarrum* que do mapa de Plancius. A Europa, superior em todas as fontes, é abundante em todos âmbitos valorizados pelos europeus, o incenso é o elemento mais comumente associado à Ásia, a África porta um ramo de uma planta como contribuição e a América, novamente, tem a oferecer somente a selvageria.

A interpretação das alegorias dos continentes com base na ideia de que cada região oferece suas riquezas como tributos ao ordenamento do mundo não é a única possível, tampouco exclui outros modos de análise. Apesar disso, ela possibilita compreender as práticas de representação. A superioridade da Europa é incontestável nas produções aqui abordadas, ainda assim, no que concerne às representações dos continentes existe variações nos elementos privilegiados que produzem diferentes narrativas e reafirmam a posição fixa da África, América, Ásia e Europa na organização do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personificações dos continentes, populares durante os séculos XVI e XVII, permaneceram presentes em menor medida nos séculos seguintes, principalmente como motivos decorativos em coleções particulares que incluíam mapas, tapeçarias, quadros, estátuas e porcelanas para citar alguns exemplos. Entretanto, os elementos mais fantasiosos dessas fontes, como fênix, amazonas, tatus gigantescos, perderam aos poucos seu destaque com o desenvolvimento do pensamento racional iluminista²⁵¹. As fontes analisadas ao longo da pesquisa tiveram um papel fundamental na construção de imagens dos continentes. Como escreve Carla Oliveira, elas podem ser consideradas um pequeno resumo dos principais elementos destacados pelos seus criadores com base no conhecimento clássico, judaico-cristão e nas informações contemporâneas a eles²⁵².

As perguntas que moveram a pesquisa, apresentadas na início da dissertação, foram: de que forma a alegoria da América foi construída por Cesare Ripa em sua *Iconologia*? Quais são os elementos destacados para caracterizar os continentes e suas possíveis fontes? Quais são as diferenças entre África, América, Ásia e Europa? Quais são as particularidades das diferentes edições da *Iconologia* e qual é o papel das quatro partes do mundo em relação ao livro como um todo? E, por fim, quais são as aproximações e distanciamentos entre a alegoria de Ripa e as demais representações da América e de outras mulheres no período? Ao fim da presente pesquisa é possível fornecer algumas das respostas.

A América de Cesare Ripa está em consonância com diversas outras representações do continente que enfatizam a nudez, a beligerância e a antropofagia. Entretanto, é incorreto afirmar que essa foi a única concepção europeia sobre a América, visto que a gravura de Jan Sadeler de 1581, por exemplo, produz uma narrativa que valoriza o continente como um local idílico, próximo ou pertencente ao Paraíso Terrestre. Em relação a outras representações de mulheres no Renascimento, foi possível estabelecer semelhanças entre a América, a deusa grega Ártemis, ou Diana em sua versão romana, e as amazonas, cuja existência e localização gerou debates desde a Antiguidade. Essas três mulheres são caracterizadas pelo uso de arco e flecha como armas tanto de caça quando de guerra. A mulher que representa a América é próxima das narrativas sobre as amazonas também pela inversão, segundo os parâmetros daqueles que a

²⁵¹ TEIXEIRA, Dante Martins. A Curiosa História dos Tatus: um Improvável Símbolo Renascentista do Novo Mundo. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia F. (orgs.). *Um mundo sobre papel: Livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios português e espanhol*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG, 2014, p. 466.

²⁵² OLIVEIRA, Carla Mary S. *A América alegorizada: Imagens e visões do Novo Mundo na Iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII*. João Pessoa: Editora UFPB, 2014, p. 51.

descrevem, das tarefas atribuídas de acordo com o gênero. Desse modo, a guerra, atividade frequentemente destinada aos homens, é papel das mulheres no Novo Mundo. As amazonas são, por vezes, confundidas com mulheres guerreiras indígenas.

A *Iconologia* foi um livro de emblemas publicado pela primeira vez em 1593 sem gravuras. Foi a segunda edição, publicada em 1603, que incluiu os emblemas das partes do mundo, assim como um total de 151 gravuras realizadas a partir de placas de madeira. As edições francesa, de 1677, e inglesa, de 1709, publicadas a partir das italianas demonstram que as diferenças entre elas, ao menos no que diz respeito aos continentes, não chegam ao ponto de subverter a narrativa estabelecida por Cesare Ripa. O mesmo pode ser dito sobre a versão publicada em Siena em 1613 que adiciona, nos textos referentes à África, Ásia e Europa, informações provenientes de moedas romanas sobre os modos de representar cada um dos continentes. A respeito do papel desempenhado pelas quatro partes do mundo em comparação à totalidade do livro de Ripa, concluo que a ênfase é a mesma dada a outros emblemas com gravuras. Como o processo de incluir imagens em livro era caro neste período, é possível afirmar que os emblemas que possuem gravuras foram escolhidos em detrimento de outros. De modo que as partes do mundo são privilegiadas em relação aos meses do ano que não possuem gravuras, por exemplo. As imagens seguem um estilo similar e o tamanho da *subscriptio* dos emblemas com *pictura* é equivalente. Isso não significa que a hierarquia entre os continentes em si fosse inexistente, pois o conteúdo de cada emblema é responsável por demarcar sua importância. Somente expressa que as partes do mundo não possuem um destaque maior que outros emblemas semelhantemente estruturados, como as regiões que compõem a Itália. A importância conferida às alegorias das partes do mundo é mais decorrente dos usos, referências e apropriações feitas a partir dela que de um destaque proporcionado pela obra original.

Sobre as diferenças entre as representações da África, América, Ásia e Europa concluiu-se que elas fazem parte da construção visual e textual de uma narrativa de ordenamento hierárquico do mundo. A personificação da Europa é vinculada a símbolos de poder como cetros e coroas, está ricamente vestida, frequentemente cercada por artefatos como pincéis, instrumentos musicais e matemáticos, livros e armas, com cornucópias em alusão à agricultura e fecundidade da região e atributos do cristianismo como templos, cruzes e videiras. Seus animais característicos mais comuns, ambos domesticados, são o cavalo, usado em batalhas, e o touro que remete ao mito do rapto da ninfa Europa na mitologia grega. Em resumo, sua posição é a de rainha cristã do mundo, rica em todos os âmbitos valorizados pela sociedade ocidental. A Ásia é ricamente adornada por ser abundante em ouro e especiarias, o animal retratado é comumente o camelo que, tal como o cavalo e bois europeus, é domesticado e

utilizado no cotidiano dos povos da região ainda que considerado exótico. Sua representação é por vezes mesclada com a de mulheres do Antigo Testamento e o incenso produzido na região é valorizado pela sua função litúrgica. A África, por sua vez, é descrita como uma região desprovida de riquezas e repleta de animais exóticos que consistem em grandes ameaças para o ser humano como os leões, serpentes e escorpiões. A cabeça de elefante portada pela África de Ripa é uma referência a moedas romanas e está relacionada ao uso que foi feito do animal em batalhas na Antiguidade. Na *Iconologia*, o trigo é a única produção enfatizada do continente. A América é a mulher nua, guerreira e antropófaga, seus animais, assim como aqueles da África, são selvagens e ameaçadores

As fontes analisadas corroboram a interpretação de que as equivalências entre os continentes, como a atribuição de animais distintivos e as coroas de diversos materiais, assim como a noção de tributos oferecidos pelas personificações, fabricam e reforçam a hierarquia estabelecida. Essa construção narrativa foi realizada por homens letrados cristãos do ocidente e contribuiu ao longo do tempo para a formação de uma identidade europeia. Este é um dos temas abordados por Edmond Smith²⁵³. O autor busca analisar as proximidades e distanciamentos entre relatos de viagens do período e as personificações dos continentes, tendo por hipótese a utilização da literatura de viagem como fonte para alegorias como as de Abraham Ortelius e Cesare Ripa²⁵⁴. Tanto nas narrativas que Smith analisa quanto nas alegorias dos continentes a superioridade europeia é baseada em diversos elementos como armas, artes, agricultura, cultura.

O livro de Johann Boemus intitulado *Mores, leges, et ritus omnium gentium* [Costumes, leis e práticas de todos os povos], publicado pela primeira vez em 1520, e mencionado por Ripa no emblema da Ásia, é, para Smith, prova de que era possível aos europeus verem diferenças entre povos não-europeus. Smith divide alguns relatos e visões acerca dos não-europeus entre positivos e negativos. Contudo, ainda que, de fato, diferentes fontes possam apresentar características positivas de povos dos demais continentes, é sempre a partir do parâmetro europeu, homem, branco e cristão que eles são julgados²⁵⁵. O termo não-europeu em si é

²⁵³ O adjetivo “exótico” pode ter uma conotação positiva, no caso dos atributos místicos associados aos incensos provenientes da Ásia, ou negativos como no caso dos rituais antropofágicos praticados na América.

²⁵⁴ SMITH, Edmond. De-personifying Collaert's Four Continents: European descriptions of continental diversity, 1585–1625. *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, [s.l.], v. 21, n. 6, 2 nov. 2014, p. 817.

²⁵⁵ Salvo exceções, em geral são estes quatro pontos que podem ser considerados comuns entre os artistas, cosmógrafos, gravadores, escritores e cartógrafos aqui analisados. Mesmo que possam divergir em vertente do cristianismo, lealdade política, posição social, entre outros, estes são os principais pontos de aproximação que permitem delinear recorrências discursivas.

problemático por colocar o europeu como o centro e os demais povos em função deste centro. Ao analisar fontes produzidas na Europa, e mesmo fontes de modo geral, é preciso ter cuidado para que haja um limite claro entre a perspectiva da fonte e a do estudioso para que a visão, neste caso eurocêntrica, não seja reproduzida também no trabalho acadêmico.

Relatos similarmente detalhados, como o da China de Ricci no século XVI ou a *Descrição da viagem do navegante Jan Huyghen van Linschoten às Índias Orientais portuguesas* (1598), destacam mais o entendimento europeu da diversidade da Ásia e refutam o argumento de que as imagens personificadas dos continentes refletem percepções europeias predominantes de povos não-europeus neste período²⁵⁶.

Questiono o que Smith entende por “percepção europeia predominante”. De fato, não é possível afirmar de maneira categórica que as alegorias dos continentes sejam prevalentes no imaginário europeu. Da mesma forma, os relatos de viagem não podem ser alçados a esta posição sem que sejam apresentadas as devidas comprovações. Além disso, como se pode mensurar a predominância de uma ideia ou imagem sobre outra sem estabelecer quais são os agentes levados em conta? Smith considera europeus como um todo? Uma elite letrada? Minha solução é partir da premissa de que estes dois discursos aparentemente opostos, o dos relatos de viagem e o das personificações dos continentes, embora distintos em forma e conteúdo, não se anulam, mas são complementares. Concordo que as “personificações representam somente uma experiência de outros continentes e culturas pelos europeus”²⁵⁷. Esta afirmação pode ser, da mesma maneira, estendida para os relatos de viagem que “representam somente uma experiência de outros continentes e culturas pelos europeus”. Em última instância, a proposta dos emblemas é servir como decoração em mapas, jardins, quadros, tapeçarias, porcelanas, atlas e livros e não ser um aporte para viajantes ou entusiastas. Mercadores e missionários não se guiariam pela *Iconologia* ou pelo frontispício do *Atlas Orbis Terrarum* para informações mais práticas sobre povos e regiões. De modo similar, um gravador dificilmente leria o *Itinerario* de van Linschoten ou o *Mores, Leges Et Ritus* de Johann Boemus para gravar uma placa de cobre para um mapa. É por esse motivo que as narrativas são concomitantes e emergem de acordo com as circunstâncias.

Smith acrescenta ainda que “apesar de divisões, elas, as alegorias dos continentes, permaneceram um tropo popular mesmo que não tenham refletido com sucesso as atividades e experiências de europeus do início da modernidade que realmente viajaram pela Europa e pelo

²⁵⁶ SMITH, Edmond. *Op. cit.*, p. 829.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 830.

mundo extra-europeu”²⁵⁸. Novamente, as alegorias não eram realizadas para refletir as atividades e experiências de viajantes europeus. Não se pode dizer que as alegorias não refletem com sucesso a diversidade de experiências uma vez que seus autores não se propuseram a abarcar essas diversidades.

De maneira similar, Elizabeth Neumann refuta críticas como as de Smith, de que as alegorias são redutivas, com o argumento de que mesmo as diferenças dentro da Europa, povos, embates religiosos, conflitos bélicos, são apagados nas representações antropomórficas dos continentes. A autora afirma que “não é apenas a renderização redutiva dos outros exóticos que deveria despertar nosso interesse, mas a igualmente redutora invenção do ser europeu”²⁵⁹. Esta ótica pode incorrer no erro de não criticar os europeus pelo apagamento da diversidade da África, América e Ásia uma vez que a Europa também sofre um apagamento neste sentido. Entretanto, a homogeneização dos continentes não deve ser lida a partir de um mesmo parâmetro visto que o discurso unificador observado nas fontes serve a propósitos e possui consequências diferentes em cada um dos casos.

A representação da Europa como uma unidade exclui divisões confessionais e disputas territoriais, a imagem não deixa espaço para contestações e é parte da manutenção da exploração interna. Assim, a Europa é apresentada como a principal parte do mundo, superior em todos os âmbitos. A redução dos elementos conflituosos gera uma imagem de unidade, política, religiosa, territorial, e pode ser interpretada como força, domínio e soberania. Em contrapartida, a síntese dos elementos da África, América e Ásia, possui um viés desfavorável. A alegoria da América está, em última instância, reduzida, tanto em Ortelius quanto em Ripa, a um continente selvagem, canibal, incivilizado, uma possibilidade de exploração. A África é representada como um continente desprovido de riquezas a tal ponto que seus habitantes andam nus por esta razão, sua única contribuição é a produção de trigo que abastece a Europa. Por fim, a Ásia, embora valorizada pelas especiarias, sedas, e ouro, é resumida a uma fonte de produtos exóticos e luxuosos para uso dos europeus.

Por fim, as personificações dos continentes são fontes que permanecem contundentes e oferecem diferentes possibilidades de investigação. Como em que medida a alegoria da Ásia pode ter contribuído para o desenvolvimento do Orientalismo estudado por Edward Said a partir do século XVIII? O apagamento das riquezas africanas pode ser analisado como um projeto de silenciamento de longa duração? É possível estabelecer uma relação entre as *virgo bellatrix*

²⁵⁸ Ibidem, p. 831.

²⁵⁹ NEUMANN, Elisabeth. Imagining European community on the title page of Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (1570). *Word & Image*, [s.l.], v. 25, n. 4, out. 2009, p. 427.

[donzelas guerreiras] de romances de cavalaria medievais com as mulheres guerreiras da América? Questionamentos que podem colaborar para a melhor compreensão das representações das partes do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES IMAGÉTICAS

America, Jan van der Straet (del.) & Theodore Galle (sculpt.), 1589. Gravura em cobre; 20 x 26,9 cm. Fonte: The British Museum; Londres, Inglaterra.

America, Jan Sadeler (del. & sculpt.), Amsterdam, 1581. Gravura em cobre; 16,1 x 22,1 cm; Acervo Leen Helmik Antique Maps, Holanda.

COLLAERT, Adriaen a partir de DE VOS, Maarten. *America*, c. 1588-1589 Gravura Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

PLANCIUS, Petrus. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendatus*. Antuérpia, 1594. Fonte: Boston Public Library. <http://maps.bpl.org/>.

FONTES TEXTUAIS

ALCIATI, Andrea. *Emblematum liber*. Augsburg: Heinrich Steyner. 1534.

APOLLODORUS. *The Library*. Londres: William Heinemann, 1921. 1 v.

BOEMUS, Joannes. *The manners, lauues, and customes of all nations collected out of the best vvriters by Ioannes Boemus ... ; with many other things of the same argument, gathered out of the historie of Nicholas Damascen ; the like also out of the history of America, or Brasill, written by Iohn Lerius ; the faith, religion and manners of the Aethiopians, and the deploration of the people of Lappia, compiled by Damianus a`Goes ; with a short discourse of the Aethiopians, taken out of Ioseph Scaliger his seuenth booke de emendatione temporum ; written in Latin, and now newly translated into English, by Ed. Aston.*: Boemus, Joannes, ca. 1485-1535., Góis, Damião de, 1502-1574., Nicolaus, of Damascus., Léry, Jean de, 1534-1611. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.*, Scaliger, Joseph Juste, 1540-1609. *De emendatione temporum.*, Aston, Edward, b. 1573 or 4. At London: Printed by G. Eld and are to bee sold by Francis Burton, 1611.

GIOVIO, Paolo. *Dialogo dell'impresse militari et amorose*. Lyon: Guglielmo Rouiglio. 1559.

HERÓDOTO. *História*. Tradução: BROCA, José Brito. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Curitiba: Segesta, 2012.

HORAPOLLO. *Trattato sui Geroglifici*. Nápoles: Università Degli Studi di Napoli, 2002.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

ORTELIUS, Abraham. *Theatrum Orbis Terrarum*. Antuérpia: Gilles Coppens de Diest, 1570.

RIPA, Cesare. *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*. Roma: Appresso de Lepido Faey. 1603.

RIPA, Cesare. *Iconologia, overo, Descrittione d'imagini delle virtu', vitii, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611.

RIPA, Cesare. *Iconologia di Cesare Ripa perugino, cavre. de sti. Mauritio, e Lazzaro : nella quale si descriuono diuerse imagini di virtù, vitij, affetti, passioni humane, arti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi, tutte le parti del mondo, ed altere infinite materie : opera vtile ad oratori, predicatori, poeti, pittori, scultori, disegnatori, e ad ogni studioso ..* Siena: Matteo Florimi, 1613.

RIPA, Cesare. *Della piu che novissima iconologia*. Pádua: Donato Pasquardi, 1630.

RIPA, Cesare. *Iconologia del caualier Ripa vltima impressione*. Veneza: Cristoforo Tomasini, 1645.

RIPA, Cesare. *Iconologia di Cesare Ripa perugino, caualier de' santi Mauritio & Lazaro. Divisa in tre libri, ne i quali si esprimono varie imagini di virtù, vitij, passioni humane, affetti, atti, discipline, humori, elementi, corpi celesti, prouincie d'Italia, fiumi, & altre materie infinite vtili ad ogni stato di persone. Ampliata dal sig. cav. Gio. Zaratino Castellini romano in questa vltima editione di imagini & discorsi, con indici copiosi, & ricorretta*. Veneza: Nicolo Pezzana, 1669.

RIPA, Cesare. *Iconologie, ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblemes, & autres figures hyeroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs differentes, des passions humaines, &c. Divisée en deux parties*. Paris: Chez Louis Billaine, 1677. 2 v.

RIPA, Cesare. *Iconologie ou la science des emblemes devises, &c. qui apprend à les expliquer dessiner et inventer. Ouvrage tres utile aux orateurs, poëtes, peintres, sculpteurs, graveurs, & generalement à toutes sortes de curieux des beaux arts et des sciences. Enrichie & augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées*. Amsterdam: Adrian Braakman, 1698. 2 v.

RIPA, Cesare. *Iconologia, or, Moral emblems*. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709.

RIPA, Cesare. *Pars I. des berühmten italiänische[n] Ritters Caesaris Ripae, allerley Künsten und Wissenschaften dienlicher Sinnbildern und Gedancken: welchen jedesmahlen eine hierzu taugliche Historia oder Gleichnis beygefüget*. Augsburgo: Joh. Georg Hertel, 1758.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL JUNIOR, Rubem. *Emblemática Lusitana e os Emblemas de Vasco Mousinho de Castelbranco*. Lisboa: Chul, 2005.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BOCHAROVA, Jean. Personification Allegory and Embodied Cognition. In: MELION, Walter S.; RAMAKERS, Bart (ed.). *Personification: embodying meaning and emotion*. Embodying Meaning and Emotion. Leiden: Brill, 2016. p. 43-69.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

CAMILO, Janaina. Em busca do País das Amazonas: o mito, o mapa, a fronteira. Paraty, *Anais do I Simpósio Brasileiro de Cartografia Histórica: Passado Presente nos Velhos Mapas: Conhecimento e Poder*, 2011.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *Puritan Conquistadors: Iberianizing the Atlantic, 1550-1700*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2. ed. Brasília: Unb, 1998.

CRUZ, Maria Leonor Garcia da. Dos bestiários à Iconologia de César Ripa: a construção de representações políticas e religiosas nos alvares da Época Moderna. *Mirabilia*, S.l., v. 23, n. 2, p.189-203, jun. 2016.

DALY, Peter M. *Literature in the light of the emblem*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

DEGGER, Brenda Yasmin. A Alegoria da América de Cesare Ripa e as representações de Ártemis no século XVI. In: XVI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, 2018, Ponta Grossa. *Anais eletrônicos*. S. L., 2018. p. 1 - 12.

DORÉ, Andréa. *Sitiados: os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622)*. os cercos às fortalezas portuguesas na Índia (1498-1622). São Paulo: Alameda, 2010.

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

DUCCINI, Hélène. Traditions iconographiques et partage des modèles en Europe (première moitié du xviii siècle). *Le Temps Des Médias*, [s.l.], v. 11, n. 2, p.10-24, 2008. CAIRN.

ERICKSON, Peter. Representations of Blacks and Blackness in the Renaissance. *Criticism*, s. l., v. 35, n. 4, p.499-527, set. 1993.

GIEHLOW, Karl. The hieroglyphic origins of the Emblemata of Alciato. *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance*, [s.l.], 1 jan. 2015.

GINZBURG, Carlo. O alto e o baixo: o tema do conhecimento proibido nos séculos XVI e XVII. In: GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 95-117.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GRIEGO, Alfredo. Livro de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa. *Alceu*, v. 3, n. 6, Rio de Janeiro, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1986.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

HILL, Elizabeth K.. What is an Emblem? *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [s.l.], v. 29, n. 2, p.261-265, jan. 1970.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

KLARER, Mario. Woman and Arcadia: The Impact of Ancient Utopian Thought on the Early Image of America. *Journal of American Studies*, [s.l.], v. 27, n. 1, p.1-17, abr. 1993.

LACH, Donald. *Asia in the making of Europe: volume II a century of wonder*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977. 2 v.

LEAL, Pedro Germano. A iconografia do corpo profano: uma breve introdução aos significados da figura humana e suas partes em repertórios iconográficos do Renascimento e Barroco. *Imago: Revista de emblemática y cultura visual*, Valência, v. 1, n. 4, p.173-181, jan. 2015.

LESTRINGANT, Frank. *A oficina do cosmógrafo ou A imagem do mundo no Renascimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2009.

MANNING, John. *The emblem*. 2. ed. Londres: Reaktion Books, 2004.

MARITZ, J. A. From Pompey to Plymouth: the personification of Africa in the art of Europe. *Scholia: Studies in Classical Antiquity*, s. l., v. 11, n. 1, p.65-79, jan. 2002.

MARTÍNEZ, Carolina. “Salvajes desnudos, feroces y caníbales”: textos fundacionales e imágenes cartográficas en la construcción de América como Pars Quarta. In: TIEFFEMBERG, Silvia (ed.). *Pensar América desde sus colonias: textos e imágenes de américa colonial*. Buenos Aires: Biblos, 2019. p. 37-58.

MELION, Walter S.; RAMAKERS, Bart (ed.). *Personification: embodying meaning and emotion. Embodying Meaning and Emotion*. Leiden: Brill, 2016.

MOTT, Luiz. As Amazonas: Um mito e algumas hipóteses. In: VAINFAS, Ronaldo (Org.). *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

NEUMANN, Elisabeth. Imagining European community on the title page of Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* (1570). *Word & Image*, [s.l.], v. 25, n. 4, p.427-442, out. 2009.

OLIVEIRA, Adriano Rodrigues de. *As amazonas no imaginário literário/iconográfico da Ibero-América no século XVI*. 2016. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, UFGD, Dourados, 2016.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *A América alegorizada: Imagens e visões do Novo Mundo na Iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII*. João Pessoa: Editora UFPB, 2014.

ORGEL, Stephen. Textual Icons: Reading Early Modern Illustrations. In: RHODES, Neil; SAWDAY, Jonathan. *The Renaissance Computer: Knowledge Technology in the First Age of Print*. Londres: Routledge, 2000. p. 57-92.

PANOFSKY, Erwin. *Tomb Sculpture*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 1964.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RAYBOULD, Robin. *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Bloomington: Trafford Publishing, 2006.

REIS, Anderson Roberti dos; FERNANDES, Luiz Estevam de Oliveira. 1492: partos do fecundo oceano: relatos históricos sobre o descobrimento da América em dois tempos (as Décadas de Anglería e de Herrera). *Varia Historia*, [s.l.], v. 30, n. 54, p. 727-751, dez. 2014. FapUNIFESP (SciELO).

RELAÑO, Fransesc. Cosmographia Arithmetica: le monde, ses parties et la numéologie médiévale. *Le Moyen Age*, [s.l.], v., n. 1, p.113-127, 2003.

RELAÑO, Francesc. Paradise in Africa The History of a Geographical Myth from its Origins in Medieval Thought to its Gradual Demise in Early Modern Europe. *Terrae Incognitae*, [s.l.], v. 36, n. 1, p.1-11, jun. 2004.

RHODES, Neil; SAWDAY, Jonathan. *The Renaissance Computer: Knowledge Technology in the First Age of Print*. Londres: Routledge, 2000.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHIRLEY, Rodney. *Courtiers and Cannibals, Angels and Amazons*. The art of the decorative cartographic titlepage. The Netherlands: HES & DE GRAAF Publishers BV, 2009.

SMITH, Edmond. De-personifying Collaert's Four Continents: European descriptions of continental diversity, 1585–1625. *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, [s.l.], v. 21, n. 6, p. 817-835, 2 nov. 2014.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico: Demonologia e colonização séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SPICER, Joaneath. The Personification of Africa with an Elephant-Head Crest in Cesare Ripa's *Iconologia* (1603). In: MELION, Walter S.; RAMAKERS, Bart (ed.). *Personification: embodying meaning and emotion. Embodying Meaning and Emotion*. Leiden: Brill, 2016. p. 677-715.

STEFANI, Chiara. Cesare Ripa: New Biographical Evidence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, [s.l.], v. 53, p.307-312, 1990, p. 308-309.

STEGEMEIER, Henri. Problems in Emblem Literature. *The Journal of English and Germanic Philology*, Champaign, v. 45, n. 1, p.26-37, jan. 1946.

TATSCH, Flavia Galli. *A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*. gravuras dos séculos XV e XVI. 2011. 313 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

TEIXEIRA, Dante Martins. A Curiosa História dos Tatus: um Improvável Símbolo Renascentista do Novo Mundo. In: THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia F. (orgs.). *Um mundo sobre papel: Livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios português e espanhol*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG, 2014. p. 447-473.

TIEFFEMBERG, Silvia (ed.). *Pensar América desde sus colonias: textos e imágenes de américa colonial*. Buenos Aires: Biblos, 2019.

THOMAS, Werner; STOLS, Eddy; KANTOR, Iris; FURTADO, Júnia F. (orgs.). *Um mundo sobre papel: Livros, gravuras e impressos flamengos nos Impérios português e espanhol*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Editora UFMG, 2014. p. 447-473.

VAINFAS, Ronaldo (Org.). *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

VAN DUZER, Chet. *Sea monsters on medieval and Renaissance maps*. London. The British Library. 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos Olhos: Figurações do Outro na Grécia Antiga Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VOIGT, Lisa; BRANCAFORTE, Elio. The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives. *Pmla*, [s.l.], v. 129, n. 3, p.365-398, maio 2014. Modern Language Association (MLA).

WINTLE, Michael. Renaissance maps and the construction of the idea of Europe. *Journal of Historical Geography*, [s.l.], v. 25, n. 2, p.137-165, abr. 1999.

WOORTMANN, Klaas. O selvagem e a História. Heródoto e a questão do Outro. *Revista de Antropologia*, v. 43, n. 1, p. 13-59, 2000.