

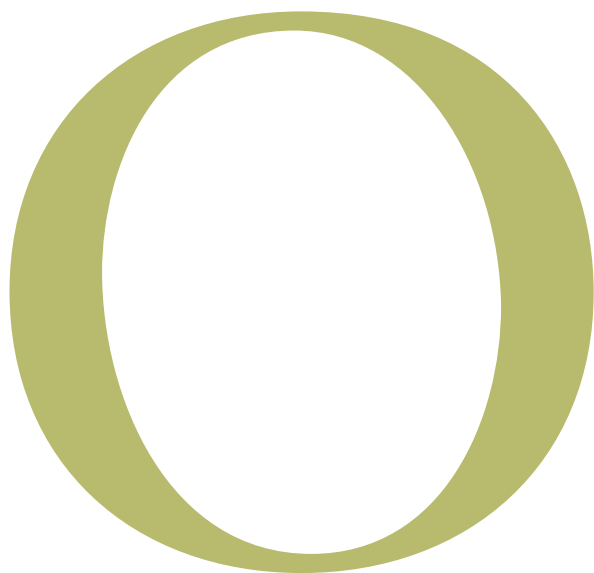
Theodor de Bry



e a narrativa
visual da
*Brevísima
Relación de la
Destrucción
de las Indias*

DEOLINDA DE JESUS FREIRE

Este ensaio é parte da dissertação *A Eficácia Narrativa da Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias na Propagação da "Leyenda Negra" Anti-hispânica* apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em agosto de 2004 para a obtenção do título de mestre.



s relatos sobre a conquista e a colonização das Índias Ocidentais permitem caracterizar formas diferenciadas de percepção de mundo dos cronistas que se dedicaram às narrativas sobre o Novo Mundo no

século XVI. Um dos êxitos da *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* deve-se ao fato de frei Bartolomé de las Casas relatar as conquistas do Novo Mundo sob um único prisma, o da destruição, fazendo uso de estratégias narrativas que lhe permitiram construir imagens eficazes sobre o novo continente, as populações indígenas e os conquistadores espanhóis. Imagens estas que foram construídas sob a crença da infalibilidade da providência divina, buscando afastar qualquer relação entre os indígenas e a categoria aristotélica dos bárbaros e escravos naturais; afinal, não se podia ferir a perfeição da arquitetura divina. Essa crença contribuiu para que frei Bartolomé relacione, em suas descrições, o novo continente ao paraíso terrestre, os indígenas aos inocentes que habitavam as terras agradáveis e prazerosas e os espanhóis aos terríveis destruidores do paraíso descrito. Las Casas recorre à eficácia do texto bíblico e emprega a palavra como verdade única e absoluta para construir essas imagens, revelando-se, ao mesmo tempo, um cronista pedagógico e tirano, pois trata a palavra como instrumento da verdade histórica¹.

¹ Para frei Bartolomé de las Casas, o conceito de verdade está baseado na filosofia tomista de que Deus é o único responsável pelo conhecimento alcançado pelo homem. Para o frei, os fatos sobre o novo continente só poderiam ser revelados por testemunhas oculares, pois apenas aqueles que presenciaram as conquistas sabem o que realmente aconteceu. Os olhos são as únicas testemunhas fiéis e confiáveis, além da missão divina que permite ao homem revelar a verdade.

Nos relatos da *Brevísima*, frei Bartolomé imprime certa homogeneidade nas descrições das novas terras, dos indígenas e dos conquistadores. Os indígenas, independentemente da região em que vivem, apresentam sempre as mesmas características: não conhecem a guerra, recebem os espanhóis com muita felicidade, vivem em grande pobreza e não dão valor ao ouro nem aos bens materiais. As descrições paradisíacas das novas terras repetem-se ao longo da narrativa, estas sempre são descritas como férteis, com abundância de frutas, sempre muito prósperas, além de clima ameno. Já os conquistadores são apresentados como cruéis, sem piedade e gananciosos pelo ouro. Essas descrições sugerem imagens que são lugares-comuns para os leitores e ouvintes cristãos da época, logo, as referências usadas pelo frei são facilmente assimiladas.

As imagens criadas por frei Bartolomé de las Casas sobre a conquista e a colonização das Índias Ocidentais ganham uma contribuição importante em 1598, quando é publicada a edição latina da *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Essa edição destaca-se das demais por ilustrar com fidelidade o texto lascasiano com 17 gravuras preparadas por Theodor Dietrich de Bry (Liège, 1528–1598)², um dos mais importantes gravadores do século XVI. Um dos pontos mais importantes desse recurso foi possibilitar ao leitor a visualização das descrições lascasianas e dos detalhes da destruição do Novo Mundo, denunciada exaustivamente por Las Casas. Não se sabe quais foram os motivos que levaram De Bry a preparar essa edição latina, principalmente se houve, por trás do projeto, uma encomenda. Porém, o que se pode afirmar é que, no final do século XVI, essa obra lascasiana já era suficientemente conhecida em algumas regiões do continente europeu e atraía boa parte dos editores. O motivo comercial era alimentado pelo fato de a *Brevísima* já ser usada, nessa época, como arma de propaganda contra a hegemonia castelhana no continente europeu, principalmente nos Países Baixos, região em conflito com a Coroa desde a abdicação de Carlos V, em 1556. Ademais, esses eram, também, a pátria

de Theodor Dietrich de Bry. Logo, o pano de fundo político da época favoreceu o interesse dos editores em publicar a *Brevísima*, pois o retorno financeiro era praticamente garantido. Desde a origem da imprensa no final do século XIV, o fim lucrativo era um dos principais motivos para a impressão de uma obra; o sucesso e o retorno financeiro eram garantidos pelas feiras de livros, que se transformaram no principal instrumento de seleção e divulgação das obras. Na segunda metade do século XVI, uma das feiras mais importantes do continente europeu era a de Frankfurt, cidade que se destacou como grande centro de difusão das impressões em alemão e também como mercado internacional de livros em latim; não por acaso, foi onde Theodor Dietrich de Bry instalou seu ateliê. As feiras de Frankfurt foram o ponto de encontro de todos os grandes livreiros do continente europeu até o início do século XVII, quando a irrupção da Guerra dos 30 Anos impossibilitou sua realização; tal fato motivou a fuga dos editores e livreiros para o norte, mais especificamente para Leipzig³. Apesar da perda de importância da cidade como centro comercial do livro, o ateliê de De Bry manteve suas atividades em Frankfurt até, pelo menos, 1630, pois, mesmo após seu falecimento, seus projetos foram continuados por seus filhos Johann Theodor e Johann Israel, e concluídos por seu genro Matheus Merian.

Dentre os projetos sobre as novas descobertas, desenvolvidos por Theodor Dietrich de Bry, destaca-se, além da *Brevísima*, a ilustração e a publicação de narrativas de viagem sobre as Índias Ocidentais e Orientais, as quais foram divididas em duas partes e intituladas *Grandes Viagens* e *Pequenas Viagens*, respectivamente. Para o terceiro volume de *Grandes Viagens*, intitulado *América Tertia Pars* e publicado em Frankfurt em 1592, De Bry editou o texto e reelaborou as ilustrações dos livros de viagens de Hans Staden e Jean de Léry⁴. Um dos motivos que explicam o interesse editorial de De Bry pelos relatos do Novo Mundo deve-se ao fato de a procura por esses relatos ter aumentado nas regiões fora da Península Ibérica na segunda metade do

2 Os desenhos foram realizados por Iodocus a Winghe, que trabalhava no ateliê de De Bry. O nome do ilustrador é pouco divulgado, normalmente apenas De Bry é citado, pois ele é o editor e o responsável pelo processo de gravação. Iodocus a Winghe é citado como ilustrador da edição latina da *Brevísima* em Manuel Giménez Fernández; Lewis Hanke (orgs.), *Bartolomé de las Casas*. 1474-1566. *Bibliografía Crítica y Cuerpo de Materiales*, Santiago do Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1954, p. 215. A autoria dos desenhos pode ser confirmada nas próprias gravuras, pois a maioria leva a assinatura de Iodocus.

3 Sobre as feiras de livros no continente europeu ao longo dos séculos XVI e XVII ver: Lucien Febvre; Henry-Jean Martin, *O Aparecimento do Livro*, tradução de Fulvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado, São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1991, pp. 327 a 342.

4 Ambos os relatos tratam da região sul do continente, conquistada e colonizada pelos portugueses, e foram determinantes para divulgar as notícias, ainda incipientes, sobre os povos que o habitavam. Hans Staden, por exemplo, foi prisioneiro dos tupinambás e pôde presenciar os rituais antropofágicos; este assunto tornou-se uma obsessão para os europeus no século XVI.

século XVI. Tal fato ampliou, vertiginosamente, o público leitor, que, na primeira metade do século XVI, estava restrito, principalmente, aos religiosos, às pessoas cultas e aos grandes comerciantes.

O sucesso das gravuras sobre o novo continente deve-se, também, ao fato de terem sido publicadas em uma época em que o argumento visual tomou proeminência e conquistou autonomia em relação ao texto⁵. Essa autonomia começou a se desenhar no final do século XIV com o surgimento da xilogravura, que foi um novo procedimento que permitiu multiplicar, principalmente, as imagens religiosas até um grande número de exemplares por meio de um material simples. A partir dessa técnica, foi possível fazer penetrar por toda parte as imagens dos santos que até então só se viam em torno dos capitéis, nos portais, nas paredes e nos vitrais das igrejas. No final do século XVI, houve a substituição da técnica de xilogravura pela gravura em cobre, que ficou conhecida como talho-doce; essa técnica possibilitou uma melhor tradução dos jogos de luz e de sombra, permitindo traços de enorme finura.

Os primeiros livros ilustrados que se beneficiaram do talho-doce também foram os religiosos, principalmente a Bíblia. O principal objetivo era explicar para um vasto público que, freqüentemente, mal sabia ler, o texto por meio de imagens e tornar concretos e perceptíveis os diferentes episódios da vida de Cristo, dos profetas e dos santos, além de dar uma aparência sensível aos demônios e aos anjos que disputam as almas dos pecadores⁶. Esse recurso permitiu que o cristão levasse essas imagens para dentro de sua casa, assegurando, assim, a eficácia da propagação dos ensinamentos religiosos. A nova técnica propiciou, em escala maior que a anterior, a ampliação da comunicação, em um primeiro momento, entre a igreja e seus fiéis. Ademais, permitiu também que os detalhes pudessem ser reproduzidos com mais fidelidade, o que aumentou a eficácia no uso da imagem, pois, além da lembrança mais durável, era possível atribuir um aspecto mais real à imagem de Cristo, dos santos e dos profetas.

Os detalhes proporcionados pela técnica da gravura em cobre foram determinantes para a realização das gravuras preparadas por De Bry para os relatos sobre as Índias Ocidentais, principalmente a *Brevísima*. O editor soube selecionar fragmentos que valorizam os detalhes da narrativa lascasiana, detalhes estes que evidenciam o caráter destruidor dos conquistadores e colonizadores espanhóis. Nas gravuras, não são mostrados os corpos dos indígenas já despedaçados ou queimados, mas sim todo o processo que os levava à morte, principalmente através do fogo e do esquartejamento dos corpos, detalhes estes que conferem maior dramaticidade às cenas. Dessa forma, as gravuras são um instrumento fundamental para desvendar como as imagens construídas por Las Casas se solidificaram a partir da edição latina. A importância dos livros ilustrados sobre o novo continente pode ser comprovada pela autoridade de Gonzalo de Oviedo, cronista oficial das Índias no século XVI, que destacou o mérito de tais livros ilustrados sobre o novo continente, pois estes valorizam a autoridade daquele que vê aquela realidade e divulgam as notícias sobre um continente ainda desconhecido para muitos:

*“Yo desseo mucho la pintura en las cosas de historia – explica en otra ocasión, recomendando ante litteram los libros ilustrados –, porque sin dubda los ojos son mucha parte de la información destas cosas, e ya que las mismas no se pueden ver ni palpar, mucha ayuda es a la pluma la imagen dellas”*⁷.

As gravuras preparadas por De Bry, que ilustram os relatos da *Brevísima*, assim como as de Staden e Léry, demonstram que o “novo” e o “desconhecido” foram representados a partir dos modelos do homem renascentista. A arte renascentista recebeu influência direta do conhecimento técnico e científico da época, principalmente os princípios da anatomia; a técnica desenvolvida a partir de uma visão racional aproximava o mundo representado da realidade, ou, pelo menos, do que se convencionou como real, ao contrário da arte medieval, que servia

5 Ana Maria de Moraes Belluzzo, “Imaginário do Novo Mundo”, in *O Brasil dos Viajantes*, volume I, São Paulo, Odebrecht/Metalivros, 1994, p. 53.

6 Lucien Febvre; Henry-Jean Martin, op. cit., p. 151.

7 Apud Antonello Gerbi, *La Naturalidade de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo de Oviedo*, tradução de Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 460.

como instrumento para o ensinamento religioso. A novidade da Renascença traduz-se no estudo dos fenômenos da natureza, da astronomia, da meteorologia, da geologia, da botânica, da anatomia animal e humana e da geometria, tudo a serviço da arte de melhor representar o mundo natural e humano⁸. Um dos recursos fundamentais que ajudou o artista a representar o mundo natural e humano foi o aprimoramento do uso da perspectiva nas artes⁹.

O Renascimento impeliu o homem à sua exteriorização; houve um grau de relação entre a perspectiva e o ímpeto exteriorizador de concepção em maior profundidade do espaço, que se revela na valorização da distância, coordenada com os esquemas éticos, que é propriamente a perspectiva¹⁰. A história da perspectiva pode assinalar o momento em que triunfa o sentido de objetivação da realidade, mas também aquele no qual se define uma espécie de vontade de potência do homem, que anula qualquer distância das coisas com relação a si mesmo. Seu significado também é duplo: de um lado, é signo do fim da visão teocrática (objetivismo); do outro, signo do início da visão antropocêntrica (subjetivismo). A perspectiva mostra-se como uma forma geral, plenamente ligada à comunicação dos significados simbólicos: fim da teocracia e início da antropocracia¹¹. A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. Logo, é uma visão antropocêntrica do mundo referida à consciência humana¹².

A concepção renascentista da arte valoriza a uniformidade da cena, a coerência topográfica, a composição e a lógica consistente da estrutura espacial, requisitos esses que foram os mais importantes do efeito artístico na obra. Os recursos desenvolvidos para a valorização do real visam a reproduzir e direcionar o olhar, pois o mundo da Renascença é um mundo visual. Como ensina Leonardo da Vinci, “o olho pensa e é o juiz universal de todos os objetos”¹³. Da Vinci descreveu o olho como “a janela do corpo humano, através da qual ele espelha o seu caminho e traz para o nosso desfrute

a beleza do mundo, pela qual a alma se contenta em ficar na sua prisão humana”¹⁴. A obra renascentista muitas vezes será a janela para outros mundos, principalmente os desconhecidos. O artista renascentista preocupa-se em levar para dentro de sua obra a realidade que vê; o homem do século XVI confia naquilo que vê, pois os olhos são seus verdadeiros mestres. Dentro desse contexto, as gravuras de De Bry reproduzem o olhar do cronista a partir dos ideais renascentistas de beleza, pois os indígenas são popularizados a partir dos cânones da arte renascentista, principalmente os dorsos nus e a estrutura muscular, herança da arte de Michelangelo.

Para ressaltar nas gravuras a riqueza de detalhes dos relatos lascasianos, De Bry recorreu à técnica do talho-doce; essa técnica permite que os corpos se tornem tangíveis e certas zonas de penumbra sejam projetadas em espaço vazio, desdobrando, como eco, a presença dos corpos no espaço¹⁵. Como os corpos seguem o ideal de beleza do Renascimento, a Vênus de Botticelli representa o ideal feminino, em que o nu é belo e, ao mesmo tempo, pouco erótico. Portanto, o tipo feminino apresentado nas gravuras é estereotipado, obedecendo sempre ao mesmo cânone: boa proporção, musculatura forte, bacia ampla, seios bem-feitos e volumosos. O corpo predomina na composição, pois além de bem modelado é volumoso. As feições são europeizadas, fazendo com que as índias pareçam com madonas. Já o ideal masculino é representado pelo deus grego Apolo, cujo corpo é atlético, heróico e guerreiro¹⁶. Um dos detalhes referentes aos corpos masculinos – o cabelo tosquiado em forma de coroa de frade – revela a influência das narrativas de Jean de Léry e Hans Staden nas gravuras preparadas para a *Brevíssima*, pois esse tipo de cabelo refere-se aos indígenas tapuias, tupi-guaranis e tupinambás – em nenhum momento frei Bartolomé descreve os cabelos indígenas dessa forma.

Anudez é apresentada, praticamente, em todas as pranchas, com exceção das gravuras que ilustram os relatos que se passam em interiores, provavelmente referentes às

8 Paulo Sérgio Duarte, “A Dúvida Depois de Cézanne”, in Adauto Novais (org.), *Arte e Pensamento*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

9 “A perspectiva foi introduzida na época dos sofistas, no século V a.C. A pintura egípcia e a pintura medieval – para citar alguns exemplos – não conheciam ou não empregavam a perspectiva. As hipóteses sobre esse curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. É característica típica de épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental da época sofista e renascentista” (Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 77).

10 Yolanda Ihlullier dos Santos, *A Imagem do Índio na Ficção do Paraíso*, tese de doutoramento, São Paulo, FFLCH/USP, 1972, p. 95.

11 A observação sobre a história da perspectiva está baseada nas obras *Studies in Iconology*, de 1939, e *Meaning in the Visual Arts*, de 1955, ambas de Erwin Panofsky, apud Omar Calabrese, *A Linguagem da Arte*, Rio de Janeiro, Globo, 1985, pp. 38 e 39.

12 Anatol Rosenfeld, op. cit., p. 78.

13 Ana Maria de Moraes Belluzzo, “Um Lugar no Universo”, in *O Brasil dos Viajantes*, volume II, São Paulo, Odebrecht/Metalivros, 1994, p. 16.

14 Robert Cumming, *Para Entender a Arte*, São Paulo, Ática, 1996.

15 Ana Maria de Moraes Belluzzo, “Imaginário do Novo Mundo”, op. cit., p. 54.

16 Sobre os ideais femininos e masculinos impostos aos indígenas, ver: Yolanda Ihlullier dos Santos et al., *O Índio Brasileiro, Esse Desconhecido*, São Paulo, Ebraesp, 1979, pp. 72 a 75.

civilizações consideradas mais avançadas, como maias, astecas e incas. Os indígenas do sexo masculino, quando são ilustrados em posição frontal, trazem um tipo de fralda que lhes cobre o sexo, mas o mesmo não acontece quando estão de costas, não havendo nada que comprove que estejam usando algo para ocultar o sexo. É curioso notar que essa é uma particularidade das gravuras preparadas para a *Brevísima*, pois, em algumas ilustrações realizadas para os relatos de Hans Staden e Jean de Léry, o sexo masculino não é ocultado.

Um dos motivos é que frei Bartolomé, quando descreve os indígenas, afirma que eles escondiam suas partes sexuais. Já no caso das índias, não há nenhum artifício que lhes oculte o sexo, ou as nádegas. Apenas as crianças não têm o sexo ocultado, ao contrário, este é colocado em evidência e sempre no primeiro plano para simbolizar sua pureza.

A ilustração de fundo das gravuras também segue o modelo renascentista.

As montanhas empinadas ao longe são repetidas em todas as pranchas, com raras exceções; a exuberância da terra não é retratada, pois a maior preocupação é o homem: o do Novo Mundo, representado pelos indígenas, e o do Velho Mundo, representado pelos conquistadores e colonizadores espanhóis. Um dos contrastes entre indígenas e conquistadores que saltam aos olhos no primeiro contato com as gravuras são as roupas: enquanto os primeiros estão, praticamente, nus, os trajes dos conquistadores são pesados e pomposos; a maioria é retratada com a lança ereta e alguns levam, inclusive, elmos; toda essa instrumentária caracteriza a superioridade do espanhol e sua prepotência. Nas gravuras de interiores é usado o recurso da janela renascentista, influência da arte dos Países Baixos, onde se desenvolveu essa técnica. A janela proporciona dois planos na gravura e dá a ilusão de que há um quadro pendurado dentro do ambiente retratado.

A tipificação clássica apresentada nas gravuras está de acordo com os códigos estéticos da época, pois as figuras humanas não se distinguem por traços faciais e étnicos,

mas pelos atributos, pela ornamentação e pelas práticas. O tipo físico das populações indígenas do novo continente foi ignorado pelos artistas renascentistas e não poderia ser de outra forma. Os corpos indígenas eram idênticos aos dos europeus, pois não poderia haver dúvida de que se tratava de homens, e homens iguais aos europeus. As gravuras da *Brevísima* denunciam as cruéis ações espanholas no novo continente, mas a crueldade era cometida contra homens que poderiam habitar qualquer região da Europa, pelo menos pelo tipo físico. O europeu é obrigado a ver-se no lugar do outro e, nesse jogo, a dramaticidade e a indignação aumentam consideravelmente, e a eficácia da publicação das gravuras é inquestionável. A europeização dos indígenas torna-os homens, humanos, descarta a categoria de bárbaros, ou seja, torna-os “meu igual”; logo, o sofrimento é mais real. Além de tornar o sofrimento mais real, permite que tanto as gravuras como os relatos sejam utilizados para advertir algumas regiões europeias sobre os requintes de crueldades usados pelos espanhóis em terras sob seu poder. E não resta dúvida de que os cruéis espanhóis repetiriam aquelas ações em outras regiões.

As gravuras obrigam o europeu a ver-se no lugar do outro, porém, simultaneamente, também podem causar repulsa e ódio. Esses sentimentos, no caso da *Brevísima*, podem ser manipulados apenas pelas mãos do editor Theodor Dietrich de Bry, pois as imagens sobre as novas terras que causam repulsa no europeu do século XVI referem-se, principalmente, às práticas de idolatrias, sacrifícios e canibalismo dos povos indígenas, práticas estas que estão ausentes dos relatos da *Brevísima*. Porém, uma das gravuras apresenta, em primeiro plano, uma cena de canibalismo; para quem não leu a obra, fica a certeza de que a cena foi baseada na narrativa de frei Bartolomé, o que, na verdade, não acontece. Essa gravura, em especial, parece ter sua base nos relatos de Staden e Léry, pois a forma como os indígenas abrem o corpo da vítima refere-se à prática tupinambá.

Mais uma vez comprova-se a influência desses relatos, também ilustrados

por De Bry, nas gravuras da *Brevísima*. Por trás dessa lâmina pode haver também uma estratégia comercial do editor, pois o interesse do europeu pelo canibalismo foi quase uma obsessão desde a descoberta das novas terras.

A seguir são apresentadas as análises de cinco das dezessete gravuras da edição latina da *Brevísima*. Um dos objetivos da análise é compreender como seus elementos são construídos para reproduzir a dramaticidade das denúncias e como produzem sentidos e manifestam valores, construindo uma narrativa visual que se desgarra dos relatos da *Brevísima*.

“[...] *Tomaban las criaturas de las tetas de las madres por las piernas y daban de cabeza con ellas en las peñas. [...] Hacían unas horcas largas, que juntasen casi los pies a la tierra y de trece en trece, a honor y reverencia de Nuestro Redemptor y de los doce apóstoles, poniéndoles leña y fuego los quemaban vivos*”¹⁷.

A gravura apresenta várias cenas dispostas a partir de uma hierarquia visual, sendo que o fragmento acima está ilustrado no primeiro plano. Ao fundo, o segundo plano retrata as montanhas e a chegada dos conquistadores, pois há a caravela e,



GRAVURA I

Essa é a primeira gravura que ilustra os relatos da *Brevísima*. Refere-se à Ilha Espanhola, primeira região conquistada e colonizada por Castela. É possível reconhecer o lugar em que a cena ocorreu porque esta foi descrita pelo próprio frei, o que comprova que as cenas foram escolhidas e ilustradas fielmente:

em seguida, o ataque, representado pelos indígenas caídos no chão, que são golpeados. Essa cena também foi descrita no relato: “*Los cristianos dábanles de bofetadas y puñadas y de palos, hasta poner las manos en los señores de los pueblos*” (p. 81).

No primeiro plano está concentrada a dramaticidade da cena, pois o olhar é diri-

¹⁷ Frei Bartolomé de Las Casas, *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*, edição de André Saint-Lu, Madrid, Cátedra, 2001, p. 81. O arcaísmo “*destrucción*” é mantido na edição da Cátedra, outros arcaísmos serão mantidos nas citações. Os próximos fragmentos trazem apenas a página da qual foram extraídos.

gido de um lado a outro de forma circular, da direita para a esquerda. Primeiro o olhar é direcionado para a forca, depois para o fogo e para quem o alimenta, em seguida para o conquistador e a criança, por último, a cabeça do conquistador nos leva ao fundo da gravura. Os elementos dramáticos são divididos em dois momentos de tensão: de um lado os 13 indígenas enforcados e, do outro, dois conquistadores: um cuida do fogo enquanto o outro atira a criança contra uma parede. Note-se que é possível reconhecer o sexo da criança que, ao contrário dos adultos, não é ocultado, pois simboliza a pureza. A posição dos 13 indígenas é reveladora, pois é possível reconhecer apenas uma mulher, provavelmente a mãe da criança. Ao lado dessa mulher, o primeiro homem enforcado está só, em destaque. Frei Bartolomé afirmou que a forca com 13 indígenas era uma homenagem a Jesus e aos 12 apóstolos. Logo, esse primeiro homem pode simbolizar a figura de Cristo.

As cenas dramáticas em primeiro plano estão dispostas em forma triangular. A gravura pode ser dividida em dois triângulos maiores, que separam as cenas dos conquistadores da dos indígenas, e dois menores que isolam as ações dos conquistadores. Ao separar a cena dos conquistadores, percebemos que a criança está dividida ao meio, o que fatalmente acontecerá após ser atirada contra a parede. A forma triangular renascentista é considerada uma influência de Leonardo da Vinci e é vista como provocadora e, ao mesmo tempo, pode ser considerada simbólica. O triângulo só pode ser percebido plenamente em função das suas relações com as outras figuras geométricas, como no caso da figura, um retângulo dividido em, pelo menos, três triângulos. Uma leitura importante do triângulo, representada na gravura, é sua simbologia do fogo e do poder do sexo masculino, principalmente, quando tem a ponta voltada para cima. O único triângulo nessa posição apresenta um homem alimentando o fogo, que era um dos instrumentos de tortura usado pelos conquistadores para destruir as populações das Índias Ocidentais, segundo as denúncias de frei Bartolomé.



Nessa primeira gravura, os conquistadores trazem as mangas arregaçadas, o que demonstra como o trabalho é árduo e cansativo, além de repetitivo, já que eles realizavam essas ações em todos os reinos, de acordo com os relatos da *Brevíssima*. Em contraposição à figura cruel do conquistador, um dos indígenas enforcados eleva seu olhar para o alto, como se pedisse clemência, pois seus lábios estão entreabertos. Sua expressão é de martírio, o que a torna muito eficaz para um olhar cristão, pois se assemelha à representação do martírio dos santos da Igreja católica. Logo, os indígenas, descritos pelo frei como inocentes e ingênuos, são vitimados pela força do opressor sem chance de defesa. A expressão dos indígenas na forca intensifica a imagem daquele que tudo sofre sem se revoltar, nem mesmo com blasfêmias ou expressões odiosas. Ao contrário, a expressão é de resignação ante o castigo.

O espanhol que alimenta o fogo parece segurar o pé de um dos indígenas. Nesse detalhe, parece que o espanhol se certifica da eficácia de seu trabalho. O outro, que arremessa a criança, tem uma expressão de ódio. A posição das pernas chama a atenção pelo movimento, pois é possível perceber a força de tal golpe contra um ser que não oferece nenhum perigo. Esses detalhes comprovam a crueldade dos espanhóis, que

punem os inocentes sem nenhum motivo, segundo as denúncias de frei Bartolomé. As expressões são representadas a partir do repertório do mundo católico, o que provoca o reconhecimento imediato e a indignação de quem observa a gravura, provocando-lhe o horror.

te; y después de muerto el rey Behechio quedó en el reino por Señora Anacaona. Aquí llegó una vez el gobernador que gobernaba esta isla, con sesenta de caballo y más trescientos peones, que los de caballos solos bastaban para asolar a toda la isla y la Tierra Firme; y llegaronse más de tres-

GRAVURA 3



Essa gravura retrata a ação de conquistadores em um dos reinos da Ilha Espanhola, mais exatamente em Xaraguá. É a única gravura que traz uma mulher como líder de um dos reinos; a coroa em sua cabeça é uma representação européia e a destaca como a Senhora daquele reino, como explica frei Bartolomé:

“[...] El rey y señor dél se llamaba Behechio; tenía una hermana que se llamaba Anacaona. *Estos hermanos hicieron grandes servicios a los reyes de Castilla e inmensos beneficios a los cristianos, librándolos de muchos peligros de muer-*

cientos señores por engaño, y metidos, les mandó poner fuego y los quemaron vivos. A todos los otros alancearon y metieron a espada con infinita gente, y a la señora Anacaona, por hacelle honra, ahorcaron [...]” (p. 86).

O primeiro plano da gravura é construído a partir de dois eixos verticais de contraste: de um lado, o conquistador imponente, que, por sua postura, deve ser o capitão, com a lança ereta e, de outro, a Senhora Anacaona, enforcada. A verticalidade do conquistador é definida por uma de suas armas, enquanto a da Senhora, por um elemento da natureza.

O conquistador ostenta o uniforme militar e as armas, principalmente a lança, visível símbolo fálico que contrasta com a delicadeza feminina, que está totalmente sem defesa. A roupa ressalta a vileza e a prepotência dos robustos conquistadores diante de índios nus e dóceis, que são vitimados pelo opressor espanhol. A árvore, em que a Senhora é enforcada, pode simbolizar a vida em ascensão para o céu, pois na gravura é o elemento que une a terra ao céu e, paradoxalmente, serve como instrumento para a morte. Já no eixo vertical esquerdo, atrás da imponente figura do capitão, é retratada a dramática cena dos indígenas sendo queimados.

Do lado direito da gravura, que é a posição mais visível, a índia em suspensão pela força mais parece uma figura em levitação, pois as raízes da árvore estão retratadas de forma aérea e tentam agarrar-se ao chão. Aliás, as mãos da índia em direção ao chão contribuem para a dramaticidade da cena, pois seus dedos apontam para a terra, ou seja, sua propriedade, que lhe pertencia antes da destruição. A disposição do capitão e da Senhora faz com que a índia esteja em posição superior à do conquistador, que a olha apoiado em seu instrumento de guerra. Tal disposição cria os eixos de tensão do primeiro plano, que evidencia o poder ímpio do conquistador sobre os justos daquela terra.

No segundo plano, há dois homens, que parecem receber ordens do capitão, os quais são responsáveis por alimentar o fogo e evitar que os indígenas escapem. Os indígenas ainda estão vivos no momento em que são queimados, ou seja, é retratado o processo de como foram destruídas as Índias e sua população, não apenas as terras destruídas. Esses detalhes foram relatados por frei Bartolomé, porém, quando passam para o campo visual, a carga emocional da cena aumenta consideravelmente. Entre esses detalhes, há um indígena que tenta sair por uma das janelas para escapar da morte e um outro, na entrada da porta, é retratado com uma expressão de desespero, agitando as mãos para o alto. Os gestos desse último



representam o desespero e a aflição dos indígenas; ademais, são gestos muito comuns nas telas que retratam a Paixão de Cristo, em que as mulheres, ao lado de Maria, fazem esses gestos de desespero durante a crucificação. Mais uma vez, é possível perceber como o repertório da representação cristã está presente nas gravuras, assim como a eficácia desse recurso para aquele que é convidado a vivenciar, visualmente, a destruição das Índias.

Ao fundo da gravura são retratados os indígenas, totalmente nus, fugindo do ataque dos conquistadores, que estão armados com lanças e cavalos. Há um indígena caído no chão que está sendo esmagado pelo cavalo enquanto uma mulher ajoelhada parece pedir clemência ao soldado, que está com a lança apontada para seu peito, pronto para matá-la. A posição dessa mulher também é bem cristã, pois está de joelhos com as mãos unidas. O cavaleiro, ao contrário do capitão, tem a lança apontada para baixo em direção à mulher; ambas as posições – índia e cavaleiro – são opostas à do primeiro plano, que retrata o capitão e a Senhora. As cenas retratadas são fiéis ao relato lasciano, pois o frei afirma, repetidas vezes, que não havia a mínima condição de defesa dos indígenas, motivo pelo qual todas as guerras empreendidas nas Índias Ocidentais eram injustas.



A gravura de número 8 é a primeira que retrata uma cena no interior de um salão e não no campo. Nesse interior é usado o recurso da janela renascentista, em que são ilustrados as montanhas e o horizonte; a fresta da porta serve para revelar a mesma paisagem natural. Essa cena foi descrita por frei Bartolomé no relato sobre a Nova Espanha, onde os conquistadores encontraram civilizações consideradas mais avançadas do que as das ilhas; as construções retratadas são diferentes das primeiras habitações, pois não são mais de palha, porém, seguem o modelo de construção europeu. A cena ocorreu na cidade de Cholula, como mostra o fragmento:

“Entre otras matanzas hicieron ésta en una ciudad grande de más de treinta mil vecinos, que se llama Cholula [...] Así que enviaron para esto primero a llamar todos los señores y nobles de la ciudad y de todos los lugares a ella sujetos, con el señor principal. Y así como venían y entraban

a hablar al capitán de los españoles, luego eran presos sin que nadie los sintiese, que pudiese llevar las nuevas” (p. 107).

O lado esquerdo da gravura é marcado pela imobilidade. A cena traz o chefe indígena de Cholula sentado e preso pelo pé; essa prisão indica a sua impossibilidade de avisar aos outros chefes o porquê da reunião, que, no fundo, era uma traição.

Ao lado do chefe indígena está o capitão dos conquistadores em posição semelhante à da gravura de número 3, como se apenas observasse suas ordens com toda sua imponência, simbolizada pela lança ereta, comprovando seu poder. O lado direito, ao contrário do esquerdo, é marcado por intensa mobilidade, pois a forma como os indígenas estão dispostos, bem como seus gestos, criam a ilusão de um baile. Há um intenso movimento nessa sequência, que é uma das riquezas visuais mais dominantes da gravura. Perto da porta, um dos chefes indígenas parece tentar fugir, talvez para

avisar aos outros sobre o que ocorre no salão. As indumentárias retratam que esses chefes indígenas pertencem a um reino considerado civilizado pelos europeus, pois eles não andam nus e vivem dentro de casas que não são de palha; já os detalhes das penas na cabeça e nos pés indicam que são chefes.

Essa indumentária segue o modelo que se convencionou na época para retratar os indígenas vestidos, pois não há descrições nos relatos da *Brevíssima* desse tipo de vestimenta. Mesmo porque, na região da Nova Espanha, onde aconteceu a cena ilustrada, os indígenas usavam roupas diferentes desses saiotos com penas; principalmente os chefes, como comprovam as cartas de Hernán Cortés. Essa indumentária tornou-se o modelo para reconhecer um indígena nas pinturas, como mostra uma tela portuguesa anônima da segunda metade do século XVI, intitulada *O Inferno* (abaixo)¹⁸. No alto da tela, o diabo é retratado com as penas que remetem diretamente ao índio. O índio está em uma posição privilegiada na tela e sua representação é extremamente negativa, pois está associada ao diabo. A imagem negativa do índio estava relacionada às práticas de idolatria, sacrifícios e canibalismo, temas que interessaram e intrigaram ao europeu do século XVI. No centro da gravura, os padres sofrem os castigos dentro de um caldeirão fervendo, o que ressalta uma crítica da época.

Retornando à gravura da *Brevíssima*, em primeiro plano, no centro, a crueldade dos espanhóis é ilustrada a partir das ações dos capitães, pois os que atacam trazem chapéus diferentes dos soldados. Aliás, o único soldado que presencia a cena está atrás do capitão imóvel com a lança ereta, do lado esquerdo. No centro, um dos conquistadores está em plena ação com a espada pronta para desferir o golpe em um dos chefes indígenas, que está caído no chão sem nenhuma chance de defesa. A espada está em destaque na cena, simbolizando a força e o poder militar do conquistador e a destruição iminente de quem não a conhece e não a domina. A gravura encena uma das estratégias para conquistar a Nova Espanha, pois, depois de prender os chefes dos reinos, os conquistadores faziam exigências. Como no caso de Cholula, em que exigiram mais de seis mil índios para carregar as cargas das tropas para chegarem ao destino final, que era a cidade do México.

O ambiente em que a cena se passa se destaca pelo tom europeizado, como a cortina drapeada, que parece de um tecido ordinário muito leve. Há também um tom oriental, principalmente na composição do ambiente com o tapete e a almofada. Aliás, esse tom oriental lembra os interiores das construções andaluzas; tal comparação é possível porque a região da Nova Espanha foi comparada, exaustivamente, por Cortés a Andaluzia. Essa semelhança faz com que



18 Pintura extraída de: Ana Maria de Moraes Belluzzo, "O Imaginário do Novo Mundo", op. cit., p. 28.

o “leitor” transfira a cena para um ambiente mais próximo e conhecido. Desse modo, a identificação está garantida. Já a construção também é retratada de acordo com o padrão renascentista da época, pois é semelhante às européias, com portas com o remate superior em forma de arco. Portanto, a narrativa visual faz com que o leitor se sinta em um ambiente familiar.

por isso não poderia deixar de ser retratada, mesmo que não tenha sido descrita por frei Bartolomé. A imagem do canibalismo é perturbadora, pois essa prática, além de ferir um dos mandamentos das Leis de Deus, representa o tabu de não comer carne humana. Nas passagens em que Las Casas cita tal prática, faz questão de esclarecer que se os indígenas a praticavam era ape-

GRAVURA 10



A gravura de número 10 ilustra várias cenas em um mesmo plano, sendo que o canibalismo é o destaque principal, motivo pelo qual é retratado à direita, que é uma posição mais privilegiada para o olhar. Essa prática, da forma como é apresentada, está ausente dos relatos na *Brevísima*. A cena pode ter sido inspirada na experiência de Hans Staden, pois ambas as gravuras, a que ilustra os relatos de Las Casas e a de Staden, apresentam um corpo sendo aberto pelas costas, sendo que essa descrição foi relatada por Staden e refere-se ao ritual antropofágico dos tupinambás. A ação de comer carne humana foi um dos pontos altos que mais atraíram a atenção do europeu,

nas por necessidade, na maioria das vezes por causa da fome causada pela destruição dos espanhóis. Porém, na mesma época, já circulavam relatos pela Europa, como os de Jean de Léry, que alertavam para o fato de que os indígenas não faziam isso nem por fome nem por gula. A gravura a seguir, preparada por De Bry para a obra de Staden, comprova a semelhança entre as gravuras na forma de abrir o corpo. Essa forma garantia que as vísceras não fossem contaminadas no momento da abertura, pois estas também eram importantes para os rituais, sendo destinadas às mulheres velhas. Note-se que os cabelos das índias são idênticos nas duas gravuras: lisos, longos e claros.

Retornando à gravura da *Brevíssima*, ao lado do corpo que está sendo aberto há também uma criança sendo assada. Tal fato denuncia que os conquistadores espanhóis não pouparam nem mesmo as crianças. Aliás, os conquistadores retratados na gravura parecem estimular a prática do canibalismo, pois no centro, do lado esquerdo, é retratada a comercialização dos pedaços humanos. A cena destaca uma índia, com os cabelos ondulados e loiros, trocando um colar por um pedaço de carne. A gravura é reveladora no sentido de denegrir ainda mais o caráter dos conquistadores espanhóis, pois estes, ao invés de frear a prática canibal, apenas se preocupavam com o ouro, inclusive comercializando carne humana em um tipo de açougue.

Ao redor dessa cena principal do canibalismo, há várias cenas que retratam a forma cruel como eram tratados os indígenas. Ainda no primeiro plano, do lado esquerdo, há um indígena sendo obrigado a carregar uma âncora, fazendo o papel de um animal de carga, prática que é denunciada repetidas vezes na *Brevíssima*. A âncora enfatiza o peso que o índio é obrigado a carregar, pois ele está curvado e suas pernas, praticamente, arrastam-se. Essa imagem ressalta a vileza do conquistador, que ainda parece reclamar da demora do índio. A expressão do índio é de sofrimento, porém não demonstra revolta nem qualquer outra expressão que possa ser considerada como negativa. Ao contrário, parece aceitar o sofrimento com paciência e resignação, que são virtudes cristãs.

Ao fundo da gravura, as cenas dos indígenas sendo tratados como animais de carga repetem-se. Do lado direito, quatro indígenas tentam carregar um canhão e, quando um deles cai, todos levam pauladas, que parecem ser desferidas com muita força e violência pelos conquistadores. Do lado esquerdo, as imagens das pauladas repetem-se; dessa vez, um indígena está carregando muitos sacos, porém a dificuldade é a mesma dos que carregam a âncora e o canhão. Essas cenas servem para denunciar que os indígenas eram tratados como verdadeiros escravos pelos espanhóis



nas Índias. Para complementar a denúncia, no fundo da cena, um grupo de indígenas é levado para o navio – provavelmente serão comercializados em outras regiões. Assim, a denúncia de escravidão, proibida pela Coroa, concretiza-se. Essa gravura é um exemplo da necessidade do artista de contar vários fatos ao mesmo tempo, pois é composta de recortes heterogêneos dos relatos da *Brevíssima*, sendo que os diversos planos não dialogam entre si por terem sido extraídos de relatos de diferentes reinos. Com exceção do canibalismo, que não é descrito da forma como foi ilustrado.

GRAVURA 15



A gravura 15 é uma das últimas publicadas na *Brevísima*. A cena, em primeiro plano, é descrita por frei Bartolomé no relato sobre o reino de Nova Granada:

“El dicho rey, que se llamaba Bogotá, por el miedo que le pusieron, dijo que él daría una casa de oro que le pedían, esperando de soltarse de las manos de quien así lo afligía, y envió indios a que le trajesen oro; y por veces trajeron mucha cantidad de oro y piedras, pero porque no daba la casa de oro, decían los españoles que lo matase. Pues no cumplía lo que había prometido. El tirano dijo que se lo pidiesen por justicia ante él mesmo. Pidiéronlo así por demanda,



acusando al dicho rey de la tierra; él dio sentencia condenándolo a tormentos si no diese la casa de oro. Danle el tormento del tracto de cuerda, echábanle sebo ardiendo en la barriga, pónenle a cada pie una herradura hincada en un palo, y el pescuezo atado a otro palo, y dos hombres que le tenían las manos; y así le pegaban fuego a los pies; y entraba el tirano de rato en rato, y le decía que así lo había de matar poco a poco a tormentos si no le daba el oro” (p. 166).

É possível destacar na gravura três cenas, as quais são relatadas no fragmento acima. No primeiro plano, é retratada a última cena do fragmento, que finalmente dará morte ao cacique Bogotá. Ao fundo, do lado esquerdo, há uma mulher nua de costas entrando em uma das cabanas, provavelmente obedece às ordens do cacique para que os indígenas tragam muito ouro, pois essa era a condição dos conquistadores para poupar a vida do cacique. Já do lado direito da gravura, é retratada a primeira tortura, conhecida como “*el tracto de cuerda*”, que consistia em atar as mãos do cacique por trás e levantar com uma corda ao alto de uma árvore, depois soltar a corda e deixar o corpo cair de repente sem que tocasse o chão. Depois dessa tortura, as demais, que levam o cacique à morte, estão retratadas no primeiro plano.

Os elementos que constroem a dramaticidade das cenas estão dispostos a partir de dois eixos de tensão: um horizontal e outro vertical. As cenas do segundo plano são retratadas em um eixo horizontal, sendo que o conquistador divide as duas cenas. Do lado esquerdo, ao fundo, a mulher nua e, do lado direito, o “*tracto de cuerda*”. Para emoldurar as cenas da mulher e do “*tracto*” são utilizadas duas árvores que servem de contrapeso para as cenas horizontais. O eixo vertical também destaca o soldado que prepara a tortura nos pés do cacique e o ajudante, que é responsável por outro tipo de tortura. No primeiro plano ao centro, reina absoluto o “*tirano*”, que ostenta suas roupas e armas, além de comandar as torturas com um ar arrogante que comprova seu poder ímpio, descrito pelo frei.

Nas cenas verticais do primeiro plano, o soldado do lado esquerdo, que está isolado, é retratado como uma figura demoníaca. Essa imagem é criada a partir do elmo pontiagudo, em forma de chifres, e das asas angulosas em suas costas. Frei Bartolomé, repetidas vezes, relacionou as ações espanholas ao demônio. A gravura intensifica essa idéia de que as ações dos conquistadores espanhóis eram obras da presença do demônio que havia se apossado de suas almas.

O centro horizontal é ocupado pelo cacique Bogotá, que é retratado de forma idealizada. Aqui, o artista recorre ao imaginário religioso da época e o retrata na mesma posição de Cristo na cruz; ao inverter a ilustração, essa observação fica evidente.

O tema da crucificação foi muito retratado durante a Idade Média e também no Renascimento, e é uma das cenas mais representadas da Paixão. Para os cristãos, o sofrimento do corpo está associado ao pecado, ao purgatório, porém, ao colocar esse “pecador” na posição de Cristo na cruz, há uma clara referência ao erro que se está cometendo, pois os indígenas também são filhos de Deus, como todos os cristãos, e devem ser tratados como tais. As chagas retratadas representam a dor no corpo, evidente na expressão do rosto do cacique. Outra referência nessa representação é a idéia de imolação do cordeiro, pois Cristo foi o Cordeiro de Deus, que tirou o pecado do mundo. A imagem do cordeiro também é recorrente na *Brevísima*, vale ressaltar que na gravura ela é cristalizada, seguindo o repertório conhecido dos católicos.

A construção das cenas, a partir dos eixos horizontal e vertical, evidencia o contraste, chocando o leitor e estimulando a imagem da crueldade da conquista espanhola. A densidade maior está no centro da gravura, tanto horizontal (indígena) como vertical (conquistador), pois aí está o seu valor dramático e o fecho de tensão que mostram o desequilíbrio do encontro entre o Novo Mundo e o Velho Mundo.

Finalizando as análises, é possível constatar que todas as gravuras repetem, em menor ou maior grau, as imagens cons-



truídas por frei Bartolomé de las Casas na *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* sobre as novas terras, os indígenas e os conquistadores espanhóis. Os conquistadores sempre são retratados com indumentária belicosa, enquanto os indígenas, de forma indefesa e sempre com um semblante de santificação. Repetidamente, os indígenas imolados são retratados com olhares para o céu, como se pedissem ajuda ao criador. Tal gesto está baseado em cenas conhecidas dos santos e daqueles que sofrem para alcançar o reino de Deus. As análises demonstram que algumas das estratégias narrativas de Las Casas são transpostas para a gravura com extrema eficácia, como, por exemplo, a repetição, pois muitas cenas são repetidas nas gravuras. O frei se valeu das estratégias para criar as imagens que lhe interessaram e De Bry as cristalizou na confecção das gravuras.