

Entre bruxas e selvagens: sobre o pensamento dicotômico e a produção de alteridades no cenário artístico da primeira Modernidade

Camila de Macedo Souza,¹ Fabrizio Claussen,² Maya Suemi Lemos³

Resumo: O artigo aborda a dicotomia como fundamento lógico da produção de alteridades constitutiva da modernidade. A partir de dois exemplos, nas artes visuais e na música, busca mostrar que a dicotomia operou igualmente como dispositivo narrativo e formal nessa produção de alteridades.

Palavras-chave: *Bruxas e selvagens. Pensamento dicotômico. Arte e alteridade. Primeira Modernidade.*

On witches and savages: dichotomy and the production of otherness in Early Modern

Abstract: *The paper approaches the dichotomy as the logical foundation of the production of otherness that constitutes Modernity. Based on two examples, in the visual arts and in music, it seeks to show that the dichotomy also operated as a narrative and formal device in the elaboration of the Other.*

Keywords: *Witches and savages. Dichotomy. Art and otherness. Early Modern.*

1 Bolsista Capes/DS no Mestrado em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pós-graduanda na Especialização em Leitura e Produção de Textos pela Universidade Federal Fluminense (UFF); possui licenciatura em história pela Universidade Veiga de Almeida (UVA) pelo Prouni. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20943-000. E-mail: camila.18.macedo@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6245-0782>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2746286822370319>. Belford Roxo, Rio de Janeiro.

2 Doutorando em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Mestre em Música pelo Programa de Pós-graduação Profissional em Música (Promus) da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em piano também pela Escola de Música da UFRJ. Sua pesquisa de doutorado aborda expressões artísticas sobre Cristóvão Colombo a partir de obras musicais de Wilhelm Friedrich Ernst Bach e Antônio Carlos Gomes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20943-000. E-mail: fabrizioclaussen@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1612-7105>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6440703390119159>. Teresópolis, Rio de Janeiro, Brasil.

3 Professora associada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), docente no Programa de Pós-graduação em História da Arte dessa universidade (PPGHA/UERJ) e no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGM/Unirio). Suas pesquisas atuais abordam os processos de agência e mediação nas artes e na música, com foco na primeira época moderna. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20943-000. E-mail: mayasuemi@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0243-1440>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2542978720031770>. Rio de Janeiro, Brasil.

“A origem do novo é o que geralmente nosso espírito procura no passado”, formula Johan Huizinga (2021, p. 6) no prefácio ao seu célebre *O outono da Idade Média*. Frequentemente nos esquecemos, ele observa, “que no passado, assim como na natureza, a morte e a vida andam sempre lado a lado” (p. 6). Se a formulação de Huizinga se refere à sua maneira de enxergar os séculos XIV e XV, a concomitância entre novas e velhas ideias que ele percebe como consubstanciais ao período de declínio da Idade Média parece ter sido realidade também nos séculos seguintes. A mentalidade, sabemos, recusa-se a mudar repentinamente. Assim, a afirmação de novos valores depende da lenta corrosão de ideias e estruturas, exaltadas e consideradas ainda vigentes por uns, e recusada por outros como fantasmas de um passado já extinto. Poderíamos dizer que uma das características marcantes da primeira época moderna foi a fricção entre o velho e o novo de intensidade sempre crescente. Normas, comportamentos, estruturas de pensamento que marcaram o milênio medieval e que os modernos buscaram expurgar sobreviveram por muito tempo convivendo com as novas aspirações em crescente tensão.

Ocidente moderno e pensamento dicotômico

O novo e o velho¹ parecem ter formado, assim, uma totalidade essencial ao espírito da primeira época moderna. As contradições, disputas e controvérsias foram muitas e variadas, e é nesse jogo incerto e dinâmico que se deu a gênese do pensamento moderno. Sem atentar para o espírito antitético e de contradição não é possível captar o que a Modernidade tem de mais interessante e original: o conflito entre o modernizar-se e a persistência da mentalidade medieval.

Nesse sentido, a exacerbação das polaridades, das oposições e dicotomias – no pensamento e nas práticas – parece emergir nos primeiros séculos da Modernidade como sintoma da tensão entre permanência e mutação das estruturas. Sensíveis à ideia da dinâmica entre contrários – presente no pensamento de dois dos maiores nomes do cristianismo e da filosofia oci-

1 A escolha da dicotomia “novo e velho” dá-se aqui pela conotação que o termo “antigo”, no par “novo-antigo”, recebe no Renascimento, ao ser relacionado com o período clássico greco-romano. A discussão a respeito da ambivalência dos termos “antigo” e “moderno” (recente/novo) é explorada por Jacques Le Goff (2013, p. 161-191).

dental, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino² –, os modernos também recorreram a essa ideia para explicar o funcionamento da metafísica cristã e, conseqüentemente, do mundo que sob ela se estruturava. Em parte, foram mais enfáticos na oposição dos contrários, ponto no qual se destacaram de seus antecessores. Da medicina às artes, a visão de um mundo constituído de contrários estava, assim, dada *a priori* e parecia se rebater sobre a vida intelectual, perpassada por querelas e disputas de ideias de toda ordem (CLARK, 2020). O patamar que esse espírito agônico atingiu foi inusitado. As condições de comunicação mudaram drasticamente desde o século XVI, com o advento da imprensa, e em nenhum outro momento anterior da história a disseminação da informação alcançou tamanha escala e agilidade. O mundo ficava menor e, de maneira inversamente proporcional, maior era o entusiasmo frente às possibilidades das ciências, da potência criadora e da consciência humana como um todo, bem como da comunicação pela retórica da linguagem. Matemáticos, médicos, filósofos e artistas mantinham discussões acaloradas sobre suas convicções teóricas, em que a lógica dos contrários fez-se a língua-padrão (p. 89). A contrariedade se afirmou como um mecanismo estratégico da produção de sentido, da compreensão dos fenômenos naturais e sobrenaturais, em especial no campo religioso, onde o novo e o velho se chocaram mais violentamente e a linguagem dos contrários apresentou contornos e efeitos mais contundentes.

Essa escalada de tensão teve na produção de alteridades seu apoio fundamental, pois, sem dúvida, foi na definição das diferenças, na classificação de um Outro desprestigiado que a consciência moderna, essencialmente antitética, se fundamentou (LEMOS, 2020, p. 203). Novas subjetividade e civilidade foram se desenhando, delimitadas pelos contornos em negativo das alteridades constituídas: uma civilidade cujas razão, ética e maneiras estariam à altura de conter as pulsões carnis, instintivas e primitivas (FEDERICI, 2017, p. 240-241). Assim, a produção de alteridades foi a base do processo de estabelecimento da nova forma pela qual o homem e a so-

2 Sobre os opostos em Agostinho e São Tomás de Aquino, ver Clark, 2020, p.76-79. Em suma: para Santo Agostinho, recorrendo à filosofia platônica, a história foi composta por Deus em figuras antitéticas, cuja maior expressão era o contraste entre a civitas dei e a civitas terrena. Agostinho contudo, defendia o lado degradante da existência dos elementos negativos. Já para Tomás de Aquino, baseado numa lógica herdada de Aristóteles, os opostos se exigiam mutuamente, pois se tornavam mais fortes a partir da aproximação dos elementos destoantes, que se apresentavam tanto na contrariedade absoluta quanto na privação de um elemento por seu oposto.

cidade ocidentais passavam a se reconhecer. Nesse sentido, a bruxa e o selvagem configuraram exemplos privilegiados de alteridade. A primeira, alteridade geográfica e culturalmente interna ao mundo europeu, representava uma desintegração evidente da cristandade. A segunda, localizada em terras distantes, já por natureza estranhas, não apenas representava uma diferença radical – notadamente na figura do canibal – mas também confirmava às sociedades europeias a certeza de sua própria civilidade.

Essas duas figuras de alteridade já compareciam em narrativas presentes no imaginário popular desde o medievo, e até antes dele, mas nos primeiros séculos da Modernidade ganharam materialidade a partir da ascensão do fenômeno da caça às bruxas na Europa e da “descoberta” e conquista das Américas. Sua projeção e fixação, ademais, foram fortemente favorecidas pelo cenário comunicacional que se desenhava desde o século XV: a massiva produção textual e imagética que, com o advento da imprensa, passava a veicular discursos e narrativas nos mais distintos meios (livros, mapas, panfletos) em todo o território europeu. A leitura desses textos e imagens que fixavam alteridades, portanto, não é completa se não tivermos em mente os fenômenos históricos e o esquema de pensamento dicotômico que conferiam, respectivamente, concretude e coerência lógica à suposta ameaça representada por esses seres.

Espelhos deformantes: súditas do diabo

No caso das bruxas, podemos apontar dois aspectos fundamentais que evidenciam o manejo do discurso das oposições na produção de uma alteridade eficaz: sua inscrição cultural e geográfica no interior do mundo europeu e, como contraparte paradoxal, sua escolha consciente de não participar dos acordos desse mundo, representada pelo dito pacto com o diabo. As bruxas seriam, em sua maioria, homens e mulheres que, ambicionando uma vida de prazer e poder, teriam vendido sua alma ao diabo para a realização de seus desejos. Elas fazem parte, portanto, da narrativa cristã da sobrepujança da carne sobre o espírito, que levava os primeiros homens a ser expulsos do Jardim do Éden. Uma vez sob a égide do diabo, passam a agir no mundo corrompendo pessoas, destruindo colheitas, provocando intrigas matrimoniais, infertilidade e morte. Sua atividade precípua é provocar a desordem e a quebra das leis divinas e dos homens, conspurcando o nome de Cristo e blasfemando contra suas obras. A bruxa coloca o mundo cristão de cabeça para baixo, e é esse o eixo central de sua existência (CLARK, 2020, p. 111). Ela constitui, portanto, uma represen-

tação do avesso negativo da ética cristã. A alteridade se faz aqui não apenas por uma lógica de contrariedade com relação ao cristianismo, mas por sua completa inversão. A bruxa opera por um ato consciente de subversão das regras divinamente concebidas e, por isso mesmo, humanamente consagradas. Esse inimigo, próximo o suficiente para se passar despercebido, conhece os preceitos do cristianismo, partindo deles ou, melhor, de sua recusa, para se realizar. Ele é, portanto, uma paródia grotesca, uma cópia deformada deles³ (p.123).

A presença da bruxa, ao longo do processo de modernização do Ocidente, relaciona-se ao reaparecimento, de forma mais enfática e perceptível, da figura do diabo nos primeiros séculos da Modernidade. Instabilidades nas sociedades ocidentais – guerras entre reinos, conflitos nos campos, pestes e disputas religiosas – agravavam os temores da concretização da escatologia cristã e da ação diabólica num presente com ares de apocalipse. E a presença simbólica do diabo configurava um clima generalizado de desconfiança e violência que fazia multiplicarem-se as fogueiras e os tribunais inquisitivos por toda a Europa.

É, portanto, no âmbito das mudanças paradigmáticas e estruturais da primeira Modernidade que é construído e elaborado o caráter específico da bruxaria moderna, variando conforme o teor político e religioso do território. Pode-se afirmar que a bruxa moderna não é a mesma das antigas narrativas camponesas ou dos mitos gregos, apesar de deles manter determinadas características. É uma costura de velhas e novas referências que responde, sobretudo, aos anseios e debates intelectuais que marcaram o período.⁴ Percebe-se, assim, que a alteridade da bruxaria não era homogênea: ela reunia, na realidade, estereótipos de diversos grupos periféricos e/ou de inimigos em situações de guerra/conflito, que conformavam um *ethos* sub-humano-padrão (Burke, 2004, p. 171). A flexibilidade das características que constituem a bruxa torna-se uma arma de produção de alteridade extremamente eficaz, podendo incidir sobre grupos diversos

3 Sobre a relação entre o diabo e a paródia, Clark (2020, p. 123) afirma que o diabo era irônico, dissimulado e zombeteiro por essência, um espírito barroco em ascensão. “Ele era o macaco de Deus”, “o tropo da derrisão”.

4 Sobre a separação entre a feiticeira medieval e a bruxa moderna, ver Anchieta (2021, p. 29-32). Sobre as referências da feitiçaria clássica na bruxa moderna, ver Zika (2002).

concomitantemente. O que faz sua coerência não é, portanto, a escolha de uma ou outra característica, mas sim seu grau de contraposição e inversão das virtudes cristãs.⁵ A eficácia e o impacto dessa alteridade são perceptíveis, sobretudo, no número elevado de acusações e condenações de pessoas designadas como bruxas. Por ser julgados como atos conscientes, na forma de um pacto com o diabo, a bruxaria e seus delitos – muitos e os mais diversos, da feitiçaria ao roubo, passando por assassinatos, ameaça, difamação, entre outros – frequentemente recebiam como condenação a pena de morte, na fogueira ou na forca. As denúncias eram numerosas, e as acusações recaíam sobre pessoas também as mais diversas, mas mais frequentemente sobre mulheres, judeus e pertencentes a tribos pagãs. Ainda que determinadas regiões tenham tratado com mais cautela as acusações de bruxaria (como as penínsulas Ibérica e Itálica), entre as décadas de 1550 e 1650 a caça às bruxas atingiu patamares assustadores (Federici, 2017, p. 293). Tratados como os famosos *Malleus maleficarum* e *De pythonicis mulieribus*, que versavam sobre como identificar, caçar e julgar bruxas, foram dezenas de vezes reeditados, bem como traduzidos em diversas línguas.⁶

Nesse cenário, não é espantoso constatar a presença massiva de imagens sobre bruxas e bruxaria em circulação. A bruxa estava solta no imaginário e tomava como palco todo o território europeu. A frequência com que se produziam e se faziam circular essas figurações demonstra que a bruxaria era tomada como um inimigo real e que, como tal, deveria ter feições, gestos e comportamentos passíveis de ser capturados, registrados e veiculados. Suas características, como dissemos, variavam; no entanto, elas apareciam segundo uma retórica visual que explorava um princípio comum de contraste, de oposição radical com relação a um elemento de base oculto e subentendido, um *a priori* positivo que era o próprio cristianismo e seu código moral. Não bastava, portanto, projetar em imagem aquilo que se ouvia e lia sobre as bruxas. Era preciso lançar mão de dispositivos visuais capazes de evidenciar a negatividade ética, de tal forma que tanto o conjunto da imagem quanto um único elemento apenas, operan-

5 Ver Clark, 2020, capítulo 3, em que o autor afirma que “a bruxa tornou-se um dos ‘epigramas sutis’ de Beidelman – um poderoso veículo simbólico capaz de evocar os polos negativos de muitos outros opostos hierarquicamente casados num determinado sistema de classificação”.

6 Para mais informações sobre edições e circulação de tratados sobre bruxaria, ver Anchieta (2021, capítulo 3).



Figura 1
Hans Baldung Grien,
Neujahrsgruß mit drei
Hexen, 1514, desenho,
30,9 x 21cm, inscrição:
“DER. COR. CAPEN. EIN
GVT. IAR”, Galeria Al-
bertina, Viena, Áustria

do de forma metonímica, pudessem transmitir a mensagem completa: a ideia da transgressão, da desordem e do caos.

É nesse ponto que Hans Baldung Grien (1484 ou 1485-1545) aparece como o principal nome da produção imagética sobre bruxas e bruxaria em sua época. O artista suevo viveu e produziu em duas das principais cidades dos territórios germânicos conhecidas por suas oficinas de impressão: Nuremberg e Estrasburgo. Discípulo e assistente de Albrecht Dürer em Nuremberg, Baldung montou seu próprio estúdio posteriormente em Estrasburgo, passando de aprendiz a mestre. Seu interesse por novidades científicas e artísticas do seu tempo o levou a ser um dos primeiros artistas a usar a técnica da xilogravura no Ocidente. Apesar de ter explorado temas religiosos durante boa parte de sua juventude, foi no campo da iconografia da bruxaria que se tornou conhecido. Sua participação no círculo intelectual de Lutero pode ter relação com essa mudança temática, uma vez que os protestantes germânicos foram assíduos caçadores de bruxas. Baldung passou a produzir intensamente sobre o tema entre 1510 e 1515. Suas obras colocam o grotesco e o erótico como pontos simbólicos centrais (Anchieta, 2021, p. 60-63). A escolha e a disposição dissonante dos elementos, que se apresentam em uma proposital desorganização, demonstram a força do espírito antitético da época. Elas constroem visualmente, por meio de uma cacofonia de gestos e de símbolos, uma inversão do ordenamento moral cristão e de suas leis, como se pode constatar no desenho da Figura 1.

Com *Neujahrsgruß mit drei Hexen* (“Saudação de Ano Novo com três bruxas”), de 1514, Hans Baldung nos apresenta o que seria um sabá: uma reunião de bruxas. Apesar da ausência de cenário, reconhecemos o sabá pelo teor erótico e grotesco da cena. Nele podemos ver representadas três bruxas de idades distintas, nuas, duas das quais em pé, cujos movimentos enérgicos conjugam erotismo e ritual mágico (recipiente em chamas). A bruxa velha parece conduzir e induzir os movimentos das mais jovens. É uma cena orgíaca; afinal a orgia é tomada como prática constante no universo sabático. A diferença de idades demonstra que a luxúria sabática engloba todas as idades humanas, que não há limite etário para a lascívia da bruxa. Como observado por Clark (2020, p. 39), entretanto, uma das bruxas comparece na cena de forma diversa. Diferentemente das outras, ela nos direciona o olhar e está escandalosamente retorcida, em cambalhota, de cabeça para baixo. Essa bruxa, em seu arrebatamento extático, nos considera ao contrário. É assim que ela entende nosso mundo. Conse-



Figura 2
Hans Baldung Grien,
Hexensabbath II,
("Sabá das bruxas II"),
1414, xilogravura, 28,8
x 20,5cm, Galeria Al-
bertina, Viena, Áustria

quentemente, é assim que devemos compreendê-la: como inversão. Não precisamos olhar para ela da mesma forma, de cabeça para baixo. Para entender o sabá precisamos olhar para nós mesmos dessa forma. O que está em cena espelhado é o mundo cristão ao avesso, em uma distorção radical (como a contorção radical do corpo da bruxa), pois não há dois mundos, há apenas um. As bruxas não agem no além, fora deste mundo, elas conhecem o mundo dos homens e são parte deles, mas o interpretam de outra forma, desobedecem às leis, agindo de maneira diametralmente oposta ao que se espera. A bruxaria não é somente a negação do cristianismo, ela é a negação também, e sobretudo, de tudo aquilo que ele proscree e condena. Ela é o desregramento. É a inversão e a desordem por excelência (p. 39-40). É igualmente no registro da inversão que o gestual e as posturas das três figuras são dispostos na cena, como inversão dos parâmetros tradicionais da graça, da harmonia e da contenção, então atribuídos ao feminino. Eles conotam as personagens de bestialidade, barbarismo, brutalidade, incivilidade e obscenidade, no modo de uma deformação extrema: como um espelho cujo reflexo fosse drasticamente corrompido até configurar o avesso daquilo que reflete.

Em outro sabá (Figura 2), de mesma datação, Baldung explora um extenso repertório simbólico que opera também como um espelho deformante. A composição apresenta novamente bruxas de idades distintas. A mais velha, em seu voo, arrebatada e conduz ao sabá uma bruxa mais jovem, carregada impetuosamente e tomada de espanto. Duas outras estão prostradas ao chão, absortas em um transe mágico e erótico. Crianças em seu entorno interagem com bodes e gatos, animais popularmente conotados como encarnações do diabo ou símbolos de magia (ZIKA, 2015, p. 81-83). As chamas e as volutas de fumaça que exalam do fogo sob o caldeirão e do recipiente ritual emolduram a cena, mas sobretudo intensificam retoricamente a movimentação dos corpos despudorados, de suas cabeleiras revoltas, indomadas, enfim o caos desordenado da fábrica escabrosa de encantações e feitiçarias.

Esse sabá parece mobilizar, na caracterização das bruxas, duas das mais repudiadas transgressões às normas da civilidade: a negação da maternidade como fim único do destino feminino e o canibalismo. A primeira comparece traduzida em dois elementos: a referência, por meio da presença das crianças, à temática recorrente do rapto e do assassinato de crianças para fins mágicos, como a feitura dos unguentos que permitiam os voos das bruxas, e a referência à homossexualidade, que também se

inclui nesse tipo de transgressão como uma prática sexual não reprodutora. O canibalismo, por sua vez, representado pelo crânio e pelos ossos do corpo humano, significaria, na leitura do historiador Charles Zika (2015, p. 86), a “aniquilação e apropriação da identidade humana e sua redução à vontade e organização do outro”. É a morte do novo homem pela boca insaciável do inimigo.

Considerando o *modus operandi* das imagens de Baldung, sua retórica baseada na deformação e na inversão, poderíamos, ainda, tomar a composição situada em primeiro plano, que reúne crânio, ossos, rochas e vela, como inversão ou paródia da mensagem cristianizada de desapego dos prazeres e bens terrestres em favor da transcendência, contida na iconografia de tipo *vanitas*, ou talvez, ainda, como inversão da representação do crânio de Adão no Gólgota. Confirmem-se ou não essas hipóteses interpretativas, Baldung parece ter tido a intenção de, por meio da desordem do sabá, demonstrar que a ordem era necessária para o funcionamento do mundo, assim como, também, o ordenamento moral cristão. Suas representações, porém, acabavam por deixar a nu uma contradição essencial, pois as resistências à ordem prescrita pelo cristianismo faziam parte de sua história; elas eram, assim, um sintoma de que essa ordem não era natural e era, por isso mesmo, essencialmente frágil, instável e questionável.

O inferno são os outros: os sabás no Novo Mundo

“Os homens selvagens da Europa guardam zelosamente os segredos da identidade ocidental. Sua presença guardou fielmente o progresso da civilização”, formula o sociólogo e antropólogo mexicano Roger Bartra (1997). “Por trás de cada marco colocado pelo progresso da cultura europeia esconde-se um selvagem que zela pelas fronteiras da civilidade”, continua ele (p. 7). Ao que parece, o europeu foi buscar nas bruxas e em homens tomados como rústicos e primitivos seu outro “selvagem”, sua identidade ao avesso, mobilizando noções como “selvageria” e “heresia” para nomear dicotomicamente o reverso daquilo em que buscava se reconhecer: civilidade e ortodoxia.

Se as descobertas de terras no além-mar dos europeus haviam permitido que afluíssem esperanças de encontrar o paraíso perdido (e seu corolário: a possibilidade de recuperação do estágio humano pré-queda), formas de vida que foram encontradas nas Américas provocaram, por outro lado, menos entusiasmo. A alteridade do selvagem ameríndio recebeu, de fato,

durante os primeiros séculos de conquista das Américas, conotações ambíguas. Ora foram associados à visão idílica do homem em estado de natureza, isentos dos vícios da vida civilizada, ora foram demonizados como antítese do homem civilizado – notadamente pelo escândalo que as práticas antropofágicas representavam. O encontro com o ameríndio dava nova concretude e acrescentava novos rostos à população de selvagens e rústicos reais e inventados que desde a Antiguidade povoara o imaginário no continente europeu.⁷ Nos albores da Modernidade, essas personagens aparentemente secundárias e colaterais desempenharam um papel preponderante na conformação da identidade coletiva ocidental, marcando os limites da civilidade e da positividade (LE MOS, VIEGAS, 2021).

A saga de Colombo interessou a muitos escritores europeus. Italianos, espanhóis, franceses e portugueses se apropriaram da *Carta a Santangel*, que o almirante havia expedido a Luís de Santangel,⁸ traduzindo-a e recriando-a em diversas versões manuscritas que circularam antes mesmo do final da viagem à América, demonstrando o interesse que as novas conquistas anunciadas pela Coroa espanhola despertavam. Assim, as primeiras imagens do “Novo Mundo” chegaram à Europa por meio de palavras. Posteriormente, gravuras representando os fatos narrados pelo almirante genovês passaram a figurar em impressões da *Carta a Santangel* elaboradas na Basileia, em Roma e em Florença. As transposições visuais das experiências europeias na América lançavam mão, porém, sobretudo num primeiro momento, de um repertório imagético anteriormente acumulado. Segundo Flavia Tatsh (2011, p. 113-114),

As descrições de terras e povos não europeus, que circulavam na Europa no tempo das descobertas, na forma de narrativas de viagens, crônicas e outros tipos de relatos, foram modeladas a partir de um repertório, no qual se percebem diferentes estratégias colocadas em ação por viajantes e observadores. Platão havia descrito a Atlântida, os Cartagineses tinham colonizado as terras a oeste, e Sêneca profetizara a descoberta de novas terras em Medea; Marco Polo realizara uma viagem até o Extremo Oriente e a compilação de Sir John de Mandeville descrevia, de forma estimulante, inúmeras terras distantes. Assim era a força de operação dos processos tra-

7 Sobre as figurações do selvagem desde a Antiguidade, ver Bartra (1994).

8 Luís de Santangel pertencia a uma família de conversos que havia ajudado Colombo a angariar fundos para financiar sua viagem. Segundo Stephen Greenblatt, uma cópia da carta de Colombo a Santangel havia sido enviada a Gabriel Sanchez, tesoureiro de Aragão e pertencente igualmente a uma família de conversos (TATSCH, 2011, p. 84).

dicionais de fabricação do Outro. Assim, a imagem do Outro começou a ser formada não por uma observação etnológica, mas por uma projeção que lhe era exterior. As primeiras ilustrações que acompanhavam os relatos de Colombo bem que procuraram acomodar o novo. No momento em que os *Formschneiders* se encontraram frente à tarefa de visualizar pessoas que nunca tinham visto ou ouvido falar, não havia um vocabulário iconográfico disponível que suprisse essa demanda. O desafio, então, se instalou. Por isso, foi necessário recorrer ao conhecido, apropriar-se e retomar algumas das fórmulas tradicionais. A princípio, essas representações deveriam seguir os parâmetros já estabelecidos.

O historiador François Hartog (1999) em *O espelho de Heródoto*, buscando elencar as regras pelas quais opera a fabricação do outro, põe em evidência, igualmente, o emprego de informações de segunda mão, muito frequente no caso das viagens à América. O próprio geógrafo e historiador grego Heródoto (século V a.C.), nos nove livros da sua coletânea *Histórias*, descrevera povos de sua época a partir de suas viagens, mas igualmente a partir de informações de segunda mão. Vemos, assim, que as fronteiras entre a representação do outro em relatos de viagem e outras formas romanceadas de representação é frequentemente tênue.

De fato, derivou da experiência colombina, igualmente, ao longo dos séculos, uma vasta produção romanceada sobre a poética do descobrimento em terras americanas, que engloba obras em variadas formas de expressão artística como poemas, romances, composições musicais, gravuras, pinturas e esculturas. A partir dos relatos de viagem e de suas reverberações, ambos em graus extensamente variados de ficcionalização, a alteridade dos povos indígenas encontrados na América foi paulatina e coletivamente elaborada, assim como a própria imagem de Colombo, representada de forma fortemente romanceada em diferentes momentos na linha do tempo.

Colombo entre os selvagens de cá e de lá

A cantata “Columbus, oder Die Entdeckung von Amerika”⁹ (“Colombo ou a descoberta da América”), composta em torno de 1805 por Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759-1845) tem importância reflexiva para nós,

9 “Columbus oder die Entdeckung von Amerika”. Intérprete: Das Kleine Konzert. Compositor: Wilhelm Friedrich Ernst Bach. In: W.F.E. Bach: Columbus, Cantatas & Sinfonias. Intérprete: Hermann Max: Das Kleine Konzert, Rheinische Kantorei. [S. l.]: Naxos, 2007. CD. Disponível em: <https://youtu.be/6Wezs79-X74>. Acesso em 2 maio 2020.

pois, retratando musicalmente um recorte específico da viagem de Colombo, mostra a forma ou ao menos uma das formas pelas quais a história da conquista europeia da América era recebida e transmitida séculos após os eventos colombinos. Em fins do século XVIII e início do XIX, a imagem do indígena, o Outro do continente conquistado, já estava bem incorporada no pensamento dos europeus, como parte de um mundo periférico, paralelo e tangente ao seu.

Trata-se, pelo que conhecemos, da primeira composição musical sobre o tema em língua alemã. Escrita a partir de um poema de Karoline Louise Brachmann (1777-1822), intitulado “Columbus”,¹⁰ ela não retrata diretamente o continente americano e seus habitantes, mas sim os momentos que teriam antecedido o avistamento das terras americanas por Cristóvão Colombo. No enredo do poema da cantata, uma trama romanceada, os marinheiros da tripulação do navio explorador *Santa Maria*, “terríveis”, “selvagens”, “enfurecidos” bradavam revoltosos, famintos e sem perspectivas de atingir as tão prometidas novas terras, pedindo vingativamente o sangue do comandante Colombo. Os fatos romanceados pela poetisa parecem se inspirar nos supostos diários de bordo de Colombo, que havia descrito a viagem como extremamente difícil, narrando que, por várias vezes durante o percurso, houve risco de uma rebelião de marinheiros, e que, dia a dia, a ausência de uma costa no horizonte tornava a viagem cada vez mais sinistra.¹¹ Mas o poema de Louise Brachmann busca, naturalmente, efeitos diferentes do estilo simples que caracterizaria um relato histórico. Ela amplia a narrativa, conjugando três tipos de gêneros literários em sua construção: o lírico, o dramático e o épico. A escritora traz sua visão particular sobre o personagem Cristóvão Colombo, atribuindo-lhe novos significados, assim como à sua relação com os marinheiros do navio.

10 Disponível em: <http://www.wortblume.de/dichterinnen/columbus.htm>. Acesso em: 28 maio 2022.

11 O Diário de bordo de Cristóvão Colombo foi transmitido por uma transcrição/compilação atribuída a Bartolomé de las Casas. Cf., incluindo sobre as fontes e fiabilidade dos textos, Varela (1982).

COLOMBO¹²

“O que deseja Fernando, tão sombrio e pálido?
Traz-me uma história triste.”
“Infelizmente, nobre comandante, prepare-se,
Não estou mais à altura de domesticar as tropas!
A menos que a costa surja agora,
O senhor tombará vítima da ira;
Clamam fervorosamente, como o retumbar de uma tempestade,
O sangue sagrado do comandante.”

E antes que os cavaleiros pudessem falar
A multidão irrompe em movimento.
Guerreiros irritados já assaltam,
Como ondas numa câmara silenciosa:
Com desespero em seus selvagens olhares moribundos,
A morte em seus pálidos rostos.
“Traidor! Onde se encontra a sua radiante bem-aventurança agora?
Salve-nos neste momento do auge da miséria!”

“Visto que não nos oferece comida, dê-nos sangue!”
“Sangue!” as tropas enfurecidas gritavam.
Calmamente, o Grande contra o mar tempestuoso
Ergueu uma rocha de coragem.
“Se meu sangue os satisfaz, tomai-o e vivei!
Mas até que o sol se ponha,
Uma última vez do leste ardente,
Permiti que senta o abençoado raio de luz.”

“Se a aurora não brilhar em nenhuma costa que nos salve,
Oferecer-me-ei com alegria à morte.
Até este momento, perseverai no caminho da coragem,
E confiai na ajuda do Senhor!”
A dignidade do herói, seu calmo olhar
Foi ainda uma vez mais forte do que a ira.
Voltaram-se de onde se encontrava o líder,
Poupando seu sangue sagrado.

12 Tradução de Alessandra Pires e Olaf Berwald.

De acordo! Como desejais! Mas se o sol ressurgir
Não indicando nenhuma terra que nos salve,
Vereis então o sol pela última vez!
Assim, tema a mão castigadora!"
Desta maneira foi acertado o pacto de ferro;
Retiraram-se os terríveis.
Possa agora a radiante manhã revelar
O destino do herói paciente!

O sol se pôs, a claridade desapareceu;
O peito do herói pesou,
A quilha rugia horivelmente
No vasto mar deserto.
Estrelas surgiram silenciosamente,
Mas, oh! Nenhuma estrela de esperança!
E do curso lúgubre do navio
Terra e resgate permaneceram distantes.

Privado do conforto do doce sono,
Com o peito pleno de tristeza, em vigília
Olhando fixamente para o oeste,
Permaneceu o herói durante a noite escura
"A Oeste, oh! a Oeste
Voe, minha quilha!
Coração e mente te saúdam ainda que morituros,
Tu que és o alvo do meu anseio!

"Suave, ó Deus, do auge do céu,
Olhe para teu povo cá embaixo,
Não o deixe fracassar inconsolavelmente
Na sepultura caótica das torrentes!"
Assim falou o herói, emocionado pela compaixão;
Escute, então! Que passos precipitados?
"Uma vez mais, Fernando, tão sombrio e pálido!
O que traz teu passo trêmulo?"

"Infelizmente, nobre comandante, chegou o fim!
Agora surge o raio de luz do leste!"
"Acalme-se, meu querido! Das alturas celestes
O raio brilhante desapareceu.
O poder cósmico tudo controla de um polo a outro,
Ele dirige meu caminho em direção à morte."
"Adeus então, meu comandante! Permaneça eternamente sereno!
Ouço aproximarem-se os que tememos!"

E antes que os cavaleiros pudessem falar
A multidão irrompe em movimento.
Guerreiros irritados já assaltam,
Como ondas numa câmara silenciosa.
“Sei o que reclamam, e estou pronto,
Sim, jogai-me no mar de espuma;
Saibais apenas, entretanto, que o destino da nossa salvação não está longe,
Deus as salve, tropas enganadas!”

Espadas surdas batiam-se, gritos caóticos.
Encheram o ar com terror;
O nobre prepara-se calmo e livre
A caminho da sepultura inundada.
Todo elo sagrado desfeito;
O líder valente já se percebia arrastado
À vertiginosa borda livre do navio – e: terra!
Terra! Gritou-se e ressoou-se, Terra!

Uma porção brilhante de terra, pintada de púrpura.
Surgiu ao olhar alado;
Iluminada pelo ouro do sol nascente,
A fortuna ondulante num aceno;
Que a mente hesitante havia quase cessado de pensar,
Que o Grande havia corajosamente imaginado, surgiu
Eles se prostraram aos pés do glorioso;
E louvaram o poder divino.

Na cantata¹³ de Ernst Bach composta sobre o poema, texto e música parecem se encaixar harmonicamente, compostos dentro de uma mesma voga e espírito clássico, sem arestas estéticas ou ideológicas a aparar. E tanto a parte vocal quanto a instrumental participam na veiculação dos conteúdos dramáticos e discursivos. Mas que discursos estavam em jogo nessa composição poética e musical? Ao enveredar pelo caminho dos diálogos entre música e poesia, podemos afirmar que Ernst Bach aproveita, de maneira abrangente, em sua composição, as dimensões líricas, dramáticas e épicas mobilizadas por Brachmann no poema. A escrita musical

13 Partitura manuscrita conservada na British Library, Londres, Reino Unido, sob a referência: BR-WFEB G 18. Acesso em: 23 maio 2022.

se alterna entre recitativo acompanhado,¹⁴ partes corais e um dueto final entre as personagens principais Colombo e Fernando, que, como protagonistas, fazem interações pontuais com o coro. A abertura da cantata tem, para nós significativamente, a mesma atmosfera clara e iluminada da abertura do célebre oratório “A Criação” (“Die Schöpfung”), composto anos antes por Joseph Haydn (1732-1809), em 1797 e 1798, sobre libreto de Gottfried van Swieten, que descreve a criação do mundo a partir de fontes como o *Gênesis*, o *Livro de Salmos* e o poema épico *Paraíso perdido*, de John Milton (1608-1674). Dizemos significativamente pois, se o “Novo Mundo” já existia antes da chegada da expedição exploradora ao continente desconhecido dos europeus, ele passa a ser recriado, fabricado como um espaço de alteridade pelo colonizador, que enxergou no “outro” o avesso de si mesmo.

Escrito a quatro vozes (soprano, alto, tenor e baixo), o coro tem grande importância na cantata de Ernst Bach, pois representa o conjunto de marinheiros da embarcação, em situação de oposição com relação aos protagonistas. Em todas as suas intervenções, o coro é acompanhado de um *ostinato*¹⁵ orquestral que remete ao “coro das fúrias” da ópera *Orfeo e Euridice* (1762) – composta décadas antes por Gluck (1714-1787) como ponta de lança da reforma operística catalisada por ele – e denota a irrupção tempestuosa dos marinheiros em fúria e desespero. A composição tem características típicas do classicismo, com escrita musical clara e textura homofônica. Ao mesmo tempo, encontram-se características musicais “barroquizantes”, como o contraponto presente no *ostinato* que acompanha o coro dos marinheiros em fúria. A importância das partes corais na trama, no entanto, é perfeitamente condizente com o modelo reformado e classicizante da ópera, que havia sido inaugurado por Gluck. A clareza da melodia do recitativo acompanhado nos momentos protagonizados por Colombo, em contraste com o contraponto agitado e dramático do coro, acompanhado pelo *ostinato* tempestuoso dos instrumentos de corda, imprime na cantata uma dinâmica de oposição dicotômica em *chiaroscuro* marcante. É por meio dessa oposição marcada entre texturas sonoras que Ernst Bach parece traduzir musicalmente a distinção e opo-

14 Partes vocais recitadas com acompanhamento de orquestra.

15 Frase ou célula rítmica musical persistentemente repetida.

sição ética entre os dois grupos de personagens do poema – Colombo e Fernando de um lado, os marinheiros de outro. A personagem ao mesmo tempo heroica e messiânica de Colombo – capaz de vislumbrar e conduzir sua tripulação a uma nova terra prometida, e que oferece sua vida com mansuetude e resignação à fúria vingativa dos marinheiros em desespero – contrasta com a barbárie dos marinheiros que, à diferença de Colombo, são inaptos a ultrapassar pela força do espírito as privações da carne. Colombo aparece como uma figuração de Cristo no poema, oferecendo o sacrifício de seu corpo e seu sangue como eucaristia: “Se meu sangue os satisfaz, tomai-o e vivei!” A essa figura quase divina se contrapõe o conjunto dos marinheiros, incrédulos e ferozes, e que clamam vingativamente pelo sangue de Colombo, numa possível referência tácita à antropofagia ameríndia. Essa oposição (presente tanto na poesia quanto na música da cantata) entre duas configurações éticas – uma espiritualmente elevada, a outra barbaramente aprisionada pela urgência das necessidades biológicas – se desdobra nas múltiplas dicotomias que marcaram a relação entre o colonizador e a alteridade ameríndia e, numa perspectiva mais ampla, a relação entre o moderno e o não moderno: sacro/profano; fiel/infiel; homem/animal; bárbaro/cortês; selvagem/civilizado; racional/irracional; cultural/primitivo etc. Assim, a despeito da omissão quase total, no poema, daquilo que viria a ser encontrado por Colombo e sua tripulação na América, a alteridade selvagem comparece como sombra, como uma referência espectral e evitada que, séculos após a experiência colombina, e estando já consolidado o espírito moderno, ainda é passível de ser aplicada a outras formas de vida. O sangue de Colombo – promessa de vingança pelos marinheiros, que remete à vingança antropofágica – se converte no sangue eucarístico, promessa de salvação. O ritual pagão ameríndio, ausente ou oculto na narrativa, se deixa entrever pelo sintoma da ameaça de sacrifício, e se transmuta, enfim, na oferta eucarística, ritual maior cristão.

A história dos séculos que nos separam do início da elaboração de uma mentalidade moderna mostra o quanto o Ocidente moderno dependeu, para se constituir, da produção de alteridades nas quais ele se reconheceu em negativo – e ainda parece se reconhecer. Os exemplos que aqui exploramos buscam mostrar como a arte, em suas distintas modalidades representativas, foi mobilizada na elaboração dessas alteridades, fornecendo dispositivos expressivos e simbólicos capazes de reforçar e dar a ver as dicotomias conformadoras da racionalidade e da mentalidade modernas.

Referências

- ANCHIETA, Isabelle. *Imagens da mulher no Ocidente moderno*. V. 1: *Bruxas e Tupinambás canibais*. São Paulo: Edusp, 2021.
- BARTRA, Roger. *El salvaje artificial*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Era, 1997.
- BARTRA, Roger. *Wild men in the looking glass. The mythic origins of European otherness*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: Edusc, 2004.
- CLARK, Stuart. *Pensando com demônios: a ideia de bruxaria no princípio da Europa moderna*. São Paulo: Edusp, 2020.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto – ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média: um estudo sobre as formas de vida, pensamento e arte dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. [s.l.]: Livrarias Família Cristã, 2021.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 7 ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- LEMOS, Maya Suemi. A França Antártica como teatro da diferença. In: BARBARA, Maria; MENEZES, Renato; HUE, Sheila (Org.). *França Antártica: ensaios interdisciplinares*. São Paulo: Editora Unicamp, 2020.
- LEMOS, Maya Suemi; VIEGAS, Rafael. A flauta do pastor: Retórica do natural, cultivo do artifício. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, v. 9, n. 2, p. 28-64, 2021.
- TATSCH, Flávia Galli. *A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*. Tese (Doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

VARELA, Consuelo. *Cristobal Colón: textos y documentos completos*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

ZIKA, Charles. Cannibalism and witchcraft in Early Modern Europe: reading the visual images. *History Workshop Journal*, n. 44, p. 77-105, 2015. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4289520>. Acesso em: 30 maio 2022.

ZIKA, Charles. Images of Circe and discourses of witchcraft, 1480-1580. *Zeitenblicke*, v. 1, n. 1, 2002. Disponível em: <http://www.zeitenblicke.historicum>. Acesso em: 31 maio 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

