

A IMAGEM COMO FIXAÇÃO DA EXPERIÊNCIA. UMA ANÁLISE DA OBRA DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS

FLAVIA GALLI TATSCH*

Y haré principio en un árbol que, en la verdad, ni yo le sé el nombre que los indios le dan en esta isla ni en las otras, ni en la Tierra Firme, donde en cada parte se nombra en diferenciada manera, por la gran diferencia e multitud de las lenguas que en estas Indias hay. Ni aun tampoco sé si le sabré dar a entender tan bien como yo querría, por la grande desconveniencia e figura que tiene con todos los otros árboles. Y es tanta, que no me sé determinar si es árbol o monstruo entre árboles; pero como yo supiere, diré lo que de él he comprendido, remitiéndome a quien mejor lo sepa pintar o dar a entender, porque es más para verle pintado de mano de Berruguete u otro excelente pintor como él, o aquel Leonardo de Vince, o Andrea Manteña, famosos pintores que yo conocí en Italia, que no para darle a entender con palabras. E muy mejor que todo esto es para visto que escrito ni pintado.

Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (OVIEDO Y VALDÉS, 1535)

Os relatos do Novo Mundo chegavam à Europa em diários, cartas e *relaciones*, formando um corpus narrativo de conquista, exploração e colonização. Nesse processo, a escrita foi o meio de comunicação privilegiado, já que poucos cronistas ou conquistadores se ocuparam com a representação visual. As origens dessa lacuna eram diversas: as expedições não contavam com artistas que pudessem criar as figurações a partir da observação direta; tampouco, os cronistas eram habilidosos o suficiente para criar desenhos *in loco*.

*Historia General y Natural de las Indias*¹, de Gonzalo Fernández de Oviedo Y Valdés (1478-1557), escritor e Cronista de Índias, foi a primeira obra de história natural publicada na Espanha. Mais importante ainda, tratava-se do primeiro conjunto de imagens da fauna e da flora nativas da América publicado na Europa. Até a impressão dessa obra, todas as gravuras que procuravam representar a novidade do continente americano tinham sido elaboradas por artistas que nunca saíram do Velho Continente.

*Doutoranda em História no IFCH- UNICAMP/SP, bolsista Fapesp.

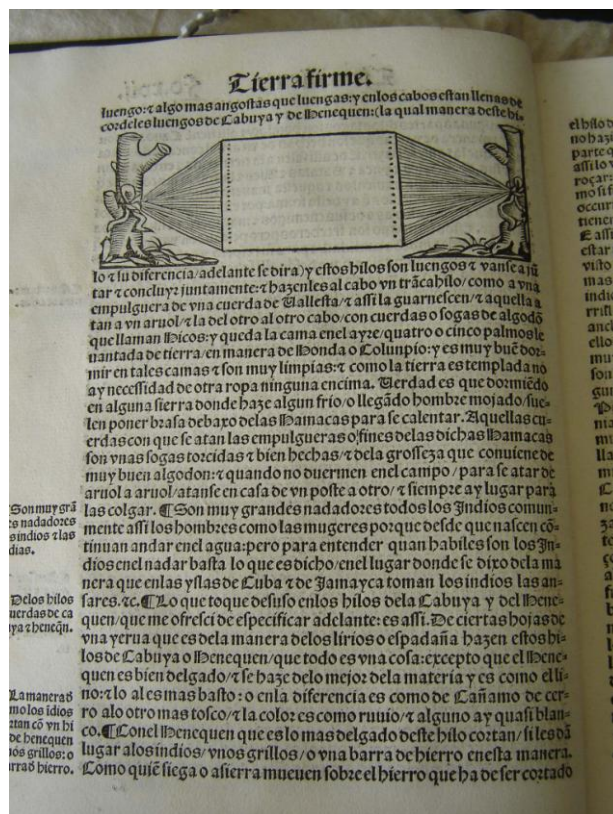
¹ As três primeiras publicações da obra de Gonzalo Fernánides de Oviedo Y Valdes surgiram em 1526, 1535 e 1547.

Oviedo reconheceu tanto a necessidade e a importância de se criar um registro visual do Novo Mundo, como sua limitação para dar cabo dessa tarefa. Afinal, sentira na pele o problema, chegando mesmo a confessá-lo: “*remitiéndome a quien mejor lo sepa pintar o dar a entender*”. Ele mesmo desenhou as imagens que acompanharam os relatos de sua experiência durante os anos em que passou em Hispaniola, na América Central, no Peru e na Patagônia.

Oviedo era um erudito, mas não possuía habilidades especiais para desenho. Suas ilustrações foram consideradas, muitas vezes, como desprovidas de qualquer tipo de talento artístico. Ora, no estudo dessas imagens, não cabe a discussão sobre o conceito de valor estético. Como afirma Carlo Ginzburg, “uma pintura pode ser significativa para o historiador, por testemunhar determinadas relações culturais, importante para o estudioso iconográfico e, ao mesmo tempo, irrelevante do ponto de vista estético” (GINZBURG, 1986: 57).

Assim, para a análise, é preciso percebê-las independente desse ponto de vista. Não estamos querendo dizer que, no período aqui abordado, as experiências estéticas eram desconhecidas ou que certos artefatos culturais não eram vistos de forma análoga à nossa prática contemporânea. Segundo Stock, “o público, evidentemente, não aplicava um critério qualitativo”. O que contava, era que a imagem se parecesse um pouco com o assunto abordado (STOCK, 1998: 136).

Sumario de la Natural Historia de las Indias foi a primeira edição de sua obra, publicada em Toledo no ano de 1526. Sob uma rígida supervisão do autor, contava com algumas ilustrações realizadas a partir de desenhos do próprio Oviedo. As xilogravuras mostravam uma rede (figura 1), uma enorme árvore, a maneira como os indígenas faziam fogo com dois gravetos e uma folha de palmeira.



(figura 1)

Na edição seguinte, *Historia General y Natural de las Indias*, de 1535, o cronista adicionou outras gravuras: casas, canoas, machados, alguns nativos em tarefas cotidianas, plantas, como o cacto e o abacaxi, e animais, como a iguana e o tatu.² No total, as edições publicadas durante o século XVI contaram com trinta e duas gravuras. Segundo Carrillo Castillo, elas tinham sido “concebidas como um esquema de apoio visual de uma vívida descrição verbal.” (CARRILLO CASTILLO, 2000: 403).

Para Oviedo, a experiência estava sempre no centro do discurso. Tratava-se de uma tarefa difícil: a de documentar a enorme quantidade de objetos, línguas e costumes. A autoridade subjetiva do cronista residia no texto, testemunho direto da diferença. A missão principal de sua crônica era fazer com que o objeto da experiência fosse tão presente para os leitores como havia sido para ele. De que outra forma poderia estimular o público a acreditar na existência de tais objetos, admirar sua aparência visual, reconhecer seu valor ou condenar uma eventual natureza do mal?

² A maioria dos desenhos está disposta na primeira parte da obra, que trata das maravilhas naturais da América. As outras seções focam, principalmente, eventos históricos.

Suas descrições seguiam a tradição retórica dos humanistas, que procurava evocar a própria vivência do autor do olhar, tocar, cheirar, sentir. A sensação provocada no leitor derivava simultaneamente da “capacidade de Oviedo para descrever suas sensações e de sua irredutibilidade a uma simples designação” (CARRILLO CASTILLO, 2000: 404).

Há uma convenção retórica comum na literatura de viagem que afirma que as palavras não podiam descrever completamente o estranhamento do Novo Mundo. Era preciso ver para acreditar. Ora, para os homens do período, ver assegurava a verdade do que de outra forma poderia ser considerado incrível. Ora, não era isso que Horácio, em Hamlet, nos dizia sobre o fantasma? Que jamais acreditaria sem a “prova sensível e verdadeira” dos seus próprios olhos? Por isso, as ilustrações de Oviedo operavam uma função necessária na fixação da experiência. Um dos significados da imagem era o de ver o vivido e, a partir desse fazer ver, crer.

Imagem e escrita, assim imbricadas, procuravam cumprir uma mesma função expressiva e comunicativa: mostrar a alteridade. Mas, apesar desse entrelaçamento há uma diferença entre as duas linguagens. Enquanto os textos eram vívidos e evocavam distintas sensações, as imagens eram frequentemente esquemáticas e dependiam diretamente da escrita.

Por isso, a inserção da imagem e sua função específica estavam diretamente relacionadas ao discurso. Não é à toa que as gravuras se encontravam exatamente abaixo ou ao lado das referências escritas. Aliás, este era um aspecto que diferenciava Oviedo de outros autores do século XVI que também se ocuparam da História Natural, como Conrad Gesner (1516-1565), Pierre Belon (1517-1564) e Guillaume Rondelet (1507-1566). Todos os três separaram as informações promovidas pelos textos das ilustrações.

Citemos um exemplo: no livro sexto, da primeira parte, no capítulo primeiro, Oviedo descreveu dois tipos de casas dos indígenas do Haiti. O primeiro tipo está assim apresentado:

“hincaban muchos postes a la redonda, de buena madera, y de la groseza, cada uno, conviniente, y en circuito, a quatro o cinco pasos el un poste del otro, o en el espacio que querían que hoviese de poste a poste. E sobre ellos, después de hincados en tierra, por encima de las cabezas, en lo alto, pónenles sus silleras; e sobre aquéllas ponen en torno la varazón (que es la templadura para la cubierta); las cabezas o grueso de las varas, sobre las soleras que es dicho, e lo delgado para arriba, donde todas las puntas de las varas se juntan e resumen en punta, a manera de pabellón. E sobre las varas ponen, de través, cañas o latas de palmo a palmo (o menos), de dos en dos, o

sencillas; e sobre aquesto cubren de paja delgada e luenga; otros cubren con hojas de bihaos; otros con cogollos de cañas; otros con hojas de palmas, y también con otras cosas. En la bajo, en lugar de paredes desde la solera a tierra, de poste a poste ponen cañas hincadas en tierra, someras, e tan juntas como los dedos de la mano juntos; e una a par de otra, hacen pared, e átanlas muy bien con bejucos (que son unas venas o correas redondas que se crían revueltas a los árboles, y también colgando dellos, como la correhuela); los cuales bejucos son muy buena atadura, porque son flexíbles e tajables, e no se pudren, e sirven de clavazón e ligazón, en lugar de cuerdas y de clavos, para atar un madero con otro, e para atar las cañas asimismo.

(...)

Esta manera de casa o caney, para que sea fuerte e bien trabada la obra e armazón toda, ha de tener en medio un poste o mástel de la groseza que convenga, e que se fije en tierra cuatro o cinco palmos hondo, e que alcance hasta la punta o capitel más alto del buhío; al cual se han de atar todas las puntas de las varas. El cual poste ha de estar como aquel que suele haber en un pabellón o tienda de campo, como se traen en los ejércitos e reales en España e Italia, porque por aquel mástel está fija la casa toda o caney” (OVIEDO Y VALDÉS, 1535).

O cronista lançou mão de dois artifícios para se assegurar que o leitor compreendesse a explicação. Na escrita, vemos uma das operações de tradução da alteridade (HARTOG, 1999): a analogia com as tendas montadas pelos exércitos de Espanha e Itália. A imagem vinha logo abaixo, complementando a descrição – “*para que mejor se entienda esto*” (figura 2, imagem da esquerda).

Logo em seguida, Oviedo escreveu sobre o outro tipo de habitação, construída com os mesmos materiais, mas com formato diferente:

“y mejores en la vista, y de más aposento, e para hombres más principales e caciques, hechas a dos aguas, y luengas, como las de los cristianos, e así, y postes e paredes de cañas y maderas, como está dicho. Estas cañas son macizas y más gruesas que las de Castilla, y más altas, pero córtanlas a la medida de la altura de las paredes que quieren hacer, y a trechos, en la mitad, van sus horcones (que acá llamamos haitinales), que llegan a la cumbre e caballete alto. Y en las principales hacen unos portales que sirven de zaguán o rescibimiento; e cubiertas de paja, de la manera que yo he visto en Flandes cubiertas las casas de los villajes o aldeas. E si lo uno es mejor que lo otro e mejor puesto, creo que la ventaja tiene el cobrir de las Indias, a mi ver, porque la paja o hierba de acá, para esto es mucho mejor que la paja de Flandes. (OVIEDO Y VALDÉS, 1535).

E, como havia criado uma ilustração para a primeira descrição, a segunda não poderia ficar sem (figura 2, imagem da direita): “*pero, pues se debujó la forma del caney o casa redonda, quiero asimismo poner aquí la segunda manera de casas que he dicho, la cual es como aquesta que está aquí patente, para que mejor se entienda lo que en la una y en la otra tengo dicho*” (OVIEDO Y VALDÉS, 1535). Mais curioso é perceber a preocupação de Oviedo em dispor as imagens em folhas contíguas para que o leitor pudesse fazer uma comparação por si mesmo.



(figura 2)

Outro exemplo é a imagem a seguir (figura 3), que se encontra no livro 11, capítulo 5, sobre o *Perebenuc*. A forma abstrata da folha e as sombras no desenho ganham significado com a descrição:

“La hoja de aquella yerba es dela forma que aquí esta debujada y e tal figura. Salvo que fueran dos tanto mayores que esta que va aquí pintada y algunas menores. Aquel matiz o sombra que esta en las puntas destas hojas debujadas aveys de entender que es lo que tienen como mozado (...)”
(OVIEDO Y VALDÉS, 1535).



(figura 3)

A aparência dessa imagem tinha uma função comunicativa bastante específica pré-determinada pelo texto: tonalidade, textura, forma, tamanho. Esta característica evitava que um elemento supérfluo perturbasse a descrição literal. Talvez, por isso, Oviedo tenha se preocupado somente em desenhar a folha e não a planta como um todo. Podemos aplicar o mesmo tipo de pensamento aos exemplos da rede e das habitações: as figurações destacam-nas da paisagem ou de qualquer outro elemento que estivesse no entorno.

Sem dúvida alguma, o projeto de Oviedo era bastante original, se levarmos em conta tanto seu enfoque como sua metodologia, que tocavam a fundo nos interesses científicos de um leitor de formação humanista. As ilustrações eram utilizadas como evidência de uma verdade, cuja autoridade residia na experiência vivida somada à escrita do cronista. Como sugere Carrillo Castillo, as figuras da primeira parte da *Historia General y Natural* “estão reduzidas a uma presença lacônica, deixando para o comentário escrito a tarefa de preencher com significados específicos a experiência visual” (CARRILLO CASTILLO, 2000: 409).

Apear dos esforços de Oviedo, sua obra completa só seria impressa séculos depois. Em 1556, o secretário da República de Veneza, Giovanni Battista Ramusio publicou o terceiro volume do seu *Navigazioni e Viaggi*, que se tornaria uma das mais famosas compilações de literatura de viagem do século XVI. Este volume, dedicado aos relatos dos navegadores portugueses e espanhóis, contava com uma versão italiana do *Sumario de la Natural Historia de las Indias* (1526).

Seguindo uma prática comum à época, em que editores alteravam livremente os textos e as imagens entre as edições de uma mesma obra, Ramusio “traduziu” os desenhos de Oviedo para uma linguagem figurativa completamente diferente. Se, como já dissemos, o espanhol compreendia as imagens como um suporte do texto, o veneziano as transformou em elementos autônomos que, desmembradas do contexto original, escapavam à proposta de Oviedo.

O melhor exemplo que podemos apontar dessa operação de “desmembramento” é a gravura de *Navigazioni e Viaggi* em que um indígena procura fazer fogo. No *Sumário*, a ilustração desse ato se circunscrevia somente aos gravetos utilizados para criar a faísca inicial. Ramusio transferiu a imagem em “zoom” para uma cena totalmente diferente: em meio a uma paisagem, vemos um indígena barbado com um pedaço de madeira entre as mãos. Ora, Oviedo, assim como muitos cronistas, havia percebido que os nativos não tinham barba. Esse detalhe revelador, que absolutamente trai toda e qualquer narrativa da experiência, era um tropo visual – a iconografia do Homem Selvagem – empregado na representação dos nativos da América nos primeiros anos do século XVI. Sem atentar para o texto, Ramusio produziu “novas” imagens da América, nas quais a voz e, por conseqüência, a experiência do cronista não mais se encontravam presentes.

FONTES

FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias: Part I* (1535).

Disponível em: <http://www.ems.kcl.ac.uk/redist/txt/e026.txt>. Acesso em: 06 de novembro de 2010.

_____. *Fernández de Oviedo de la natural hystoria delas Indias*. [Toledo: Remon de Petras], 1526, [1526]. p: ill; fol.

_____. *Coronica de las Indias: la historia general de las Indias*. Nuevamente impressa, corregida y emenada. [Libro 1-21]. Y con la Conquista del Peru. [Salamanca], 1547. p: ill; folio.

BIBLIOGRAFIA

CARRILLO CASTILLO, Jesus. Taming the visible: word and image in Oviedo's *Historia General y Natural de las Indias*. VIATOR. Medieval and Renaissance Studies. volume 31 (2000).

GINZBURG. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*. Ensaio sobre a representação do Outro. Belo

Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

MYERS, Kathleen Ann. "Eyewitness to America's Wonders. Illustrating a Natural History of the Indis (bk. 7, chap. 14)". In: *Fernández de Oviedo's chronicle of America: a new history for a New World*. Texas: University of Texas Press, 2007.

STOCK, Jan van der. *Printing Images in Antwerp. The introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*. Rotterdam: Sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998.