

A IMAGEM DO RINOCERONTE

Fernando Rosa Dias

«Em Maio do ano de 1515, depois do nascimento de Cristo, trouxeram ao poderosíssimo Rei de Portugal, Manuel, em Lisboa, vindo da Índia um animal vivo chamado rinoceronte. Aqui se encontra desenhada toda a sua figura. Tem a cor duma tartaruga salpicada, é enormemente maciço e coberto de escamas. E do tamanho de um elefante, mas mais baixo, e muitíssimo capaz de se defender. Na parte anterior do focinho tem um corno aguçado e forte, que afia logo que se encontre ao pé de pedras. O abrutalhado animal é inimigo mortal do elefante, que lhe tem um medo tremendo. Quando se aproxima corre o animal metendo a cabeça entre as patas dianteiras do elefante, do que se não pode defender, por o animal estar tão bem armado que o elefante nada pode fazer; rasga e abre-lhe a barriga, dando cabo dele. Dizem também que o rinoceronte é lesto alegre e manhoso» (tradução da inscrição em alemão no original que acompanha a gravura de Albrecht Dürer que representa o rinoceronte *Ganda*, 1515; o texto segue elementos da carta que chegara às mãos de Dürer, tal como das descrições de Plínio-o-Velho)

O historial dos animais diplomáticos que o reino de Portugal enviou ao Papa no século XVI pode-se sintetizar do seguinte modo¹: primeiro foi enviado o elefante branco *Annone*, logo seguido do rinoceronte *Ganda*, estes decorridos entre 1514 e 1516, no tempo de D. Manuel I, o *Venturoso*, fazendo então parte de uma estratégia de exibição de um poder ao mesmo tempo global, pioneiro e hegemónico de Portugal nos caminhos marítimos

1. Para a síntese que se segue consultámos: Jorge Nascimento Rodrigues, Tessaleno Devezas, *Salomão – O Elefante Diplomata*, Lisboa: Editores Centro Atlântico, 2008.

para o Oriente, naquele que foi o tempo épico de um sonho imperial português — na estratégia diplomática estava o desejo de uma Bula Papal que favorecesse os desejos do reino de Portugal nas divisões para os mares do Pacífico, as terras do Extremo-Oriente (em causa, sobretudo, a zona das Molucas), em encruzilhada perante as intenções de Fernando de Aragão, que reinava Castela, Aragão e Leão; no fundo, uma espécie de segundo tratado de Tordesilhas (já com 20 anos) que decidisse o outro extremo longitudinal, evitando uma rota em sentido contrário, tal como a circunavegação de Fernão de Magalhães mostrara ser possível — e ainda no esforço de afastar Veneza no domínio dos caminhos das especiarias orientais. Um segundo momento incorporou também o elefante *Salomão*, já de meados do século (1550-1552), no reinado de D. João III, o *Piedoso*. Se os dois primeiros eram exhibições de um poder real ou «adereços reais do poder global» do rei D. Manuel I, no segundo, e começando a crise da hegemonia de Portugal nos mares para Oriente, era exibido «pelo rei português, como objecto de “escravidão” e de “humilhação” de terceiros (os turcos)»². Portanto, o elefante *Salomão* teria outra circunstância histórica, enquanto o rinoceronte *Ganda* se ligava ao Elefante *Annone*, que pouco antes chegara a Roma com grande sucesso. O rinoceronte procurava ampliar esse efeito e com ele fazer dupla.

2. *Ibidem*, p.15.

O Elefante tinha sido então o primeiro animal escolhido pelo próprio Rei D. Manuel I para enviar ao Papa, com o fito de conseguir Bulas favoráveis às rotas comerciais e marítimas da Coroa portuguesa, sobretudo no confronto com Veneza relativamente à Índia e à possibilidade de novas rotas pelos reinos de Castela e Aragão. O novo Papa Leão X era da famosa família dos Medici de Florença, conhecida pelo seu refinamento intelectual e que

se sabia admirarem animais raros vivos. Além disso, após séculos, seria a primeira vez que um destes paquidermes chegava a Roma, além de faltar na colecção de animais do Papa. Por outro, em 1505, uma missão ao então Papa Giulio II, chefiada por Diogo Pacheco, já tinha deslumbrado com uma impressionante série de animais e aves de vários continentes. O elefante branco que viria a ser *Annone*, tinha sido enviado de Cochin pelo Governador das Índias Afonso de Albuquerque, e chegara a Lisboa em 1511 para se instalar no zoológico real do paço da Ribeira. Era acompanhado com vários animais exóticos, mas o Elefante era a grande vedeta, não só por ser o monumental paquiderme, mas ainda pelo caso raro de ser branco — o que tinha importâncias simbólicas no próprio Oriente (teria sido um paquiderme branco a anunciar o nascimento de Buda). A partida de *Annone* do cais do terreiro do Paço para Roma, com o tratador (*mahout*) que o acompanhava desde a Índia e com uma vasta comitiva que tinha a responsabilidade maior de Nicolau de Faria, iniciava um percurso sempre acompanhado de exaltação das gentes por onde passava para ver e celebrar o animal. Onde a nau atracou no Mediterrâneo foi a euforia popular: Alicante, Ibiza, Palma de Maiorca, seguindo de imediato para Porto Ercole, último porto e novo alvoroço popular, de onde seguiu para Roma. A comitiva foi recebida à entrada de Roma a 12 Março 1514, com honras maiores de passar pela Via Triunfal, por onde desfilavam as antigas tropas romanas nos seus regressos triunfantes. Logo foi apresentado com impressionante alvoroço popular, exibindo habilidades que o tratador ensinara. O nome *Annone*, se derivava de «anna», que significava «elefante» no dialecto de Kerala de origem do tratador, teve um sufixo aumentativo resultantes das ovações populares a repetirem a expressão do treinador. O impacto foi surpreendente, fazendo do inédito e aparatoso *marketing político* desta «missão de obediência» especial ao Papado um enorme sucesso.

Deste sucesso surgiu a ideia do rinoceronte *Ganda*, nome de dialecto indiano para o rinoceronte. O próprio papa terá insinuado conceder a Bula desejada por D. Manuel em troca de um companheiro para o elefante branco *Annone*, tendo confidenciado ao embaixador em Roma, Dr. João de Faria, que queria provar a veracidade de afirmação de Plínio-o-Velho, a qual dizia que o elefante e o rinoceronte eram «inimigos figadais». Para

3. Cf. *Ibidem*, pp.62-63.

4. Cf. *Ibidem*, pp.27-28.

o provar desejava colocá-los em contenda no próprio Coliseu de Roma³. Oferecido em 1514 a Afonso de Albuquerque, o rinoceronte terá chegado a Belém por volta de Maio de 1515 com o seu tratador pessoal de nome Oçén — constata-se que era o primeiro a entrar na Europa desde o século III, no tempo do Imperador Caracala. Foi colocado no Palácio da Ribeira ou Paço da Índia (um dos locais do seu bestiário exótico, ao lado do Paço de Estaus, situado no local do actual Teatro D. Maria II no Rossio) e ai ficaria alguns meses. Desta estadia fica a história de um confronto público de Ganda com um elefante no Terreiro do Paço, que culminava com a debandada do elefante nervoso, vencendo o rinoceronte por desistência do opositor⁴ — numa sessão que antecipava o teste da curiosidade do Papa, que contudo não a deslindou. Mas *Ganda* partia em Dezembro para Roma com outras oferendas numa diplomacia chefiada por João de Pina. Em Janeiro fazia a primeira escala numa ilha ao largo de Marselha, estando na altura Francisco I rei de França na cidade do sul, tendo manifestado curiosidade em ver o bizarro animal. Foi de tal modo o impacto que de imediato enviou diplomacia a Lisboa com a encomenda de trazer para a sua colecção dois elefantes e outros animais exóticos. Mas o fim de *Ganda* desencadeou-se logo de seguida e de modo mais tágico do que *Annone* que ainda o esperava: depois de partir da zona de Marselha, a nau naufragava após passar ao largo de Génova, nos estreitos de Porto Venere na Ligúria italiana. Preso com correntes ao convés o animal não sobrevivia e a sua carcaça seria encontrada nas semanas seguintes. Duas narrativas servem de história póstuma: uma que teria sido levado para Lisboa, empalhado e enviado ao Papa; outra em que a sua pele teria sido preparada em Génova e daí teria seguido para Roma. Porém, não foram

encontrados quaisquer restos de *Ganda* no Vaticano nem noutros possíveis locais por onde possa ter estado. Como corolário, não houve luta de bestas deslindando a história de Plínio-o-Velho, nem o reino de Portugal teve a sua Bula.

Annone teve a honra de ser representado por Rafael (ou discípulos), sobretudo à morte por doença do elefante (a 8 de Junho de 1516) — a pedido do Papa que almejava a imortalização do paquiderme, no que se tornaria uma das primeiras peças de ilustração científica⁵, Mas a mais famosa seria a representação do rinoceronte *Ganda*. A partir de descrição e esboço em carta que chegava às mãos do famoso pintor Albrecht Dürer, *Ganda* seria posto em imagem pelo pintor alemão, que realizava, sem ver o animal, dois desenhos e aquela que se tornaria uma das mais famosas gravuras da história da arte.

Esta breve resenha histórica exposta pretende apenas estabelecer as primeiras coordenadas para uma reflexão que propomos a partir da imagem de *Ganda* (sobretudo a gravura de Dürer), enquanto símbolo de uma série de mudanças que nos acodem a entendimentos de processos de transição entre os fins da Idade Média e o início da Era Moderna. O primeiro esforço será o de entender como a gravura de Dürer do rinoceronte assume a múltipla dimensão de arte, de ilustração científica, de testemunho histórico e até de reportagem. Depois como o próprio rinoceronte *Ganda*, também ele é imagem de novos mundos e de uma nova dimensão do Mundo, como ainda de uma aspiração imperial, o que fez dele um espantoso instrumento diplomático.

5 Para referências a representações de *Annone*, cf. *Ibidem*, pp.26, 46, 52, para outras representações de *Ganda*, cf. *Ibidem*, pp.65-66,

O Mundo como Imagem

«O processo fundamental da modernidade é a conquista do mundo como imagem»
(Martin Heidegger, «O Tempo da Imagem no Mundo» [87])

Heidegger propôs que uma das distinções maiores da Era Moderna perante a Medieval era a do mundo passar a entender-se *como imagem*. Não no sentido de uma «imagem que se faz do mundo», uma *wel-bild*; mas do «mundo concebido como imagem». A verdade liberta-se do Criado e passa-se a procurar o ser do *ente* na representação do *ente* — passando este a ser o modo dominante de certificação ou de certeza desse *ente* («o que-está-presente»)⁶. Se a Idade Média foi um *tempo da imagem* porque anterior ao tempo da arte (Hans Belting⁷), a Idade Moderna constituía o mundo da arte enquanto o próprio mundo se torna imagem. Heidegger apresentava a modernidade como uma «conquista do mundo como imagem», no sentido em que passa a dar «a medida e estende a bitola a todo o ente». Para o filósofo, na Idade Média o *ente* é o Criado, enquanto para a Era Moderna o *ente* é o que se encontra no seu *estar-representado*, no que se põe diante enquanto imagem. Na Idade Média o «ser do ente nunca consiste aqui em ele, enquanto objectivo», enquanto «ser trazido para diante dos homens», definindo todo o problema do ícone medieval. O homem medieval tinha no ente uma manifestação do Criado, não a trazendo a si. A Era Moderna puxa para o representado, para a proximidade de si (o sujeito) a imagem do ente, ou seja, trazendo «para diante de si o que-está-perante enquanto algo contraposto». Esta nova dimensão de imagem, ao serviço da ciência e da arte, tem o sujeito como agente e centro: «Que o mundo se torne imagem e que o homem, dentro do ente, se torne *subjectum*,

6. Martin Heidegger, «O Tempo da Imagem no Mundo» (1938), in *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.111 [82] e seguintes. Sobre esta questão, ver ainda, Alejandro Llano, *El Enigma de la representación*, Madrid: Editorial Síntesis, 1999, pp.28-30.

7. É a tese de Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2007, p.19, 137-144; Idem, *A verdadeira Imagem*, Porto: Dafne Editora, 2011. A questão interessou-nos noutra estudo: cf. Fernando Rosa Dias, «Tempos da Imagem — Antes e Depois da Representação», in *Novos Estatutos Ontológicos da Imagem. Sobre a Migração das Imagens, as Obras de Arte, os Hibridismos e a Visualização de Informação* (coordenação: José Quaresma, Fernando Rosa Dias, Juan Carlos Guadix), Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2012, pp.179-207.

8. Martin Heidegger, «O Tempo da Imagem no Mundo» (1938), in *Caminhos da Floresta*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.115 [85]. Esta liga-se entre imagem e sujeito é a base do humanismo moderno que é, para Heidegger, uma «antropologia moral-estética». *Ibidem*, p.116 [86].

é um e o mesmo processo»⁸. Este modo que passa a pôr o ente diante de si, liberta-o do Criado, colocando-o como representação moderna no presente da presença, na percepção, num processo em que se distinguem *sujeito* (o que «representifica», definindo uma «posição do homem» «constituída por ele mesmo»), *referente* («trazer para diante de si o que-está-perante, enquanto algo contraposto») *história* («Ao Mundo pertence também a história») e a *instalação do novo* («Ser novo faz parte do mundo que se tornou imagem»).

A imagem que passa a ser o «delineamento [*das Gebild*] do elaborar que representa», que tem no sujeito os limites da produção e da recepção, da sua origem e da sua história, é afinal a da *era da arte*. Esta imagem tem a representação como centro no sentido em que a atrai para o sujeito. Passa a ter o ente não apenas presente e diante de si, porque a agarra e domina, numa «objectivação que avança, que doma», empurrando «tudo para dentro da unidade do que é assim objectivo» como «*coagitatio*»⁹. A imagem moderna faz da *mimesis* uma estratégia de conhecimento e domínio, um poder de instrumentalização que ataca tanto a referente, refém da objectividade da imagem, como o destinatário, que perante tal objectividade se vê obrigado a uma credulidade perceptiva (que na imagem mediável pertencia não à imagem mas ao significado religioso que absorvia a fé).

É esta força do «mundo como imagem», e das suas implicações, que vamos procurar entender o lugar histórico da famosa gravura do rinoceronte de Dürer. A imagem em gravura do rinoceronte cumpre duas reprodutibilidades: a da reprodução mimética do referente, com um novo poder de representação em que a imagem equivale ao referente como prova deste, nova autoridade que interfere com o Criado medieval; ou seja, de que a imagem prova a existência do referente exactamente porque

9. *Ibidem*, pp.133 [100].

se deseja que a verdade da imagem seja autenticada por esse referente concreto; e o da reproduzibilidade da imagem, no desejo de uma nova dimensão pública e informativa pela imagem, como *eco coletivo do testemunho e da prova em imagem*.

No bestiário medieval, a imagem fundava-se na palavra que legitimava o referencial, prescindindo-o enquanto prova de real. O real estava previamente inscrito na palavra. O bestiário da *Etymologiae* (sobretudo o Livro XII: *de animalibus*), considerada a primeira enciclopédia do mundo medieval cristão, compilada por Santo Isidoro (que viveu entre os séc.V-VI) é real apesar de não haver a imagem da sua existência — de não suceder esse *trazer para diante de si*. O rinoceronte de Dürer já não é uma fantasia medieval, incorporando na sua distância com o referente um esforço de *experientia* aristotélica, de observar as coisas mesmas. Depura-se a hibridez da figuração animal da Idade Média em função de uma identidade ou de uma entidade animal assente na sua presença real. O *referente* assume a autoridade (mesmo indirectamente, como foi o caso da gravura de Dürer), tornando-se aquilo a que Heidegger refere como o que «dá a medida e vincula o representar antecipador da condição»¹⁰. Se Dürer não viu o animal referencial, este mantinha à distância uma autoridade sobre a sua concepção, uma vontade de fidelidade ou acordo com esse referente concreto. A palavra não assumia agora a anterior supremacia prévia medieval, pondo-se agora como descrição ao serviço do preenchimento da distância circunstancial entre a *imagem* e o *referente*, numa mediação entre a *autoridade do referente* e a *verdade da imagem*. Neste sentido, há um novo poder que já não se decide na palavra, mas na imagem,

O rinoceronte abria espaço a um novo bestiário, já não fantástico, mas que existia podendo colocar-se diante de nós e tornar-se imagem. A nova zoologia, fauna, biologia, e até os novos humanos (fazendo

10 *Ibidem*, p.103 [75].

crescer a ideia de raça), que os navegadores traziam dos novos mundos apresentavam não o sentido de um imaginário que se delirava a partir da própria imagem, mas de uma realidade que se trazia e apresentava como facto pela imagem abrindo o imaginário (o mundo que se traz e se concebe como imagem, na linha das reflexões de Heidegger) — seja os próprios seres e artefactos, sejam as suas representações. Se Dürer não viu a besta, tal como acontecia na Idade Média, a sua ligação ao referente circunscreve-se numa factualidade descrita mediado pela palavra e por outras imagens. Reduz-se a distância com o referente, sendo esta *quase-ilustração* parte de esforço dessa redução da distância, desse *trazer perante* como contraponto necessário para ser representação. O rinoceronte de Dürer faz a dobra entre o fim da imagem medieval e a fundação da imagem moderna; ou, colocado de outro modo, o fim do imaginário do unicórnio e o aparecimento real do rinoceronte (do latim: «um corno no nariz»).

Ao longo do século XVI cresceram as colecções de animais exóticos vindos dos *novos ou distantes mundos*, em zoos privados que começaram a anexar-se aos paços reais, começado pelo rei português mas cedo se espalhando a outros monarcas, aristocratas e até ao Papa — como que nesse desejo de pôr o ente perante si. Os animais reais tornavam-se mais espantosos do que o anterior bestiário figurado na Idade Média. Era mais assustador e credível, secundarizando o anterior. A própria incorporação de uma imagem de *Ganda* na pedra no sopé de uma guarita de um baluarte a oeste da torre de Belém, quando esta estava ainda em construção, mais parece cumprir um testemunho histórico que o imaginário. Substituíam-se o bestiário fantástico das anteriores gárgulas medievais, visto que o exótico real ultrapassava o bestiário imaginado. Esta imagem do rinoceronte já não é bestiário fantasiado — é o real como fantasia exposto quase como reportagem.

Este poder de prova pela imagem afecta o próprio referente, fornecendo-lhe uma autoridade que fez a sua época de ouro na história da representação imagética. A verdade desejada nestes novos tempos pré-científicos assenta no *quê pode surgir como imagem e que se pode fixar em imagem*. A imagem nos finais da Idade Média começou a trabalhar num registo mimético aristotélico, como prova de uma presença figurada. A necessidade do Papa em que fosse representado o elefante *Annone*, como de Dürer em representar *Ganda*, são desejos de fixação, de estabilizar essa presença na sua imagem mimética como prova que ultrapasse a efémera presença viva dos animais. Foi neste jogo de provas que o Papa quis colocar *Annone* e *Ganda* frente-a-frente para fazer testemunho (perante si) do que a «autoridade» de Plínio-o-Velho escrevera. A autoridade da imagem que coloca em testemunho ultrapassava a verdade da escrita pondo-a à prova perante o olhar.

Outra dimensão da imagem do rinoceronte de Dürer é a sua reprodução em gravura, da possibilidade de se expor em imagem reproduzida. O múltiplo da imagem ultrapassa o único do referente e a mobilidade da multiplicação lança uma proximidade com a imagem paralela à vontade de proximidade com o referente. Há aqui também algo de reportagem, de acontecimento da presença do animal como tal retratada, para além da sua curiosidade científica. Neste sentido há um potencial nesta imagem, enquanto imagem de um porvir, do que está a chegar — o bestiário dos novos mundos. A imagem objectiva transportando consigo uma nova dimensão de verdade. Ela é um certificado da história e do novo que chega, do inédito como não visto, como algo ainda não trazido até nós.

Outra questão sequente é a dimensão científica que a imagem incorpora, como que antecipando a ilustração científica tão decisiva na afirmação de várias ciências modernas. Os novos mundos abrem azo a um efeito que Peter Sloterdijk chamou de *captação de imagens*, a um «instalar imagens no lugar das não-imagens anteriores»¹¹, uma procura que *desoculta* a verdade (no espírito de *aletheia* grega explorada por Heidegger) como algo por surgir — e este surgir revela-se no seu pôr-se como imagem. O que aparece como imagem surge a partir do invisível, como algo ainda não visto — enquanto as imagens medievais mergulhavam na improbabilidade cada vez maior do seu imaginário, os animais exóticos empolgavam ao se apresentarem como realidade ao testemunho local dos reinos europeus, como a *desocultação* de uma verdade pela imagem. A imagem torna-se instrumento de prova de verdade e de uma necessária *re-inventariação* do mundo que ultrapassa a cosmovisão medieval... um mundo em estado de porvir a partir dos *novos mundos*.

O destino do rinoceronte após o naufrágio destaca-nos outra dimensão da nova importância

11. Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2008, p.106. Nesta parte do texto, Sloterdijk tem como referência o texto atrás abordado por nós da autoria de Heidegger; ver notas 6, 8-10.

da imagem. Ela não se cinge na representação: o próprio real, o referente enquanto autoridade sobre essa representação, manifesta-se *enquanto imagem*. A história do rinoceronte embalsamado (ou a outra versão da pele preservada) é esse esforço de preservação do *referente enquanto imagem*. Não se trata de vencer a morte como nas mumificações humanas imbuídas de ritual e religião; mas de perenizar a imagem por estabilização de um referente que se possa pôr *perante nós*, como fixação e protecção da prova, num regime que se deseja cada vez mais próximo de uma emergente dimensão científica. Não é o ritual religioso que se salvaguarda, mas a *prova em imagem* que fica. E aos zoos exóticos dos paços aristocráticos sucedeu-se a imagem embalsamada desses mesmos animais (ou outros) após a sua morte, que se mantinham enriquecendo os gabinetes de curiosidades.

Os Gabinetes de Curiosidades seriam arcas de Noé barrocas deste novo festim de bestas exóticas, num efeito *postlach* para deleite da curiosidade da aristocracia. Na visão insólita proporcionada os animais surgem como raridade. Se os relatos eram testemunhos encantatórios, a sua dependência da descrição assimilava a fantasia e ameaçava a cientificidade. O que podia surgir como imagem e apresentar-se como testemunho era prova. A imagem fixava e estabilizava as verdades da narrativa. Os próprios aristocratas, raramente viajantes para os novos mundos, chamavam estas imagens a si, sobretudo a do próprio *referente vivo* como autoridade máxima. *Annone* e *Ganda* transportavam consigo essa dupla força de *testemunho de imagem com autoridade de referente*.

«O homem, enquanto sujeito que representa, fantasia, isto é, movimenta-se na *imaginatio*, na medida em que o seu representar insere imageticamente o ente, enquanto objectivo, no mundo como imagem»
(Martin Heidegger, «O Tempo da Imagem no Mundo» [98])

A nova Imagem do Mundo

«A palavra-chave da época, “Descobrimento” — um plural que designa de facto um processo singular, um hiperacontecimento autenticamente histórico constituído pela circum-navegação e captação da Terra designa pois a encarnação das práticas pelas quais o desconhecido se transforma em conhecido, o não-representado em representado». (Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*¹²)

12. Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*, Lisboa: Relógio d'Água, 2008, pp.105-106.

A descrição do rinoceronte em carta, tal como os primeiros esboços que ajudaram Dürer a conceber a sua gravura, adianta-nos uma cultura que se abria às impressionantes narrativas (e imagens) de viagens. Já não a epopeia clássica, como também ainda não o exotismo localizado da viagem romântica (que já tinha alguns sinais do turismo contemporâneo), mas algo mais aventureiro, porque lida com novos mundos que essas mesma viagens descobriam, das quais eram muitas vezes os primeiros contactos. A descrição e a imagem, não era o relato romântico de uma passagem pessoal, mas o contacto civilizacional, de um mundo com outro, em que algo com poder de fantasia se relata como real e pré-científico.

As viagens de contactos com novos mundos dos séculos XV e XVI traziam ainda à sua escuta um misto fascinado de realidade e fantasia. São os relatos de Fernão Mendes Pinto (1510/14-1583) na sua *Peregrinação* para o Oriente, onde a fantasia ameaça o testemunho vivido pelo narrador. Ou, em sentido inverso, o facto de Thomas Morus (1478-1535) apresentar a ilha *Utopia* — um tratado editado em 1516 sobre a melhor forma de Governo (*De Optimo Reipublicae Statu de que Nova Insula Utopia: Sobre o melhor estado de uma república e sobre a nova ilha Utopia*) — como narração de um hipotético navegador português Rafael Hitlodeu,

agenciando aí um grau de plausibilidade para uma descrição de fantasia.

O novo bestiário, no seu exotismo radical, era prova de novos mundos, sendo assim marca (em imagem) do novo cosmopolitismo para além do *Mare Nostrum*, de que Lisboa era o centro nos finais de quatrocentos e até ao final do primeiro terço da centúria seguinte. Nos seus paços, o rei D. Manuel I tinha elefantes (que o próprio chegaria a montar em desfile por Lisboa), rinocerontes, gazelas, antílopes, leões, onças, variedade impressionante de pássaros africanos e sul-americanos, etc. Enquanto animais diplomáticos, o elefante e o rinoceronte apresentam-se também como imagens da prova de contacto com novos mundos, sendo a sua posse um símbolo de domínio na relação com esses mundos. D. Manuel colocara no seu brasão a esfera armilar, um símbolo do globo terrestre que assinalava a ambição de um novo império global. Os animais diplomáticos, oriundos desses novos lugares descobertos e dominados, tinham assim um vínculo geográfico-imperial. Eram provas internas ao globo da sua amplitude, que se exibiam como troféus do seu domínio.

As trocas intercontinentais deste novo *bestiário* era um primeiro sintoma da aldeia global. Os portugueses levaram ao Papa o elefante branco e o rinoceronte indiano, tal como levaram a arara brasileira que impressionou o Imperador do Japão. O próprio Dürer, em viagem pelos Países Baixos, oferecia o seu quadro de São Jerónimo (1521) ao secretário da feitoria portuguesa na Flandres Rui Fernandes de Almada, supostamente em troca de cana do açúcar.

A imagem do inaudito animal reclama um *locus*, um lugar de origem que também ele é cativado pela imagem cartográfica. O mapa é a imagem desses novos lugares que forneciam novos seres. Ele traz a informação do lugar que significa o seu domínio. Este pôr em signos imagéticos os lugares revelados era também símbolo de poder. O fechado mundo plano medieval com Jerusalém ao Centro abre-se a uma *Terra com novas terras* rompendo as anteriores hierarquias — se há unilateralidade eurocêntrica, cada um desses lugares surge como mais um lugar de uma terra vista agora de modo homogéneo. Ao longo dos primeiros tempos dessa Era Moderna, estas *novas terras da Terra* (cada vez mais marítima e azul na consciência que se tinha dela) excediam em cada acção os mapas que as fixavam, desactualizando-os constantemente, fruto de uma exterioridade constante, de um devir aberto, de um campo de acção que se estendia e expandia em cada viagem — o que nos permitiria dizer que o fim da Era Moderna foi o fechamento desta abertura e do seu devir auspicioso e promitente. Este jogo entre o *locus* distante e o próximo pede esse decisivo lugar mediador da imagem: ao trazer a imagem dos seres de *locus* remotos, agindo à distância, a imagem conseguia *tornar visão o que era visionário*. Com imagens dos seres (a biologia, a zoologia, a botânica, a antropologia...), e com

imagens das terras (a cartografia), com este trazer a si os novos mundos como imagem, o homem de inícios da Era Moderna concebia uma nova consciência do mundo.

O contacto com novos seres foi também com novos humanos, trazendo questões da ordem da *identidade* e da *alteridade*. A alteridade radical dos novos mundos, foi marca contígua da Era Moderna. Se o sentido da aventura e risco das viagens marítimas valorizava o sujeito (o «sujeito lançado» ou projectado *heideggeriano*) este confrontava-se com uma alteridade radical. A própria consciência do humano europeu defrontava nas Américas, e para lá das Índias, com outras dimensões do humano, vendo aí um bizarro espelho que instigava a um repensar da sua condição. O recente trabalho da *Escola Ibérica da Paz*¹³, que revela textos de intelectuais ibéricos dos séculos XVI e XVII (muitos deles esquecidos), apresenta um impressionante espólio de questionamento dos paradigmas de consciência do homem, um debate de revisão do direito humanos na sua globalidade, em função de problemáticas como conquista e fundamentos das guerras em nome da evangelização, escravatura natural e soberanias indígenas ou o direito do Papa sobre os indígenas.

A noção do mundo mudava e este novo bestiário real provava-o. Os novos mundos, com os seus inauditos seres e artefactos, provocaram ao tempo uma mudança de cosmovisão que debelava a medieval. A escala do mundo medieval corrompia-se por ampliação. Mudava o paradigma da terra que rodeia o mar (paradigma mediterrânico) para o do mar que circunda a terra (os grandes oceanos). Desenvolve-se a cartografia como estratégia de domínio, definindo-se novas toponímias dos lugares descobertos a partir do léxico europeu de quem descobria – mas os novos baptismos não foram só topográficos, mas também zoológicos e botânicos.

13. *Escola Ibérica da Paz – A Consciência crítica da Conquista e Colonização da América – 1511-1694 / Escuela Iberica de la Paz – La consciència crítica de la Conquista y Colonización de América* (coordenação de Pedro Calafate e Ramón Emilio Mandalo Gutiérrez; Prefácio de António Augusto Cançado Trindade; organização e coordenação do projecto de exposição e catálogo por José Quaresma), Santander: Ediciones Universidad Cantabria, 2014.

14. Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*, Lisboa: Relógio d'Água, 2008, p.18.
15. *Ibidem*, pp.22-23.
16. *Ibidem*, capítulo 3. Regresso à Terra, pp.30-34.
17. *Ibidem*, p.34.
18. Era este mesmo *risco* que logo fazia nascer o *seguro*, ambas marcas de uma mesma saga de «agir à distância», portanto «visionária», a partir da «confiança de si» que marcou a primeira aventura do capitalismo. Cf. *Ibidem*, pp.56-64.
19. *Ibidem*, ppp.27-28.

Nesta passagem da terra para o mar, era o mar que determinava a nova viagem e já não a via terrestre de peregrinação, atendendo-se a outra ligação do que estava separado. As novas e longas viagens eram «operações com efeitos à distância»¹⁴ da globalização iniciada. O rinoceronte e o elefante eram exemplos marcantes desses primeiros signos de globalização a partir da sua origem eurocêntrica, por isso unilateral e assimétrica. Verificava-se uma afirmação da distância e da especialização, ao invés da actual globalização, a aldeia global de McLuhan, em que se despacializa o globo real e «desaparece a sensação de distância» num retraimento da terra¹⁵. Ela promoveu, no início da Era Moderna, o que Peter Sloterdijk chamou de um «movimento descendente» de «regresso à terra»¹⁶, física e real, depois do domínio do céu, em que o ser humano regressava a si próprio, ao seu *habitat*, «ao seu próprio discurso cognitivo e à sua situação cognitiva»¹⁷. Nascia uma nova dimensão de aventura que ultrapassava e minorizava as anteriores peregrinações: A viagem marítima era a nova grande aventura, mais colectiva que individual — e a nova ameaça era o Naufrágio (o grande «risco» ao investimento da primeira aventura capitalista)¹⁸.

Antes da Era Moderna o «pensador era alguém que transcendia e via as coisas de cima»¹⁹. Esta verdade e perfeição prévias, perante o qual o mundo era o corruptível, sofriam uma «desinibição» que aceitava a dimensão provisória e até horrível das coisas do mundo, aceitando-as no próprio fascínio da sua variedade e irregularidade. A surpresa dos seres que surgiam dos novos mundos, lançavam uma cativação do sensível que se tornava mais fascinante que as perfeições ideais. A tendência das artes visuais para um aristotelismo mimético de finais da Idade Média, em grande parte assente na inflexão iconográfica do *Cristo Pantocrator* para o *Cristo da Paixão*, adquiria nova extensão

20. *Ibidem*, p.29.

21. *Ibidem*, p.86.

e proficuidade, a partir de variações dos seres da terra que surgiam de *locus* distantes: «A nova estética aceita os rasgos, as turbulências, as fracturas, as irregularidades na imagem, e, de facto, compete em efeitos repulsivos com o real»²⁰. Funda-se uma nova Visão mergulhada no sensível. Já não a Cosmvisão «lá em cima» mas a visão do «do outro lado»²¹. Neste sentido, a *imagem do rinoceronte* pode entender a imagem de uma mudança de paradigma de consciência do mundo.