



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE HISTÓRIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**AUGUSTO GODINHO VESPUCCI**

**A imagem do tempo:** temporalidades na modernidade a partir das gravuras de Johannes  
Stradanus (1523-1605)

**GOIÂNIA**

**2026**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Augusto Godinho Vespucci

#### 3. Título do trabalho

A IMAGEM DO TEMPO: TEMPORALIDADES NA MODERNIDADE A PARTIR DAS GRAVURAS DE JOHANNES STRADANUS (1523-1605)

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Professor do Magistério Superior**, em 10/06/2026, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Augusto Godinho Vespucci, Discente**, em 10/06/2026, às 20:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6191636** e o código CRC **DCA49FC1**.

## **AUGUSTO GODINHO VESPUCCI**

**A imagem do tempo:** temporalidades na modernidade a partir das gravuras de Johannes Stradanus (1523-1605)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), para obtenção do título de Doutor em História.

**Área de concentração:** Culturas, Fronteiras e Identidades.

**Linha de pesquisa:** Ideias, saberes e escritas da (e na) História.

**Orientador:** Prof. Dr. Cristiano Alencar Arrais

**GOIÂNIA**

**2026**

VESPUCCI, AUGUSTO GODINHO  
A IMAGEM DO TEMPO: TEMPORALIDADES NA MODERNIDADE A  
PARTIR DAS GRAVURAS DE JOHANNES STRADANUS (1523-1605) [PDF] /  
AUGUSTO GODINHO VESPUCCI. - 2026.

CDXIX, 419 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Pereira Alencar ARRAIS

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2026.

Bibliografia.

Inclui: tabelas, grafico, lista de figuras.

1. Johannes Stradanus; Modernidade; Temporalidade; Gravuras.

I. ARRAIS, Cristiano Pereira Alencar, orient. II. Título.

CDU 94





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 008/2026 da sessão de Defesa da Tese de AUGUSTO GODINHO VESPUCCI, que confere o título de **DOUTOR em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **três dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e seis**, a partir da(s) 14h00min, em **formato híbrido** (Videoconferência e Sala de Defesas do PPGH, no Prédio de Humanidades I), realizou-se a sessão pública de **Defesa de Tese** intitulada "**A IMAGEM DO TEMPO: TEMPORALIDADES NA MODERNIDADE A PARTIR DAS GRAVURAS DE JOHANNES STRADANUS (1523-1605)**". Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Cristiano Pereira Alencar Arrais** (PPGH/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Cássio da Silva Fernandes** (UNIFESP), membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Luiz César de Sá** (UnB), membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Maria Renata da Cruz Duran** (UEL), membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Marcos Antônio Menezes** (PPGH/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da Tese, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Cristiano Pereira Alencar Arrais**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **três dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e seis**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Nicolini, Coordenador de Pós-Graduação**, em 10/06/2026, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Professor do Magistério Superior**, em 10/06/2026, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio de Menezes, Usuário Externo**, em 19/06/2026, às 10:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **6191464** e o código CRC **D2FFDABD**.

Referência: Processo nº 23070.023593/2026-00

SEI nº 6191464

## **Agradecimentos**

À Universidade Federal de Goiás (UFG) e todos aqueles que a compõem, que sempre proporcionaram um espaço amplo para debate e incentivo à pesquisa acadêmica, assim como o Programa de Pós-Graduação em História (PPGH-UFG).

À Fundação de Amparo à Pesquisa em Goiás (FAPEG), por financiar esta pesquisa com recursos que, na ausência dos quais, transformariam essa tarefa em uma quase impossibilidade.

Aos meus mestres, desde o letramento até os dias de hoje, que permitiram – e se esforçaram – para que seus conhecimentos também pudessem ser apreendidos por mim. Vocês me transformaram no que sou, professor e pesquisador. Vocês foram minha inspiração.

Ao meu orientador, Cristiano Alencar Arrais, pela paciência, incentivo, conselhos inigualáveis e discussões que me proporcionou. Agradeço pela orientação que foi, sem dúvida, um condicionante à finalização deste trabalho.

Aos membros da banca de Qualificação, Marlon Salomon e Cássio Fernandes, por ajustarem a trajetória desta pesquisa. Também aos membros da Banca de Defesa, Cristiano Arrais, Cássio Fernandes, Luiz César de Sá, Maria Renata Duran e Marcos Menezes, pelas grandes contribuições e correções que me fizeram.

À minha família, meu alicerce, que não deixou, por um instante sequer, de me incentivar rumo à educação. Família essa que sempre demonstrou que a educação poderia mudar vidas, e a minha é prova disso.

Aos meus pais, Andreia e Átila, que se dedicaram e tiveram a paciência de fazer brotar em mim o gosto pelo saber e pela criação sempre dedicada e carinhosa.

Ao meu irmão, Ariel, pelas discussões, apoio, brincadeiras e, por fim, ter dividido as delícias e os sofrimentos do desenvolvimento de uma tese de doutoramento. Obrigado, meu irmão.

À minha amada Amanda, que aceitou a proposta de dividir sua vida com a minha ao se casar comigo. Seu apoio, amor e carinho foram meus sustentos ao longo desta pesquisa.

Aos amigos, que me incentivaram e me permitiram ser eu mesmo, principalmente quando mais precisei.

Aos colegas de trabalho – que se tornaram meus amigos – por tornarem meus dias mais leves enquanto trabalhava, apesar das condições sempre adversas ao exercício da educação neste país, assim como da pesquisa científica.

À minha fiel companheira de quatro patas, Akira, que dormiu em meus pés durante toda a pesquisa. Quem dera pudéssemos ser capazes de amar como fazem os animais.

Agradeço, por fim, aos meus alunos de ensino fundamental, médio, cursinho e universidade. A minha juventude sempre se renovou na de vocês.

“Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu o sei; se quero explicá-lo a quem me pergunta, já não sei.”

— Agostinho de Hipona, em “Confissões”.

## RESUMO

**Resumo:** Esta tese investiga a relação entre imagem, tempo histórico e narrativa a partir da análise das gravuras de Johannes Stradanus (1523–1605). O estudo parte de uma inquietação contemporânea acerca da experiência do tempo no século XXI, marcada pelo predomínio do presente, conforme formulado por François Hartog no conceito de presentismo. Nesse contexto, emerge o problema de compreender como sociedades do passado lidaram com experiências de desestabilização temporal diante da emergência do novo. A pesquisa tem como objetivo analisar de que maneira as imagens produzem sentido histórico não apenas pelo que mostram, mas também pelo que silenciam ou omitem, deslocando a análise da imagem enquanto representação para a imagem enquanto operação histórica. A partir de um diálogo com a teoria da história, a história da arte e os estudos da cultura visual, o trabalho mobiliza autores como Reinhart Koselleck e François Hartog para discutir os regimes de temporalidade, Krzysztof Pomian para pensar a estratificação dos tempos, e Paul Ricoeur e Norbert Elias para compreender o tempo como construção narrativa e forma social de orientação. Com base nesse referencial, defende-se que a Primeira Modernidade deve ser compreendida como um momento marcado pela coexistência e pela tensão entre diferentes regimes de temporalidade — especialmente o tempo cíclico, o escatológico e o linear —, os quais não se sucedem de forma evolutiva, mas se sobrepõem e disputam formas de organizar a experiência histórica. Nesse cenário, as gravuras de Stradanus são analisadas como artefatos culturais que tornam visível essa multiplicidade temporal, funcionando como espaços de condensação, articulação e conflito entre diferentes formas de conceber o tempo. Essas imagens não expressam um tempo único, mas uma arquitetura temporal complexa, na qual passado, presente e futuro se encontram em permanente tensão. A experiência da América assume, nesse contexto, papel central, não apenas como evento histórico, mas como ruptura que tensiona os esquemas tradicionais de compreensão do mundo, impondo a necessidade de construção de formas simbólicas capazes de integrar o novo a repertórios já existentes. Argumenta-se, portanto, que as gravuras de Stradanus operam como dispositivos visuais de organização da multiplicidade temporal gerada por essa crise de inteligibilidade, contribuindo para a produção de uma ordem simbólica em um mundo ainda em processo de formação. Ao tratar as imagens como formas ativas de produção histórica, esta tese busca também ampliar o campo dos estudos visuais na historiografia, destacando seu potencial para compreender as disputas simbólicas e temporais que moldaram a experiência do tempo no mundo moderno. O principal objetivo deste trabalho é demonstrar que as gravuras de Stradanus operam como dispositivos visuais de organização da multiplicidade temporal produzida pela crise de inteligibilidade do Novo Mundo no século XVI.

**Palavras-chave:** Johannes Stradanus; Modernidade; Temporalidade; Gravuras.

## RESUMEN

**Resumen:** Esta tesis investiga la relación entre imagen, tiempo histórico y narrativa a partir del análisis de los grabados de Johannes Stradanus (1523–1605). El estudio parte de una inquietud contemporánea sobre la experiencia del tiempo en el siglo XXI, caracterizada por el predominio del presente, tal como lo plantea François Hartog en el concepto de presentismo. En este contexto, surge el problema de comprender cómo las sociedades del pasado enfrentaron experiencias de desestabilización temporal ante la emergencia de lo nuevo. La investigación tiene como objetivo analizar de qué manera las imágenes producen sentido histórico no solo por lo que muestran, sino también por lo que silencian u omiten, desplazando el enfoque de la imagen como representación hacia la imagen como operación histórica. A partir de un diálogo con la teoría de la historia, la historia del arte y los estudios de la cultura visual, el trabajo moviliza a autores como Reinhart Koselleck y François Hartog para discutir los regímenes de temporalidad, a Krzysztof Pomian para pensar la estratificación de los tiempos, y a Paul Ricoeur y Norbert Elias para comprender el tiempo como construcción narrativa y forma social de orientación. Sobre esta base, se sostiene que la Primera Modernidad debe ser entendida como un momento caracterizado por la coexistencia y la tensión entre distintos regímenes de temporalidad —especialmente el tiempo cíclico, el escatológico y el lineal—, los cuales no se suceden de manera evolutiva, sino que se superponen y disputan formas de organizar la experiencia histórica. En este contexto, los grabados de Stradanus son analizados como artefactos culturales que hacen visible esta multiplicidad temporal, funcionando como espacios de condensación, articulación y conflicto entre diferentes formas de concebir el tiempo. Estas imágenes no expresan un tiempo único, sino una arquitectura temporal compleja en la que pasado, presente y futuro se entrelazan en permanente tensión. La experiencia de América adquiere, en este marco, un papel central, no solo como acontecimiento histórico, sino como una ruptura que tensiona los esquemas tradicionales de comprensión del mundo, imponiendo la necesidad de construir formas simbólicas capaces de integrar lo nuevo a repertorios previamente existentes. Se argumenta, por lo tanto, que los grabados de Stradanus operan como dispositivos visuales de organización de la multiplicidad temporal generada por esta crisis de inteligibilidad, contribuyendo a la producción de un orden simbólico en un mundo aún en proceso de formación. Al considerar las imágenes como formas activas de producción histórica, esta tesis busca ampliar el campo de los estudios visuales en la historiografía, destacando su potencial para comprender las disputas simbólicas y temporales que moldearon la experiencia del tiempo en el mundo moderno. El objetivo principal de este trabajo es demostrar que los grabados de Stradanus operan como dispositivos visuales de organización de la multiplicidad temporal producida por la crisis de inteligibilidad del Nuevo Mundo en el siglo XVI.

**Palabras-clave:** Johannes Stradanus; Era Moderna; Temporalidad; Grabados.

## ABSTRACT

**Abstract:** *This thesis investigates the relationship between image, historical time, and narrative through the analysis of the engravings of Johannes Stradanus (1523–1605). The study is grounded in a contemporary concern regarding the experience of time in the twenty-first century, characterized by the predominance of the present, as formulated by François Hartog in the concept of presentism. Within this framework, the problem emerges of understanding how past societies dealt with experiences of temporal destabilization in the face of the emergence of the new. The research aims to analyze how images produce historical meaning not only through what they depict, but also through what they silence or omit, thus shifting the focus from the image as representation to the image as a historical operation. Drawing on a dialogue with the theory of history, art history, and visual culture studies, the thesis mobilizes authors such as Reinhart Koselleck and François Hartog to discuss regimes of temporality, Krzysztof Pomian to conceptualize the stratification of time, and Paul Ricoeur and Norbert Elias to understand time as a narrative construction and a social form of orientation. Based on this framework, it argues that the Early Modern period should be understood as a moment characterized by the coexistence and tension between different regimes of temporality—particularly cyclical, eschatological, and linear time—which do not succeed one another in an evolutionary manner, but rather overlap and compete in organizing historical experience. Within this context, Stradanus’s engravings are analyzed as cultural artifacts that make this temporal multiplicity visible, functioning as spaces of condensation, articulation, and conflict between different ways of conceiving time. These images do not express a single temporal order, but rather a complex temporal architecture in which past, present, and future are intertwined in constant tension. The experience of the Americas assumes a central role in this framework, not only as a historical event, but as a rupture that challenges traditional ways of understanding the world, requiring the construction of symbolic forms capable of integrating the new into pre-existing frameworks. It is therefore argued that Stradanus’s engravings operate as visual devices for organizing the temporal multiplicity generated by this crisis of intelligibility, contributing to the production of symbolic order in a world still in the process of formation. By treating images as active forms of historical production, this thesis also seeks to expand the field of visual studies within historiography, highlighting their potential to understand the symbolic and temporal disputes that shaped the experience of time in the modern world. The main objective of this work is to demonstrate that Stradanus’s engravings operate as visual devices for organizing the temporal multiplicity produced by the crisis of intelligibility of the New World in the sixteenth century.*

**Key-words:** Johannes Stradanus; Modern Era; Temporality; Engraving.

## SUMÁRIO

|                                                                                                |         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| INTRODUÇÃO .....                                                                               | 23      |
| CAPÍTULO 1 – IMAGENS, IMPRESSÕES E HISTÓRIA VISUAL .....                                       | 58      |
| 1.1 As gravuras marcam pela ausência .....                                                     | 58      |
| 1.2 Da Metodologia e seleção das imagens analisadas .....                                      | 67      |
| 1.3 As imagens gravadas e a ascensão da visão na Primeira Modernidade .....                    | 106     |
| 1.4 Johannes Stradanus: um autor ou vários? Sobre autoria na Primeira Modernidade .....        | 151     |
| 1.5 Gravura e invenção: o que faz um inventor? .....                                           | 160     |
| 1.6 Os esboços de Stradanus: o que possuem e o que deixam de ter? .....                        | 182     |
| 1.7 Os mecenas de Florença: Johannes Stradanus e os Medici .....                               | 230     |
| <br>CAPÍTULO 2 – JOHANNES STRADANUS E A MULTIPLICIDADE TEMPORAL .....                          | <br>262 |
| 2.1 Tempo, Temporalidade, História e Narrativa.....                                            | 262     |
| 2.2 Os tempos de Stradanus .....                                                               | 307     |
| 2.3 O tempo cíclico .....                                                                      | 312     |
| 2.4 O tempo escatológico .....                                                                 | 342     |
| 2.5 O tempo linear .....                                                                       | 354     |
| 2.6 Um tempo ou múltiplos tempos? .....                                                        | 377     |
| 2.7 A inevitabilidade do futuro na Primeira Modernidade .....                                  | 385     |
| 2.8 A negação dos múltiplos tempos e a linearidade enquanto conquista do mundo: a América..... | 391     |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                                                                      | 408     |
| REFERÊNCIAS .....                                                                              | 413     |



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frontispício da série “*Nova Reperta*”, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 2: Frontispício “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca. 1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 3: **Veris (primavera)**. Johannes Stradanus, gravura em papel, data desconhecida. Royal Library of Belgium, prints department. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 4: “**Autorretrato de Johannes Stradanus**”, desenho por Johannes Stradanus, gravação por Hendrick Goltzius e impressão por Johannes Wierix. Gravura em papel, 1583. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 5: “*Beatae intactae semperq eu virgini Maria*” desenho por Johannes Stradanus, gravação por Adrian Collaert. Gravura em papel, ca. 1589. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 6: **Divinitá**. Em: *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Edição de 1603 por Lepido Facii, Roma. Disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/108/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/108/mode/2up). Acesso em 26, Jun. 2026.

Figura 7: **EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI VIMP.F**, gravura em papel. 1580. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-178](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-178). Acesso em 20 Jun. 2026.

Figura 8: primeira cena da série “**A morte de um homem penitente**”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Cerca 1596. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 9: segunda cena da série “**A morte de um homem penitente**”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Cerca 1596. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 10: quarta cena da série “**A morte de um homem penitente**”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Ca. 1596. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 11: **As virgens vestais de Tuccia**. Johannes Stradanus (inventor), Theodor Galle (Escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel, 1595. Royal Library of Belgium, prints Department. Disponível em: <https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.

Figura 12: **Roma e Minerva**. Johannes Stradanus (inventor), Theodor Galle (Escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel, 1595. Royal Library of Belgium, prints Department. Disponível em: <https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.

Figura 13: *Domvs Austriacae Maiestas atove Potestas*. Johannes Stradanus, Adrian Collaert e Johannes Galle. Ca 1590. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 14: Frontispício da série “**Os 12 imperadores de Roma**”. Johannes Stradanus (inventor), Adrian Collaert (escultor) e Philips Galle (executor). Gravura em papel, 1587. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 15: **correspondência de Alamanni a Stradanus**. Ca. 1590. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_25\\_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_25_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 16: Capa do livro *Historia Naturalis Brasiliae*”, de Willem Piso. Tinta sobre papel, 1648.

Figura 17: “**O triunfo de César**”, coluna 9, Andrea Mantegna, 1492. Afresco em óleo. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/769238>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 18 (detalhe): **O triunfo de César**, coluna 9, por Andrea Andreani, Gravura em papel. Publicada por Bernardo Malpizzi. 1599. MET museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/769238>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 19 (detalhe): **O triunfo de César**, frontispício, por Andrea Andreani, Gravura em papel. Publicada por Bernardo Malpizzi. 1599. MET museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/769238>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 20: “**Batalha de Cascina**”, Aristotile da Sangallo, 1542. Tinta a óleo em madeira. The British Museum. Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0822-1757](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-1757)>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 21: “**Os três escaladores**”. Marcantonio Raimondi depois de desenho de Lucas Van Leyden, 1510, gravura em papel. MET museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342681>. Acesso em 15, Mar. 2026.

Figura 22: “**Hércules derrotando a Hidra**”, de Cornelius Coort, depois de Frans Floris. Gravura em papel, 1563. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 23: “**Escudo de desfile com os trabalhos de Hércules**”, de autor italiano desconhecido, metal, prata e veludo. 56.4 cm, (diâmetro), 1570. The Wallace Collection London. Disponível em: <https://www.wallacecollection.org/explore/collection/search-the-collection/parade-shield/>. Acesso em: 23, Jun. 2026.

Figura 24: **Hércules matando a Hidra**. Charles David após Frans Floris. Ca. 1613. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 25: “**Hércules mata a Hidra**”. Michel de Marolles, 1655. Gravura em papel. Wikimedia Commons. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hercules\\_Killing\\_the\\_Lernean\\_Hydra.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hercules_Killing_the_Lernean_Hydra.jpg). Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 26: *Hercules Slaying the Hydra*, From the Labors of Hercules. Sebald Beemham. 1545. Gravura em papel. MIA ARTS. Disponível em: <https://collections.artsmia.org/art/124313/hercules-slaying-the-hydra-sebald-beham>. Acesso em 02, Mai. 2026.

Figura 27: **A Terra sob a proteção de Júpiter e Juno**, Jan Van Orley, Ca. 1520-1530. Tapeçaria em ouro, prata, seda e tinta. Património Nacional, Madrid. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernard\\_van\\_Orley\\_\(attr.\)\\_-\\_The\\_Spheres\\_tapestries\\_-\\_Earth\\_under\\_the\\_protection\\_of\\_Jupiter\\_and\\_Juno\\_\(Patrimonio\\_Nacional\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernard_van_Orley_(attr.)_-_The_Spheres_tapestries_-_Earth_under_the_protection_of_Jupiter_and_Juno_(Patrimonio_Nacional).jpg). Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 28: Frontispício. “**EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI V IMP.F**”. Gravura em Papel. 1580. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-178](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-178). Acesso em 22, Jun. 2026.

Figura 29: Frente (esquerda) e Verso (direita) do esboço da série “**VENATIONES FERARUM, AVIUM, PISCIVM. PUGNAE BESTIARIVM & MUTVAE**”

**BESTIARUM**” de 1578. Desenho de Stradanus. Tinta ferrogálica em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 30: Desenho preparatório de Stradanus (Frente à esquerda e verso à direita) para a série **The Seven Gifts of the Holy Spirit**. Tinta ferrogálica em papel, 1595. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 31: Frente (esquerda) e Verso (direita) do esboço da série “**VENATIONES FERARUM, AVIUM, PISCIIUM. PUGNAE BESTIARIORUM & MUTUAE BESTIARUM**” de 1578. Desenho de Stradanus. Tinta ferrogálica em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 32: Desenho preparatório de Stradanus (Frente à esquerda e verso à direita) para a série **The Seven Gifts of the Holy Spirit**. Tinta ferrogálica em papel, 1595. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 33: **desenho preparatório para a série Venationes ferarum, avium, piscium. Johannes Stradanus. Tinta em papel. Ca. 1596.** Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 34: **Soldado romano luta contra o elefante de Aníbal. Sétima gravura da série Venationes ferarum, avium, piscium. Johannes Stradanus, Philips Galle e Mallery.** Tinta em papel. Ca. 1596. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 35: **desenho preparatório para a série (frente à esquerda e verso à direita, inclinado em 90°) Venationes ferarum, avium, piscium. Johannes Stradanus. Tinta em papel. Ca. 1596.** Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 36: desenhos preparatórios para a série (frente à esquerda e verso à direita) **Venationes ferarum, avium, piscium. Johannes Stradanus. Tinta em papel. Ca. 1596.** Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 37: **Desenho preparatório para Nova Reperta**, Johannes Stradanus, tinta em papel, ca. 1585. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 38: **Esboço desenho preparatório para a Série de Gravuras Nova Reperta.** Luigi Alamanni e Johannes Stradanus. 1590. Tinta ferrogálica em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 39: **desenho preparatório: O navio da igreja.** Ca. 1590. Johannes Stradanus. Frente e verso. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 40: **Esboço de Judite e Holofernes.** Contrato de desenhos para Alamanni. 1587. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 41: **Desenho preparatório para a gravura “América”,** da série *Nova Reperta*, de Johannes Stradanus. Ca. 1585, desenho em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 42: **América. Nova Reperta** ca. 1585, Johannes Stradanus. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 43: **Dânae e a chuva de ouro**. Ticiano, óleo sobre tela, 1554. *Museo del prado*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/danae-and-the-shower-of-gold/0da1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c> . Acesso em 10, Jun. 2026.

Figura 44: **Capa da edição inglesa da obra *Theatrum Orbis Terrarum***. 1606. *Wikimedia Commons*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Theatrum\\_Orbis\\_Terrarum#/media/Ficheiro:Bodleian\\_Libraries,\\_Ortelius,\\_Theatrum\\_Orbis\\_Terrarum\\_Titlepage\\_with\\_four\\_figures\\_which\\_emboddy\\_the\\_four\\_known\\_continents.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Orbis_Terrarum#/media/Ficheiro:Bodleian_Libraries,_Ortelius,_Theatrum_Orbis_Terrarum_Titlepage_with_four_figures_which_emboddy_the_four_known_continents.jpg) . Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 45: **Christophorus Columbus Ligur. *Americae Retectio***, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca.1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 46: “**Livro impresso**”, desenho por Johannes Stradanus, impresso por Philips Galle, ca. 1588. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 47: **Esboço para a gravura “Livro impresso”**, da série *Nova Reperta*, de Johannes Stradanus. Ca. 1585, desenho em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_25\\_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_25_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 48: **Desenho (frente e verso) preparatório para a gravura “Livro impresso”**, da série *Nova Reperta*, de Johannes Stradanus. Ca. 1585, desenho em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_25\\_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_25_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 49: ***Horologia ferrea. Nova Reperta***. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 50: **Desenho preparatório para *Horologia ferrea***. Nova Reperta. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_25\\_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_25_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 51: **desenho preparatório (frente e verso) para a chapa “Estribo” da série Nova Reperta**. Ca. 1588. Johannes Stradanus, tinta ferrogálica em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_25\\_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_25_1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0)



[1030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](#). No site <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 52: **Estribo. Nova Reperta**. Stradanus., Gravura em papel, ca. 1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=PPA130179> . Acesso em 22, Dez. 2023.

Figura 53: Batalha de Scanagallo da série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumph**”, gravura em Papel. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1583. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

Figura 54: **Boa Fortuna. Noua Iconologia**. Ripa, Cesare. Edição de 1618, por Pietro Pazzi, Pádua. Internet ARCHIVE. <https://archive.org/details/novaiconologia18ripa/page/204/mode/2up>. Acesso em 26, Jun. 2026.

Figura 55: desenho preparatório para a série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumph**”, tinta ferrogálica em Papel. Royal Collection. Windsor Castle. Disponível em: <https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.

Figura 56: desenho preparatório para a série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumph**”, tinta ferrogálica em Papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

Figura 57: **Batalha de Scannagallo**, Giorgio Vasari, Afresco, 1544. Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scannagallo\\_Vasari.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scannagallo_Vasari.jpg). Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 58: Frontispício da série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumph**”. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

Figura 59: oitava gravura da série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumph**” British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

Figura 60: **Destillatio**, sétima gravura da série Nova Reperta, de Stradanus. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 61: Frontispício da série “**PASSIO, MORS, ET RESVRRECTIO DN. NOSTRI IESV CHRISTI**”. Johannes Stradanus, gravura em papel, 1587. Internet Archive. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125006449942/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125006449942/page/n5/mode/2up). Acesso em 20, Jun. 2026.

Figura 62: **Autorretrato de Johannes Stradanus** na série “**PASSIO, MORS, ET RESVRRECTIO DN. NOSTRI IESV CHRISTI**”. Gravura em papel, 1587. Internet Archive. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125006449942/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125006449942/page/n5/mode/2up). Acesso em 20, Jun. 2026.

Figura 63: **Politura Armorum**. Gravura da série **Nova Reperta**, circa 1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 64: **Mola Aquaria**. Décima gravura da série **Nova Reperta**, de Johannes Stradanus, circa 1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 65: **Mola Alata**. Décima primeira gravura da série **Nova Reperta**, de Johannes Stradanus, circa. 1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 66: **Pulvis Pyrius**. **Nova Reperta**. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 67: **Lapis Polaris Magnes**. **Nova Reperta**. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 68: **Christophorus Columbus Ligur. Americae Retectio**, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca.1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 69: **Americus Vespuccius Florentinus. Americae Retectio**, Johannes Stradanus, ca. 1588, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 70: **Ferdinandes Magalanes Lusitanus. Americae Retectio**, Johannes Stradanus, ca. 1588, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 71: **Frontispício da série Schema seu speculum principum**. Johannes Stradanus. Gravura em papel. Circa 1579. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.



Figura 72: Segunda edição do **Frontispício da série *Schema seu speculum principum***. Johannes Stradanus. Gravura em papel. Cerca 1579. Fonte: British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 73: **Nascimento**. Série “**O curso da vida humana**”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 74: **Juventude**. Série “**O curso da vida humana**”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 75: **A vida boa**. Série “**O curso da vida humana**”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 76: ***Veritas temporis filia***. Johannes Stradanus, Joannes Galle e Philips Galle. Após 1570. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 77: ***Verità***. Cesare Ripa, *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. 1603. Edição por Lepido Facii. Fonte: Cesare Ripa. Caneta em papel, Disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/500/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/500/mode/2up) . Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 78: ***La verità non puo star sepolta***. Francesco Marcolini di Forlí. 1551. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 79: **As quatro estações**. Johannes Stradanus, gravura em papel, data desconhecida. *Royal Library of Belgium, prints department*. Disponível em: <https://www.kbr.be/en/collections/prints/> . Acesso em 10, Mai, 2026.

Figura 80: **Ascensão da Morte**. Série “As últimas quatro coisas”. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1577. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_Ii-5-175](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ii-5-175) . Acesso em 05, Jan. 2026.

Figura 81: **A divisão dos bons e dos maus**. Série “As últimas quatro coisas”. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1577. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_Ii-5-175](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ii-5-175) . Acesso em 05, Jan. 2026.

Figura 82: “**Busto de Johannes Stradanus**”, Giovanni Battista Caccini, mármore e metal, 1606, Florença. Wikimedia Commons.

Figura 83: *Triumphal Arch from the 1541 Entry of Charles V into Milan, from Giovanni Albicante, Trattato del'intrar in Milano di Carlo V, 1541*. Tinta em Papel. Getty Research Institute, Los Angeles. Disponível em: <https://archive.org/details/trattatodelintra00albi/page/n55/mode/2up>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 84: **Uma nobre em Florença**. Johannes Stradanus, 1575. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1880-0710-322](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-0710-322). Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 85: *Pulvis Pyrius. Nova Reperta*. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 86: *Europa; Italia. Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Edição de 1603 por Lepido Facii, Roma. Disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/108/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/108/mode/2up). Acesso em 26, Jun. 2026.

Figura 87: *America. Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Edição de 1603 por Lepido Facii, Roma. Disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/108/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/108/mode/2up). Acesso em 26, Jun. 2026.

## **TABELAS:**

Tabela 1: Quantitativo de gravuras das séries analisadas nesta pesquisa.

Tabela 2: Lista das gravuras de Johannes Stradanus, por série, analisadas neste trabalho.

## **GRÁFICOS:**

Gráfico 1: Distribuição das gravuras por série.

Gráfico 2: Distribuição das folhas analisadas neste trabalho em cada série de gravuras.

## INTRODUÇÃO

O processo de escrita dessa tese ocorreu em um contexto especialmente preocupante, principalmente para os historiadores. Iniciei minha pesquisa de Mestrado em 2019, aplicada também no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (PPGH-UFG) e, desde então, tenho carregado o mesmo objeto de pesquisa: as obras de Johannes Stradanus. Quando finalizei o mestrado e me candidatei ao processo de seleção para o doutorado, mantive como objeto as mesmas obras de Johannes Stradanus, mas com um novo objetivo, não alcançado pela pesquisa de mestrado: analisar a perspectiva de tempo nas obras de Stradanus. Olhando agora, em 2026, para o início da pesquisa de doutorado em 2021, comecei a me questionar o porquê de estudar a perspectiva de tempo de um homem do século XVI. Sei que todos os objetos e temas na história carregam suas significações e importância próprias na pesquisa acadêmica, mas, por várias vezes, uma pergunta vinha à minha mente: “por que estudar a noção de tempo desse autor, falecido há mais de quatrocentos anos, seria importante para hoje?”. Depois de muito refletir, percebi que talvez essa pesquisa seja sintoma de um problema maior na sociedade atual (e isso).

A noção de tempo no século XXI tem ficado cada vez mais complexa de se definir. Pensei, então, no que François Hartog apresentou como noção de “presentismo”, Regime de Historicidade que, segundo o autor, surge a partir da década de 1980, no qual o distanciamento entre passado e futuro se tornou tão intenso ao ponto de o presente dominar todas as nossas experiências e expectativas, deixando muito pouco espaço para o passado – que é pensado como algo que pouco pode nos oferecer – e o futuro - que não é mais vislumbrado na expectativa da mudança. No entanto, no estágio final dessa pesquisa, observei que ela perpassou um momento que talvez seja lembrado com mais ênfase pelos historiadores num futuro não muito distante. Em 2022 se iniciou a Guerra da Rússia contra a Ucrânia e, recentemente, as tensões no Oriente Médio tem crescido cada vez mais com os avanços do domínio estadunidense, que também tem lançado seus dados no jogo de dominação na América do Sul, após invadir a Venezuela e prender o presidente desse país. Esses eventos, a um historiador atento, podem ser pensados como “partes de um processo maior” que ainda não se iniciou na totalidade, mas espero estar errado quanto a isso. Enquanto historiador, pesquisador e também professor das gerações mais jovens, não consigo evitar o pensamento de que estamos em um momento de

aumento da tensão das dimensões temporais. Talvez seja apenas uma noção equivocada minha, mas sinto, em concordância com Hartog, que o presente seja, de fato, a dimensão temporal preponderante em nosso tempo. Mas não sinto isso pelos mesmos motivos que Hartog apontou. O presente hoje talvez seja a única dimensão temporal de nossa experiência que seja pensável como *possível*. Tendo em vista os recentes acontecimentos, temo que o futuro não seja algo “planejável”, quero dizer, o futuro pode não ser esse horizonte de expectativa que tanto esperamos e planejamos e o passado parece estar sendo cada vez mais deixado de lado pelas novas gerações que se prendem somente àquilo que aconteceu no mesmo instante em que tocam os dedos na tela de um *smartphone*.

Quando nos viramos para o passado em nossas análises históricas, o passado pode refletir certas luzes que nos permitem compreender certas semelhanças com nosso presente. A “Operação Historiográfica” da qual nos falava Michel de Certeau já apontava isso: o estudo do passado é também o estudo do próprio presente, pois toda análise do passado é marcada pelas características de seu tempo. Nesse sentido, em meio às inquietações do presente com as possibilidades, que parecem cada vez mais escassas, de expectativa do futuro, voltei-me ao estudo das noções de tempo de um gravurista do século XVI, que passava por um período histórico também repleto de incertezas quanto ao futuro, enquanto a única certeza era a experiência do presente. Nem mais o passado lançava luz ao presente, nem o futuro parecia ser um caminho definido. Tendo a simpatizar com gravurista do século XVI nesse aspecto. Ainda mais, ao olharmos para o nosso próprio presente, também carrego certa noção de que aquilo que *vemos* tem se tornado, como nunca, a própria realidade. Martin Jay já apontava que a sociedade havia se tornado “ocularcentrista” do século XVI em diante, mas com a ascensão das redes sociais e da tecnologia dos *smartphones*, num mundo onde todos podem ter câmeras prontas para serem ligadas a qualquer momento, a realidade é recortada e selecionada por cada lente na busca de se estabelecer uma experiência palpável, no qual o que se vê é o que se vive. Talvez por isso o estudo das imagens e seus papéis na história possa nos ajudar a entender como vivemos hoje. Para entender e ver o presente em que vivo (quicá planejar algum futuro), talvez devesse, portanto, entender como o passado via a si mesmo e projetava suas visões ao futuro. A noção de “história do futuro” já se encontra em debate nos textos de Reinhart Koselleck e Aleida Assmann, mas todos sabemos que o trabalho do historiador é mais um reflexo de seu próprio tempo do que uma representação fiel do que o passado enxergava como futuro. Como compreender - ou ao mesmo tentar compreender - o presente, então? O historiador Carlo Ginzburg disse, certa vez, que “Para

compreender o presente, devemos aprender a olhá-lo de esguelha. Ou então, recorrendo a uma metáfora diferente: devemos aprender a olhar o presente à distância, como se o víssemos através de uma luneta invertida”. (GINZBURG, 2014, p. 12). A luneta invertida que utilizarei aqui serão as gravuras de Johannes Stradanus. Não as selecionei porque acredito que sejamos herdeiros da noção de tempo de Stradanus, não. Nem mesmo que o passado possa nos fornecer guias e fórmulas para resolver as questões do presente. A escolha das obras de Stradanus como objeto de análise passa muito pelo que o próprio autor representou em suas gravuras: o tempo, a América, as novidades. Enquanto nascimento, sou latino-americano, enquanto historiador, sou preocupado com as questões que permeiam o tempo e, enquanto humano, me espanto (e me maravilho) com as novidades que aparecem a cada chamada nos noticiários, principalmente aquelas que saltam aos olhos.

Por isso a introdução desta tese parte de um problema central que atravessa tanto a história da arte quanto a historiografia: como as imagens produzem sentido histórico não apenas pelo que mostram, mas também pelo que silenciam, omitem e deixam em suspensão? Ao tomar como objeto privilegiado a produção de Johannes Stradanus, proponho uma investigação que articula história visual, teoria da imagem e reflexão sobre o tempo histórico, afastando-me de leituras lineares, evolucionistas ou teleológicas da cultura visual moderna. A tese está organizada em dois grandes capítulos, pensados não como etapas sucessivas, mas como campos analíticos complementares. No primeiro, construo o arcabouço teórico, conceitual e histórico necessário para compreender a gravura como prática visual, técnica cultural e linguagem histórica. No segundo, aprofundo a análise da obra de Stradanus a partir da noção de multiplicidade temporal, examinando como suas imagens mobilizam, tensionam e sobrepõem diferentes regimes de temporalidade próprios da Primeira Modernidade.

No **Capítulo 1 – Imagens, impressões e história visual**, investigo o estatuto da gravura enquanto forma específica de produção de imagens e de conhecimento histórico. Parto da ideia de que as gravuras se marcam pela ausência, mas aprofundo essa noção ao considerar sua materialidade técnica. Diferentemente da pintura, que se constrói a partir do reflexo da luz sobre a superfície pictórica, a gravura não se define pela luminosidade, mas pelos sulcos profundos cavados na matriz, responsáveis por reter a tinta e produzir as áreas de sombra. Nesse sentido, a gravura não registra a presença da luz, mas a inscrição da ausência: são os vazios, as incisões e os cortes que estruturam a imagem impressa. Essa característica torna a gravura uma linguagem visual particular, na qual a

sombra, o negativo e o não-dito assumem papel central na produção de sentido. Essa perspectiva permite compreender a gravura não como simples reprodução do real ou como tradução empobrecida da pintura, mas como artefato cultural autônomo, dotado de uma lógica própria de visualidade. A partir daí, discuto a ascensão da visão na Primeira Modernidade, entendendo a gravura como parte de um regime escópico que privilegia o olhar como forma de acesso ao mundo, ao conhecimento e à experiência histórica. A multiplicação das imagens impressas, sua circulação ampliada e sua capacidade de fixar narrativas visuais contribuíram decisivamente para a reorganização das formas de ver, conhecer e narrar o mundo moderno.

Ainda no primeiro capítulo, enfrento a questão da autoria, interrogando em que medida Stradanus pode ser compreendido como um autor singular ou como resultado de uma produção coletiva que envolve desenhistas, gravadores, editores e mecenas. Ao tensionar categorias modernas como autoria, originalidade e gênio criador, procuro situar a obra de Stradanus em um contexto no qual a invenção visual se dá de modo relacional e processual. Nesse movimento, discuto também o conceito de invenção, questionando o que significa “inventar” no universo da gravura moderna e quais critérios permitem atribuir esse estatuto a determinadas imagens e práticas. A análise dos esboços de Stradanus ocupa lugar central nesse capítulo. Interesse-me não apenas pelo que esses desenhos apresentam, mas sobretudo pelo que deixam de apresentar: ausências, indefinições e escolhas que revelam o caráter seletivo e estratégico do processo criativo. Encerrando o capítulo, analiso o papel dos Medici, destacando o mecenato florentino como elemento fundamental para compreender as condições materiais, políticas e simbólicas da produção de gravuras. Longe de atuar apenas como patrocinadores, os Medici participam ativamente da orientação temática e da circulação das imagens, reforçando sua dimensão política e histórica.

**No Capítulo 2 – Johannes Stradanus e a multiplicidade temporal**, desloco o foco da técnica e da produção visual para uma reflexão mais ampla sobre tempo, temporalidade, história e narrativa. Início o capítulo discutindo diferentes concepções de tempo que coexistem na cultura ocidental, especialmente o tempo cíclico, o tempo escatológico e o tempo linear. Meu objetivo é demonstrar que essas temporalidades não se sucedem de forma linear ou excludente, mas coexistem e entram em tensão na Primeira Modernidade. A partir desse referencial, analiso como as gravuras de Stradanus articulam tempos múltiplos, recusando a ideia de que sua obra esteja vinculada a um único regime temporal homogêneo. O tempo cíclico, associado à repetição e à ordem natural, e o tempo

escatológico, ligado à expectativa do fim e da salvação, permanecem operantes, mas passam a disputar espaço com um tempo linear, orientado para o futuro, para a ação humana e para a invenção técnica. Argumento que essa transição não se dá de forma pacífica, mas como um campo de conflitos simbólicos, visíveis na própria construção das imagens. Nos momentos finais do capítulo, discuto a noção de inevitabilidade do futuro como um dos traços centrais da Primeira Modernidade e analiso como a linearidade temporal se consolida como forma dominante de ordenar o mundo. A representação da América emerge, então, como espaço privilegiado dessa disputa, em que a imagem atua como instrumento de negação da multiplicidade temporal, apagando outras experiências de tempo em nome de uma narrativa de conquista, domínio e progresso.

Ao organizar a tese em apenas dois capítulos extensos e densamente articulados, busquei evitar uma fragmentação excessiva do argumento e preservar a coerência interna da análise. Essa escolha estrutural reflete a hipótese central que sustento ao longo do trabalho: as gravuras da Primeira Modernidade, longe de produzirem uma narrativa visual submetida a um tempo único, revelam a coexistência e a tensão entre múltiplos regimes temporais, permitindo compreender as incertezas, os projetos e as contradições de um mundo moderno ainda em formação.

Nesse sentido, a organização do texto procura acompanhar o próprio movimento analítico proposto: em vez de decompor o objeto em partes estanques, privilegio a leitura das imagens como campos de articulação, nos quais diferentes temporalidades não apenas coexistem, mas se tensionam e se reconfiguram mutuamente. Tal perspectiva implica um deslocamento em relação a interpretações (BURCKHARDT, 1991; TATSCH, 2007; MARKEY, 2014; BOUMEDIENE, 2024), que tomam a cultura visual da Primeira Modernidade como expressão de uma temporalidade linear. Ao contrário, parto do pressuposto de que essas imagens operam como dispositivos de condensação temporal, nos quais passado, presente e futuro não se organizam em sucessão, mas em sobreposição e disputa.

Dessa forma, a estrutura da tese não apenas organiza a exposição do argumento, mas constitui parte integrante de sua própria demonstração: ao manter a densidade e a continuidade da análise, busco evidenciar que a compreensão dessas imagens exige um olhar capaz de sustentar simultaneamente múltiplos níveis de leitura, sem reduzi-los a uma narrativa unívoca ou a um esquema evolutivo simplificador.

## **Tempo, narrativa e experiência histórica**

A compreensão do que é o tempo, para os historiadores, é uma questão central nesse trabalho, pois as formas como elaboramos nossas relações com o tempo são fundamentais para entender como enxergamos os tempos em outras temporalidades. Analisar o tempo em uma temporalidade diversa da nossa é parte fundamental da *anacronia* de todo trabalho histórico, que perpassa as dimensões temporais diversas num exercício de estudar o passado e estudar o próprio presente.

Em um de seus livros mais interessantes para os historiadores, “*Tempo e Narrativa*”, o filósofo francês Paul Ricoeur apontou que “O mundo exibido por qualquer obra é sempre um mundo temporal”. Isso significa dizer que em todas as formas de ver e apresentar um mundo o dotamos de tempo, isto é, transformamos qualquer criação de mundo em uma narrativa, uma construção com início, meio e fim. Segundo Ricoeur, Agostinho de Hipona, o santo católico, identifica essa inserção do tempo mesmo na narrativa bíblica da criação de mundo. Deus teria iniciado algo: “No princípio, Deus fez...”. Essa apresentação da criação do mundo contida no Gênese implica a transformação da própria criação do universo em uma narrativa. Narrar a criação do mundo é, para Ricoeur, torná-la temporal, por mais que fosse divina, ou seja, por mais que o tempo nela não existisse, afinal, nem os dias, nem as noites - nem mesmo o humano - teriam ainda surgido naquele momento segundo o conto bíblico (RICOEUR, 1994, p. 16). A inserção de determinados eventos em uma narrativa dota esses mesmos eventos de sentido, significa-os, transforma-os na medida em que os fazem compreensíveis à humanidade. A narrativa, para além de estabelecer uma sequência inteligível de determinados fatos, busca também estabelecer esses mesmos fatos como verídicos, porque possuem, nessa organização, uma função cognitiva. Como apontou Louis Mink: “A função cognitiva da narração é não só relacionar a sucessão de eventos, mas formar uma relação entre vários diferentes tipos de eventos num todo completo. Na ficção isso gera emoção, na história isso gera o caráter de verdade” (MINK, 2016, p. 218). A perspectiva agostiniana de criação do mundo *narrativizada* seria o aperfeiçoamento da perspectiva de Políbio, que via na história uma totalidade significativa, isto é, uma verdade por trás dos acontecimentos, que os conecta (RANCIÈRE, 2011, p. 26). Para Ricoeur, nos relacionarmos com os acontecimentos por meio da narrativa – incutindo o tempo nos eventos – é, antes de tudo, a forma humana de dar sentido à nossa existência e de tudo que há a nossa volta.



O filósofo alemão Karl Löwith, corroborando a perspectiva de Ricoeur, nos diz que os sentidos não são inerentes às coisas, são externos, transcendentais. Nós, humanos é que os incutimos no mundo ao nosso redor (LÖWITH, 1977, p. 19). Com relação ao conceito de tempo, o apontamento de Löwith parece não ter perdido seu significado ainda hoje. Pensar a existência do tempo sem sentido é quase uma sentença da ausência de sentido em nossa própria existência. Mesmo – e principalmente – nas narrativas religiosas, não pode haver tempo nem humanidade sem sentido. Nas perspectivas mais filosóficas e históricas que abordaremos nesse trabalho, essa questão se coloca como fundamental, mas concentra-se muito mais no tempo do que na humanidade.

E que papel cumprem as narrativas ao incutir o tempo *nas* coisas? As narrativas, ao transformar as relações com o tempo em relações de sentido, são sempre mais significativas para nós quanto mais esboçam os traços da experiência temporal, isto é: uma narrativa é mais significativa quando nos faz sentir o “peso do tempo”, seus efeitos em nossa existência (RICOEUR, 1994, p. 16).

O que impeliria o humano a produzir o mundo – seja qual for a sua natureza - de forma que ele tenha, necessariamente, de ser um “mundo temporal”? Ainda segundo Paul Ricoeur, a razão disso é uma “uma aporia que aflige o espírito” e que se insere em uma outra maior ainda: a do ser e a do não-ser do tempo. Em muitos casos, podemos sentir “o peso do tempo” quando este pode ser “medido” a partir dos mais variados mecanismos. Seja observando a idade avançada de uma avó, seja ao notar a redução do nível de água de um rio ora caudaloso, ou pela formação de rugas em nosso próprio rosto, as formas de se relacionar com determinada perspectiva de tempo são variadas e não caberia aqui analisarmos todas. Essas formas de medição são, juntamente com os calendários e os relógios – seguindo padrões diferentes, contudo -, uma forma de sincronização do tempo, isto é, o estabelecimento de uma correspondência entre aquilo que já foi, aquilo que é e aquilo que será. Se precisamos medi-lo para sentir seu peso (aqui não estou abordando o método usado ou a precisão dele para esta medição) e seu passar, ele precisa *ser*, de alguma forma. É precisamente necessário que algo exista para que possamos medi-lo. Por isso, quando consideramos mudanças em nossas vidas e atribuímos essas mudanças ao “passar do tempo”, dotamos este mesmo tempo da qualidade de “ser” algo.

Contrariamente a essa tese do *ser* do tempo, a tese do *não-ser* é também bastante conhecida. Segundo essa tese, o tempo não é, pois o futuro ainda não é e o passado já não é mais, enquanto o presente não permanece sendo para sempre (RICOEUR, 1994, p. 20). Isso significaria dizer que o tempo não existe. Como poderíamos, então, sentir o peso de

algo não existente? Este não é, contudo, o centro de nossa questão. Se considerarmos que o tempo é ou que não é, em ambos os casos precisaríamos defini-lo. Para responder a isso, portanto, seria necessário, inicialmente, responder a uma outra questão, essa de natureza ontológica: “O que é, de fato, o tempo?”. A partir desse questionamento, poderemos nos voltar, mais adiante, à problemática inicial do papel das narrativas e a inserção do tempo nas experiências.

Infortunadamente, esta não é uma indagação que possamos responder com facilidade. O tempo não se deixa guardar numa gaveta conceitual, esperando por sua definição incontestada. Como apontou Norbert Elias:

Ressalta disso tudo que o conceito de tempo não remete nem ao “decalque” conceitual de um fluxo objetivamente existente nem a uma forma de experiência comum à totalidade dos homens, e anterior a qualquer contato com o mundo. O tempo não se deixa guardar comodamente numa dessas gavetas conceituais onde ainda hoje se classificam, com toda a naturalidade, objetos desse tipo (ELIAS, 1998, p. 11).

Segundo Elias, para responder essa questão, precisaríamos, primeiro, perpassar um impasse que aflige e dificulta ainda mais essa problemática: nossa característica linguística de reificar o tempo, como se coisa fosse (já partindo da tese do *ser* do tempo). Inúmeras vezes o tempo fora tratado como um objeto físico mensurável, já que temos a inevitável mania de “medi-lo” como se fosse um rio ou uma montanha. Ou ainda, muitos dizem que os eventos ocorrem “no correr do tempo”, o que parece implicar que a humanidade e, talvez o universo todo, flutuassem no tempo como num rio<sup>1</sup>, criando a ilusão de que ele seria uma espécie de coisa no “espaço-tempo” (ELIAS, 1998, p. 56). Nesse sentido, nossa relação com o tempo não é pautada apenas pelo desenrolar dos eventos, mas também pela linguagem. Identificar isso é um passo importante em nossa discussão. Contudo, isso ainda não nos permite responder ao questionamento feito anteriormente.

Voltemos ao problema: o que é o tempo? Para Elias, pensar o tempo:

---

<sup>1</sup> Tal como a concepção de Dante Alighieri na sua “Divina comédia”, ao dizer, no canto XVII no Paraíso: “Como não prende a vista em que se espelha,

A nau, que as águas rápida descende” (ALIGHIERI, 1916, Paraíso, canto XVII, vv. 37-45).

Na metáfora de Dante, Deus vê o tempo como alguém que vê um navio descendo um rio. Sabe-se que irá descer, mas não o impede nem o força a acontecer. Sabe-se a causa, o caminho e o resultado, mas não o controla. Nessa noção, o tempo é um rio por onde navegam os eventos.

“[...] exige centros de perspectiva – os seres humanos – capazes de elaborar uma imagem mental em que eventos sucessivos, A, B e C, estejam presentes em conjunto, embora sejam claramente reconhecidos como não simultâneos [...] Ela pressupõe seres dotados de um poder de síntese acionado e estruturado pela experiência. Esse poder de síntese constitui uma especificidade da espécie humana: para se orientar, os homens servem-se menos do que qualquer outra espécie de reações inatas e, mais do que qualquer outra, utilizam percepções marcadas pela aprendizagem e pela experiência prévia, tanto a dos indivíduos quanto a acumulada pelo longo suceder das gerações. É nessa capacidade de aprender com experiências transmitidas de uma geração para outra que repousam o aprimoramento e a ampliação progressivos dos meios humanos de orientação, no correr dos séculos. **É essa função de meio de orientação que hoje concebemos e experimentamos como sendo o “tempo”.** (ELIAS, 1998, p. 46, *grifo nosso*)

A nossa experimentação de tempo, portanto, é uma relação. Uma relação que estabelece a orientação necessária para pensar o que vivemos e o agir. Se, em algumas sociedades, a orientação do agir é feita a partir da observação prática de eventos naturais, como o nascer e o pôr-do-sol, ela aparece também em formas de um infindável oceano de símbolos pelos quais nos comunicamos, seja dividindo e mensurando o tempo a partir das palavras “anos”, “meses”, “dias”, “horas”, ou “épocas”, “eras”, “períodos”, etc. Esses formatos de simbolização do tempo são produções nossas que auxiliam na orientação do agir, contudo, fortalecem a perspectiva de que o tempo é uma coisa que, de certo modo, está sempre presente, existente e, por isso, determinável e mensurável pelo homem. Por mais que não possamos sentir o tempo pelos nossos sentidos, em algum determinado momento de nossas vidas, percebemos determinadas mudanças que costumamos relegar ao que chamamos de tempo, como se fosse um ser que carregasse uma suposta “culpa” pelas mudanças. Por isso, em muitos casos, não podemos evitar o pensamento de que o tempo seria totalmente independente do humano (que ele exista sem que, necessariamente, nós existamos também), ou, no outro extremo oposto, que o tempo dependeria exclusivamente do humano para existir (que o tempo só existiria em nossa percepção, mas factualmente não), como se fosse uma criação nossa que escapou ao nosso mesmo controle.

Devemos, ao mesmo tempo, ter o cuidado de não cairmos na tentação de definir o tempo como apenas uma criação humana. Se considerarmos que, para pensar o tempo, é necessário um centro de perspectiva, notadamente o ser humano, podemos incorrer no pensamento de que o tempo se reduz a uma ideia forjada na mente dos indivíduos para que se orientem (ELIAS, 1998, p. 53). O que podemos afirmar, com absoluta certeza –

feito que nas Humanidades é quase inconcebível -, é que nossa relação com o tempo é diferente da relação estabelecida em outras épocas, sejam elas consideradas muito egressas ou recentes. Parece-me uma constatação óbvia, mas precisamos nos atentar a alguns pontos dela. Se nossa relação com o tempo se modificou, como é que isso aconteceu? O que provocou uma mudança na forma de experimentar o tempo?

Ao seguirmos nessa linha de pensamento, nos deparamos com uma das mais intrigantes questões enfrentadas pela humanidade: a sua relação com o tempo. Poderíamos dar início a esse debate a partir de diversos pontos de partida. Ora, se a percepção do tempo exige um centro de perspectiva, poderíamos, portanto, escolher qualquer um para dar início à discussão. Poderíamos voltar à perspectiva bíblica de Agostinho ou partir para a perspectiva de Immanuel Kant, de que o tempo é uma experimentação inata do ser humano, ou de Isaac Newton, no qual o tempo é um *continuum* fixo onde todos os eventos ocorrem de forma linear e una. Contudo, optarei aqui por falar sobre o tempo a partir de uma forma de visualização deste. Às vezes, mais do que as palavras podem abarcar, ou, antes, de modo *distinto* do que elas elaboram, a visualização de um determinado conceito pode nos fornecer um “pedaço de real para roer” (SAMAIN, 2012, p. 23), que nos ajude a discutir as questões fundamentais deste trabalho.

### **Visualizar o tempo: imagens enquanto arquitetura temporal**

Para o estudioso polonês Krzysztof Pomian, a forma como podemos tornar inteligíveis as nossas relações com o tempo é a história. O autor afirma isso a partir da ideia de que, se o tempo é relacional – depende de pontos de partida -, ele é composto de assimetrias. Essas assimetrias são como relações diferentes de cada “centro de perspectiva” e sua conexão ao tempo, formando o que o autor denomina de “Arquitetura temporal”. Essa arquitetura seria formada por camadas que se sobrepõem e que, se compostas juntas, formam a multiplicidade da história. O autor compara essa arquitetura a uma partitura musical, na qual vários instrumentos tocam a mesma música, mas cada um com um ponto de conexão diferente em relação ao ritmo central. Nessa sinfonia, a história seria a única capaz de separar as notas tocadas por cada instrumento musical com o objetivo de entender qual a sua relação com a melodia – união de notas e tempos - tocada. A história, por tornar o tempo um objeto temporal, seria nossa possibilidade de entender como cada camada (Pomian utiliza o conceito de “estrato”) dessa arquitetura se relaciona. A história do próprio tempo revelaria, para o autor, não um suposto tempo autêntico e único por detrás das múltiplas relações temporais existentes nos estratos dessa

arquitetura temporal, mas sim uma “pluralidade real e irreduzível, que deveria ser aceita como tal” (CARVALHO, 2011, p. 268).

A não revelação de um tempo autêntico e único que supostamente estaria escondido por de trás das relações temporais dos estratos da arquitetura temporal aponta, segundo o autor, que a arquitetura temporal não é apenas um dado objetivo, mas histórico e também subjetivo. A historicidade dessa arquitetura se manifestaria a partir de relação de estratos nas quais a separação entre eles nunca é determinada a priori, mas que se entrelaçam com as novas perspectivas que sobrepõem as formas anteriormente pensadas como estratos do tempo. Segundo Pomian:

Toda arquitetura temporal é, portanto, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, apesar de o grau de separação desses dois aspectos ser histórica e psicologicamente variável, esta separação nunca é determinada. [...] E toda arquitetura temporal contém em si um presente que foi seu passado, não sobre sua forma original, mas sobre aquilo que recebeu no curso de sucessivas reintegrações de formas posteriormente reunidas que provocaram, cada uma, uma nova distorção do passado e cujo efeito cumulativo é tão importante quanto o passado mais longínquo e coberto por um número cada vez maior de sucessivas camadas, cada vez mais recentes (POMIAN, 1984, p. 331).

Foi Kant quem, inicialmente, definiu a temporalidade enquanto condição da orientação do humano no fluxo ininterrupto do devir. Para o filósofo alemão, a intuição do humano, se retirada de nossa sensibilidade, retiraria também o próprio conceito de tempo, porque o tempo não pertence aos objetos mesmos, mas ao sujeito que os percebe. A avaliação de Kant no permite reconhecer a temporalidade expressa em todos os registros linguísticos e não linguísticos da duração. Esse aspecto construtivo da temporalidade foi incorporado às reflexões de Pomian em sua definição de “arquitetura temporal” (ARRAIS, 2019, p. 27).

Para enxergarmos as camadas da arquitetura temporal que Pomian nos fala, devemos nos munir de fontes históricas, estas que, em suas relações com o tempo, nos ajudam a tornar o próprio tempo inteligível quando analisadas enquanto objetos históricos. Nessa pesquisa, a utilizar-me-ei de uma forma visual de elaboração de relação com o tempo, isso é, da visualização da narrativa temporal contida nas gravuras de Johannes Stradanus para interpretar a arquitetura temporal de que Pomian nos fala.

Aqui, antes, faço uma distinção que deve ser dita para que não haja mal-entendidos: não me concentrarei nesse autor por supor que ele poderia ser responsável, individualmente, pela criação de uma camada de tempo a partir de suas gravuras. Em

minha própria dissertação de Mestrado, defendida também no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás em 2021, a tese central de minha pesquisa acabou por desaguar na seguinte conclusão:

Stradanus, ao buscar um tempo superior aos passados, produziu a imagem de um tempo Moderno, cujas inovações traçariam uma outra relação com o mundo. Assim como a Reforma Protestante deu a Menocchio “a audácia para comunicar o que pensava” (GINZBURG, 1989, p. 33), as gravuras permitiram a Stradanus buscar a Modernidade, não pelo conceito histórico, não pela escrita, mas pela visualidade das coisas que o gravurista considerava como novas e pertencentes a seu tempo. A superação dos antigos não se dava pelo desenrolar da História, pelo passar dos anos, mas pela invenção das coisas que o Homem agora podia produzir (VESPUCCI, 2021, p. 146).

Nessa perspectiva, a interpretação das gravuras desse autor - que serão aqui analisadas sob outro prisma -, parecia aquiescer a ideia de que o indivíduo, ao elaborar determinadas imagens, teria produzido um tempo novo, distinto do seu próprio. Não, antes disso, devemos observar o que Norbert Elias afirma sobre a impossibilidade de tal façanha:

Essa seria uma conclusão errônea, por identificarmos o sujeito do conhecimento com uma pessoa individual. Ora, o indivíduo não tem capacidade de forjar, por si só, o conceito de tempo. Este, tal como a instituição social que lhe é inseparável, vai sendo assimilado pela criança à medida que ela cresce numa sociedade em que ambas as coisas são tidas como evidentes (ELIAS, 1998, p. 13).

Me proponho aqui a analisar as gravuras deste autor uma vez mais, visto que as relações deste com a sociedade na qual cresceu e se desenvolveu, podem nos fornecer uma chave de interpretação das relações do homem com o tempo.

### **Stradanus e a pluralidade dos tempos na imagem**

Iniciarei a discussão a partir de uma gravura em específico<sup>2</sup> porque, se buscamos tentar responder ou definir o que é o tempo - e este exige pontos de perspectiva para ser pensado -, a imagem a seguir, produzida num momento de limiar mudança de percepção sobre o tempo, traça caminhos para tornar inteligível a arquitetura temporal na qual está imersa. Trata-se de uma gravura de 1585, produzida em Flandres e publicada na Itália.

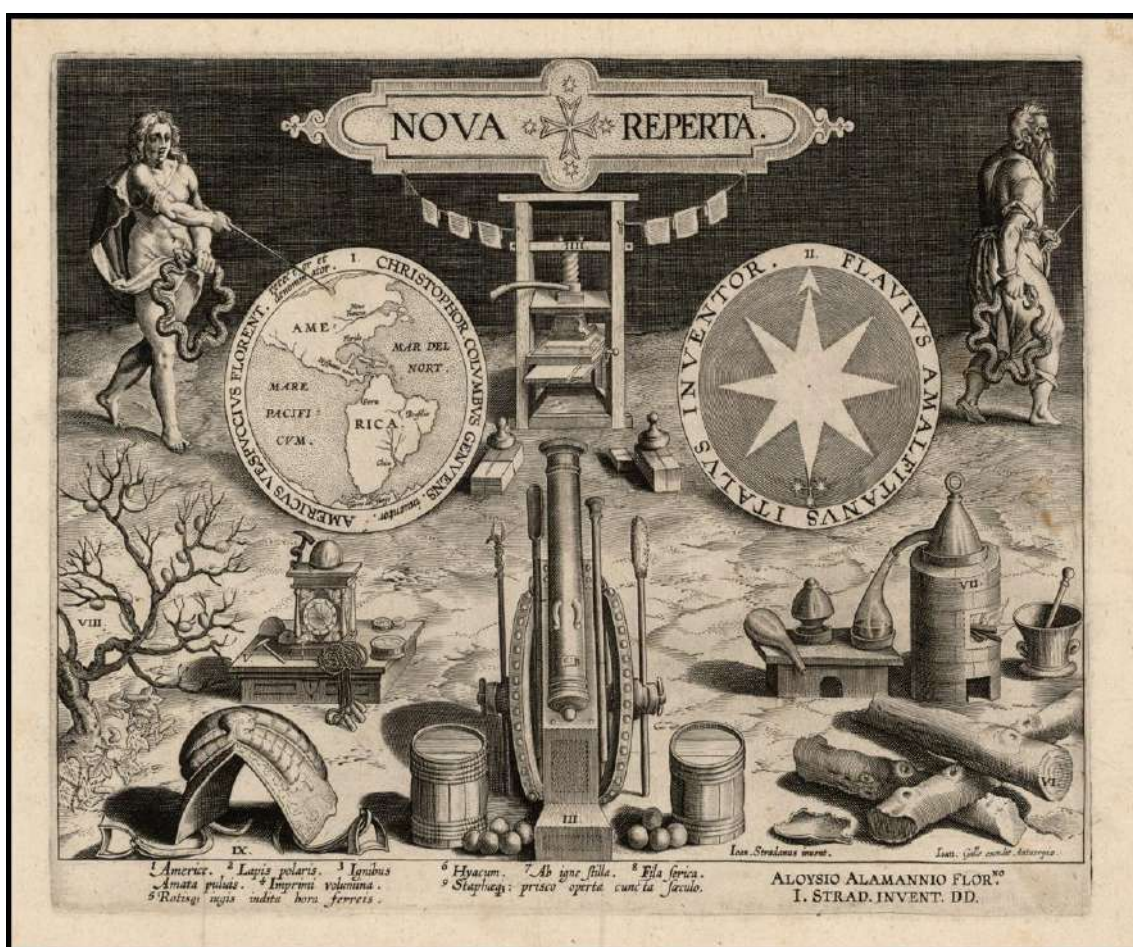
---

<sup>2</sup> O corpus da totalidade das gravuras analisadas nesta pesquisa está organizado na seção 1.2.

“Novas invenções” é a titulação recebida por essa gravura por seu desenhista, Johannes Stradanus, no fim do século XVI. Ela é o frontispício de uma série de dezenove gravuras que apresentam diversas invenções que vão desde o século VIII ao XVI.

Nessa imagem, Johannes Stradanus, gravador nascido em Bruges no ano de 1523, representa visualmente aquilo que considera como novidade: invenções criadas pelas mãos humanas “em seu tempo”, numa apresentação que coloca lado a lado aquilo que implicava a grandiosidade do homem - segundo Stradanus - e o tempo no qual viveu o autor.

Figura 1: Frontispício da série “*Nova Reperta*”, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: *British Museum*. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Num primeiro momento, ao fitar a imagem, é possível que o observador do tempo presente tenha a impressão de ter se deparado com uma espécie de antecipação da percepção de tempo dignatária do moderno conceito de História, explicado por Reinhart Koselleck em seu texto “O conceito de História”. A colocação de várias invenções de

tempos diferentes, de inventores provindos de reinos, cidades e Estados diferentes, poderia nos causar a impressão de que as invenções, por mais distintas em tempo e espaço que fossem, estariam unidas por um tempo único, por uma *Bildung*, ou, numa forma menos alemã de dizer: progresso (JORDHEIM, 2017, p. 88).

Na investigação de Koselleck, a sociedade europeia de fins do século XVIII, às vésperas da Revolução Francesa, teria chegado à formação de que o tempo da humanidade se tornara um só e que a História, ocorrida nesse tempo uno, seria a união de todas as histórias de todos os povos, ou seja, que a História se referisse à própria História, que ela retirasse de si mesma a sua definição. No século XVIII, a História, portanto, não seria a história de algo (História da França, História da Itália, etc.), mas sim a concepção total dos eventos que acometeram a humanidade numa só História, num “singular coletivo”. O que seria novo nessa perspectiva de História seria uma perspectiva de tempo uno, ou seja, uma forma de tempo no qual a História não se divide em diversas histórias, mas se contém em uma única História, a *Geschichte*. (KOSELLECK, 2013, p. 37).

Karl Löwith aponta que nesse momento da história ocidental, na historiografia moderna, houve uma antropologização do tempo. O homem, agora o único responsável pela condução da história, poderia direcioná-la, dotá-la de sentido. Esse direcionamento, no século XVIII, seria o próprio progresso, irreversível, ao qual se destina a humanidade:

É também unicamente neste esquema teológico, ou melhor, escatológico, do processo histórico que a história se tomou «universal», pois a sua universalidade não depende exclusivamente da crença num Deus universal, mas no facto de dar unidade à história da humanidade orientando-a para um objetivo final (LÖWITH, p.30, 1977).

Contudo, essa noção de História pautada por esse tempo único não tinha somente isso como característica, mas também

[...] que se adquire consciência cada vez maior de que a história não deveria ser uma descrição causal dos acontecimentos, mas sim uma visão perspectivista do passado, possibilitada pelo distanciamento cronológico e através de uma Antiguidade supostamente produzida na reconstrução de um mundo fechado em si, com o qual se pode fazer uma comparação com o próprio mundo. “Ver essa Antiguidade em seu percurso temporal, contrapor seus exemplos, suas experiências e instituições, coloca-las dentro ou contra o próprio tempo, e, a partir daí, planejar sua própria configuração é a primeira coisa que caracteriza o pensamento histórico da Idade Moderna (GÜNTHER, 2013, p. 87)



Nesse sentido, se toda a humanidade está em uma só História, ou em um só tempo, poder-se-ia afirmar que a “A História se torna processo, progresso, evolução, ou necessidade, um conceito amplo de movimento. A História se torna planejamento, liberdade, campo de atuação” (KOSELLECK, 2013, p. 37). Essa é uma das características principais do Regime de Tempo Moderno, segundo Aleida Assmann (2013). Assmann aponta que o modelo moderno de tempo é diferente dos pré-modernos. Os tempos pré-modernos colocam a criação do tempo a partir de uma origem mítica de “um mundo que transcende o senso e experiências humanas”, enquanto o regime moderno deposita seu início no “aqui e agora”. Como apontou a autora:

*While in mythical origins the order of the world is placed outside of human time and beyond human reach, modern beginnings are rational and enabling human constructs, authorising human experience, knowledge and art. The source of inspiration is no longer to be sought in previous authorities, periods and traditions, but in the creative spirit of the human author himself* (ASSMANN, 2013, p. 45)<sup>3</sup>

Assim sendo, a relação moderna dos humanos com o tempo é uma relação de planejamento, de dominância por parte da humanidade. O futuro se abriria como um espaço de expansão da humanidade em si. O passado, enquanto espaço de experiência, cada vez mais distante do presente, seria escanteado para o surgimento daquilo que é novo, elaborado por mãos e mentes humanas. A conhecida frase de Tocqueville representa bem esse afastamento do passado: “Quando o passado não mais lança luz sobre o futuro, o espírito caminha nas trevas” (HARTOG, 1996, p. 4). A experiência da vida, portanto, deixa de ser guiada pelo passado que servia como exemplo, para se tornar incerteza. Essa incerteza, exigiria, por seu lado, planejamento, direcionamento.

Partindo dessa primeira impressão, ao observar a disposição das invenções espalhadas pela imagem (figura 1), tem-se a noção de que formam um arsenal daquilo que é tido como inédito. Esse ineditismo, ainda nessa visão, seria, portanto, aquele primeiro momento em que a humanidade se vê como responsável pelo seu próprio destino. Destino esse que poderia ser alcançado pelos instrumentos inventados por suas próprias mãos.

---

<sup>3</sup> “Enquanto, nas origens míticas, a ordem do mundo é situada fora do tempo humano e além do alcance dos seres humanos, os começos modernos são racionais e se constituem como construções humanas que tornam possível e legitimam a experiência, o conhecimento e a arte. A fonte de inspiração deixa de ser buscada em autoridades, períodos e tradições anteriores e passa a residir no próprio espírito criativo do autor humano.”

Contudo, essa perspectiva não encontra sustento em si mesma. Estaríamos dotando uma imagem do século XVI de uma antropologização do tempo que ainda não se gestava. Estaríamos dotando de sentido externo uma imagem – para seguir na preleção de Löwith – que, por outro lado, possui um sentido interno e conectado aos sentidos da sociedade que a viu nascer. A colocação das várias invenções por Johannes Stradanus, ainda no século XVI, na verdade, acaba por se deparar em um outro objetivo: essa percepção de um arsenal revela uma perspectiva que carrega em seu seio uma pluralidade de tempos e não a unicidade dos tempos no regime moderno de temporalidade.

Esses tempos plurais são colocados como não-naturais - Stradanus não se utiliza de elementos da natureza para defini-los enquanto tais. Essa pluralidade de tempos imaginados pelo autor, seria, portanto, uma pluralidade pautada pelas invenções. O que o estribo, no canto esquerdo inferior da gravura diz respeito ao guáiaço – representado no canto inferior direito -, planta medicinal que se acreditava ter o poder de curar a terrível sífilis, encontrada na América recém-colonizada do século XVI? O estribo era já utilizado no reinado de Carlos Magno (742-814), ao menos sete séculos antes da América ser invadida pelos europeus, quando encontram o guáiaço no que seria o então Vice-Reino de Nova Espanha. Como poderiam então, essas duas “criações” distintas, estarem lado a lado como se fizessem parte de um mesmo rol de invenções, ou melhor dizendo, como se fizessem parte de um mesmo *tempo*? Enquanto narrativa – uma narrativa visual -, para que ela se torne mais significativa e seu discurso seja mais inteligível, essas invenções são colocadas em uma arquitetura, com camadas diversas e estratos sobrepostos.

Partindo de Ricoeur, anteriormente citado, podemos inferir que essas invenções esboçam traços da experiência temporal de forma que tornam as relações com o tempo mais humanas a partir de criações dos próprios humanos. As invenções não são, portanto, somente meras representantes de tempos diferentes unidos em um só. Elas estabelecem, não obstante, as relações entre os humanos e suas perspectivas de tempo na medida em que dotam a experiência com traços temporais. Essas invenções são mecanismos de orientação na forma de se pensar o tempo, operando enquanto estabelecimento de relações com o tempo, dotando-o de sentido. A visualização do tempo pode ser experimentada na medida em que o que visualizamos é temporalizado. Johannes Stradanus organiza, na apresentação dessas invenções, um *continuum* histórico que se sobrepõe a cada invenção. Isso significa dizer que o tempo e a humanidade se conectam em cada avanço tecnológico que ela (a humanidade) produz, elaborando uma sequência não-cronológica a partir da diversidade de objetos, cada um com sua temporalidade. É necessário nos lembrarmos,

antes de avaliar a série por completo, que cada gravura tem uma posição na sequência, que é organizada numericamente<sup>4</sup>. Cada gravura possui um número, iniciando pela América (marcada como nº 1), finalizando com a gravura em cobre (nº 19), sem estabelecer uma cronologia entre o momento de cada invenção num *continuum* histórico. Nos aprofundaremos na questão da visualização do tempo mais adiante nesse trabalho.

Segundo François Hartog, toda experiência temporal dos humanos se constrói em um Regime de Historicidade. Este, para o historiador francês, é composto por um período no qual a perspectiva temporal é dominada por uma das dimensões temporais, seja o passado, o presente ou o futuro. Nesse sentido, para que exista um Regime de Historicidade, é necessário que haja uma diferenciação entre aquilo que foi, aquilo que é e aquilo que será. A experiência temporal num Regime de Historicidade é evidenciada pela relação entre essas temporalidades. Não há historicidade se não há passado, presente ou futuro. Numa perspectiva cristã, o futuro existe enquanto espera do Apocalipse, por exemplo. O passado, no ideário cristão, remonta ao Gênese, mas tem seu ponto mais importante na vinda de Jesus Cristo. A vinda de Cristo seria, então, o ponto nevrálgico do passado que sustenta toda a vida de um cristão e toda a história do Homem. Ela marca o toque de Deus nos tempos, ela é o fio condutor da História Cristã. Nesse Regime de Historicidade que estamos utilizando como exemplo, portanto, o passado se torna a dimensão temporal que sustenta todos os tempos, justamente porque o presente é o tempo em que se vive como consequência da remissão dos pecados pelo crucifixo de Cristo e o futuro não existe na experiência terrena, somente na espiritual, na próxima vinda de Cristo. Na mentalidade Cristã, portanto, quando da volta de Cristo, o Apocalipse findará os tempos, encerrando a experiência temporal e inaugurando a eternidade, seja nas graças de Deus ou nos tormentos do Inferno (HARTOG, 1996, p. 2).

Hartog apresenta o regime Moderno como sendo aquele no qual o futuro domina o debate temporal, como já havia analisado Reinhart Koselleck. A expectativa de um futuro possível que se abre após a superação da perspectiva escatológica cristã, fundamenta uma experiência temporal que vê o presente como um acesso ao futuro, uma vez que o horizonte de expectativa passa a fundamentar a forma como nos relacionamos com o tempo. A gravura de Johannes Stradanus apresenta esse tempo Moderno? Estaria

---

<sup>4</sup> América (nº 1), Pedra ímã (nº 2), Pólvora (nº 3), Livro Impresso (nº 4), Relógio mecânico de ferro (nº 5), Guáiaço (nº 6), Destilação (nº 7), Bicho da seda (nº 8), Estribo (nº 9), Moinho d'água (nº 10), Moinho de vento (nº 11), Azeite (nº 12), Açúcar (nº 13), Tinta a óleo (nº 14), Óculos (nº 15), Longitude e Polo magnético (nº 16), Polimento de armadura (nº 17), Astrolábio (nº 18) e se encerra com a Gravura em cobre (nº 19).

ela imersa nesse Regime de Historicidade, nessa relação com o tempo no qual o futuro é a dimensão temporal hegemônica? Primeiro, precisamos estabelecer aqui uma diferença fundamental. A forma com que se analisa o passado, seja pela escrita – historiografia, literatura – ou pelas imagens, é notadamente diferente.

As Artes - e aqui insiro também as gravuras<sup>5</sup> - devido a sua natureza de existência e de conservação, operam o real de forma distinta da escrita. Muito do que temos nas Artes foi perdido e nem toda escrita do mundo conseguiria transcrever com exatidão o que se passa na mente de quem observa uma imagem, o que também não torna a imagem como uma forma simbólica “superior” à escrita, longe disso. O que se verifica, afinal, são aproximações diferentes em relação ao passado. Johan Huizinga, em seu clássico “O Outono da Idade Média”, estabelece uma crítica - já amplamente debatida e conhecida, mas que cabe retomar aqui de forma heurística - àqueles que acreditam poder extrair, da Arte, uma imagem “total da realidade de uma época”:

[...] Quando se acredita poder extrair da contemplação da arte a imagem total da realidade de uma época, então um erro comum na crítica histórica continuará sem ser corrigido [...] O observador recai nesse erro quando não percebe que, já de saída, se posiciona de forma muito distinta frente à arte e à literatura, devido à diferença dos estados de preservação de cada uma [...] Das artes plásticas, ao contrário — que, devido à sua natureza, expressam a vida da época de forma menos direta e completa —, não possuímos mais do que fragmentos. Fora a arte sacra, sobreviveram apenas restos mínimos. Quase a totalidade da arte secular e da arte aplicada está faltando: as formas nas quais a relação entre a produção artística e a vida social mais se revelava são justamente as que menos conhecemos. Nosso pequeno tesouro de retábulos e monumentos funerários nem de longe nos ensina o suficiente sobre essa relação: a imagem da arte permanece isolada, fora do que conhecemos da vida colorida daquela época (HUIZINGA, 2021, p. 475).

Os “fragmentos” dos quais Huizinga nos fala são imagens que compõem um determinado passado, mas que, por si só, não o constroem, afinal, não existem isoladamente. Complementando essa perspectiva, Daniela Bleichmar e Vanessa Scharzt apontam que as imagens são pensadas na historiografia como discursos que compõem uma “*Visual History*”, isto é, uma renderização do tempo a partir de interpretações especificadas colocadas como imagens, que relacionam entre signos e significados, numa

---

<sup>5</sup> No século XVI as gravuras são consideradas produções artísticas, mesmo que fizessem parte das Artes conectadas às “*Middle Sciences*”, associadas ao mundo material (técnico), enquanto que, por outro lado, a pintura estaria no campo das Artes Liberais, ligada àquilo que é Belo em si mesmo, mas que também cumpre função social de embelezar algo (BOWRY, 2015, p. 108)

produção intrincada de intenções, projeções e idealizações. As imagens, portanto, são fontes caras aos historiadores por incutirem no passado uma forma de ver. A nossa visualização (como se houvesse, pretensiosamente, alguma unidade nas formas de ver atuais), no momento dessa pesquisa, não é a mesma que a forma de ver no século XVI. A visão de Johannes Stradanus está carregada de símbolos e signos dignatários de sua sociedade e tempo, na qual fazem sentido se colocados numa visualização única. Como afirma a estudiosa das imagens, Gillian Rose, “uma imagem não existe no vácuo”, ela depende de práticas sociais e códigos de reconhecimento. Estes se validam ao serem relacionados às formas de ver de um determinado indivíduo imerso em uma determinada sociedade (ROSE, 2001, p. 37).

Desse modo, as imagens não oferecem uma visão do passado - como se nos transportassem nos tempos para *vermos o que realmente aconteceu* -, mas sim nos permitem analisar como se via – ou como se *desejava* ver - determinado evento transformado em uma imagem, sem ignorarmos que estavam imersas em projeções e idealizações marcadas pelo seu tempo (BLEICHMAR & SCHATZ, 2019, p. 4). Como também apontaria Serge Gruzinski, em concordância com Bleichmar e Schartz, as imagens não são inocentes. Elas são discursos que carregam símbolos, transmitem conceitos e associam estes mesmos conceitos e símbolos na formação de um arcabouço cultural a partir da colocação e posição de determinados elementos numa imagem (GRUZISNKI, p. 44, 2021).

Ainda segundo a análise das duas historiadoras, as imagens são constitutivas de uma *Visual History* que se apresenta de forma dupla: elas são uma evidência visual do passado, mas também são agentes criativos na medida em que sugerem como as pessoas viam no passado e como a visão das pessoas, ao mesmo tempo, foi moldada pelas próprias imagens, num entrelaçamento dialético:

*[...] we can see it [the images] simultaneously as an instance of past visual evidence and as an active creator of the terms by which viewers came to understand pastness. Visual history is thus particularly important because it suggests that images have shaped how people lived in earlier times as much as they can be used to address other issues that concern students of the past, among them evidence and truth claims, the organization and presentation of knowledge and information, and—our focus here - temporality and the experience of spatial and temporal distance (BLEICHMAR & SCHATZ, p. 5, 2019)<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> Podemos ver [as imagens] simultaneamente como um exemplo de evidência visual do passado e como um agente ativo na criação dos termos pelos quais os espectadores passaram a compreender a noção de

Se observarmos a gravura de Stradanus do século XVI e levarmos em conta somente aquela visão, já tradicional na historiografia, de um Homem Renascentista, desconectado de seu passado recente – o medieval – que valoriza o homem como medida de todas as coisas e que “é a manifestação, num momento de crise e de transformação de uma sociedade, de uma riqueza singular de tipos relacionados com novas formas e especificações de atividades”, podemos nos deixar levar pela ideia de que Stradanus é “o Homem Novo” de Jacob Burckhardt (GARIN, 1991, p. 11). Contudo, se pensarmos na Arte do norte da Europa ainda no início do século XV, podemos afirmar que a gravura anteriormente citada e a Arte flamenga carregam certas semelhanças, indicando que Stradanus, apesar de parecer esboçar uma certa modernidade em sua obra, é, em seu interior, bastante medieval. Isso se dá porque as imagens dos Países Baixos eram tradicionalmente, desde o século XIV, extremamente detalhadas por seus autores (até demais para o gosto italiano, ambiente primário de circulação das gravuras de Stradanus e onde ele obteve mais sucesso) e com várias figuras espalhadas pela paisagem (HUIZINGA, 2021, p. 478). Como apontou o pintor português Francisco de Holanda no século XVI:

A pintura flamenga agrada melhor a todos os devotos do que a italiana. Esta nunca faz com que se derramem lágrimas. Aquela os faz chorar copiosamente, e isso de forma nenhuma é consequência da força e do mérito dessa arte, mas se deve apenas à grande sensibilidade dos devotos. A pintura flamenga agrada às mulheres, sobretudo as mais velhas e as muito jovens, e também aos monges, freiras e a todas as pessoas importantes que não são sensíveis à verdadeira harmonia. [...] Via de regra, eles pintam o que se costuma chamar de paisagem, e nela um monte de figuras. Embora isso seja agradável de ver, aí na verdade não há nem arte nem razão, nem simetria nem proporção, nem escolha nem grandeza. Resumindo: essa arte é sem força ou glória; ela quer reproduzir perfeitamente muitas coisas ao mesmo tempo, quando apenas uma teria sido importante o suficiente para que se lhe dedicassem todas as forças (HOLANDA, *Apud* HUIZINGA, 2021 p. 475).

O termo “devotos” utilizado no início do texto de Holanda significa “aqueles que possuem espírito medieval”. Mesmo o mestre italiano Michelangelo criticava a arte

---

“passado”. A história visual é, portanto, particularmente importante porque sugere que as imagens moldaram tanto a forma como as pessoas viveram em épocas anteriores quanto podem ser usadas para tratar de outras questões que interessam aos estudiosos do passado — entre elas, as relativas à evidência e às reivindicações de veracidade, à organização e apresentação do conhecimento e da informação e — nosso foco aqui — à temporalidade e à experiência da distância espacial e temporal. (tradução nossa).

flamenga por ter a “tendência de ver cada particularidade como uma coisa independente, de perceber cada qualidade como algo essencial, e perder-se na pluralidade das coisas vistas” (HUIZINGA, p. 511, 2021). Quando Holanda destaca que em Flandres a pintura tentava retratar muitas coisas ao mesmo tempo de forma perfeita, ou seja, de forma realista e com grande detalhamento, podemos reconhecer na gravura de Stradanus essa quase ausência de espaços vazios, em contraposição à arte italiana renascentista. Quase todas as porções da gravura estão habitadas por alguma figura, seja ela humana ou invenção. De todas as formas possíveis que Stradanus poderia apresentar as invenções “de seu tempo”, ele escolheu aquela que preencheria mais o espaço da gravura e dotaria cada uma delas de uma certa independência, como se cada uma importasse por si só enquanto pluralidade. Nesse aspecto, Stradanus está mais consonante com a Arte medieval de sua terra natal do que com o renascimento italiano, que “tem origens italianas e não se confunde com fenômenos medievais” (GARIN, 1991, p.10), apesar de conectado aos dois modelos históricos de produção artística.

Voltando à gravura (figura 1), ela apresenta as invenções unidas num mesmo plano, conectadas pelos tempos, que aqui são representados por duas figuras humanas na imagem. Por um lado, há uma moça jovem no canto esquerdo superior que adentra a imagem, enquanto, do lado oposto, está um homem velho, com longas barbas, de costas curvas, deixando a cena como se representasse o passado abrindo espaço para que o novo presente se apresentasse e tomasse a cena. A característica da representação visual do tempo é também, um dos aspectos mais nítidos da permanência medieval em Stradanus. A necessidade de transformar tudo em visual é um traço medieval. Embora Huizinga atribua essa característica como resultado de uma “atrofia do pensamento” (HUIZINGA, 2021, p. 543) – o que é inegavelmente um engano do estudioso: qualquer medievalista poderia apontar inúmeras razões para negar essa perspectiva -, isso se deve muito mais ao fato de que, pouco a pouco, as imagens vão ganhando um novo estatuto, novas formas de produção e reprodução. A gravura de Stradanus não contém explicações escritas, apenas o nome das invenções, o título da série no topo e o nome dos supostos inventores da América (no halo esquerdo) e da Bússola (no halo direito). A ideia de tempo não é explicada, se coloca apenas por simbolismos.

As duas figuras humanas alegorizam os tempos, de forma que a satisfação residia no fato visual delas existirem, não na sua explicação. Não seria necessária a escrita se a visão do símbolo já fosse o suficiente para a compreensão da mensagem. Mas que mensagem passam essas duas figuras colocadas na imagem?

Essas duas figuras representam um só tempo? Ou denunciam, na sua chegada, a pluralidade dele? O novo é apenas o velho ao renascer, ou, quando surge, sugere uma mudança? Antes de responder a esses questionamentos, há que se levantar o ponto de que existe uma alteração no gênero da figura que se apresenta como o tempo. O Velho como homem e o Novo como mulher. O que isso significa? Como apontaria Joan Scott, estudiosa das relações de gênero, a categoria de “Gênero” carrega em si a necessidade de análise dos símbolos, pois são formas de codificar as relações de poder. Tais códigos sociais operam em formas de construção de sentidos que tensionam a realidade, estabelecendo, portanto, valorações e depreciações. Não há dúvida, ao meu ver, que haja nessa imagem uma relação entre as categorias de mulher-jovem-incipiente e homem-velho-sabedoria (SCOTT, 1995, p. 75). Aquilo que veio antes seria um campo de certezas velhas e desgastadas, enquanto o futuro, que vem após, é um campo de domínio, de um projeto de controle, de novidades. A mulher que representa o tempo, portanto, representaria também a passividade do futuro e das novidades, enquanto o homem representa aquilo que já é, aquilo que não se modifica mais.

Figura 2: Frontispício “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca. 1588.



Fonte: *British Museum*. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.



Essa formatação de oposição de tempos por gênero também pode ser encontrada em outras gravuras de Johannes Stradanus. Numa série de gravuras publicada pouco depois, em 1588, intitulada de “*Americae Retectio*” (A descoberta da América), Stradanus monta o cenário para que essas duas figuras, feminina e masculina, estejam em lados opostos, cada uma representando um tempo.

A apresentação de um globo terrestre descoberto é feita por três figuras que retiram o véu que cobria o mundo: Flora, Janus e uma pomba branca. As colocações visuais de Stradanus produzem o mesmo esquema, a jovem mulher, deusa grega da primavera, representa a América, a novidade, enquanto o deus Janus, o deus grego do início dos tempos, aquele que tem dois rostos, - um que observa o passado (barbado) e um imberbe que representa o olhar ao futuro -, seria a Europa, ou o Velho continente. A pomba, na missão cristã, perpassa o passado e o futuro num mundo marcado pela cristandade, por mais que seja revelado por figuras pagãs. A deusa flora segura flores em uma das mãos enquanto levanta o tecido que revela o globo. Essas flores representam sua primaveril característica de renovação, enquanto Janus segura um cetro, representação da *potestas*, o poder enquanto domínio (MARKEY, 2012, p. 410). A representação da primavera como algo renovador, carregado de flores e de brisas leves (como a que balança o vestido da Flora na *Americae Retectio*) é a repetição de uma fórmula *patética*<sup>7</sup> no universo das produções imagéticas de Stradanus. Em uma outra série de gravuras que representa as quatro estações, Stradanus desenhou a primavera da seguinte maneira:

---

<sup>7</sup> Aqui considero como “forma patética” o que definiu Aby Warburg em seu conhecido texto “Histórias de fantasma para gente grande”. A *Pathosformeln* é a reavivação de uma tradição de repetição, isto é, a sobrevivência de certos motivos artísticos característicos da arte pagã retomados no século XVI, que se compreendem como “forças psíquicas ativadas pela memória cultural” (WARBURG, 2015, p. 69).

Figura 3: **Veris (primavera)**. Johannes Stradanus, gravura em papel, data desconhecida.



Fonte: Royal Library of Belgium, prints department. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A cena, completamente rodeada de flores, seja na moldura dada à imagem ou nas próprias pessoas representadas (com coroas de flores), é acompanhada de uma inscrição na porção inferior que diz:

*Dum modo Veris labuntur tempora cursu,  
Et mutata novas concipit aura vices:*

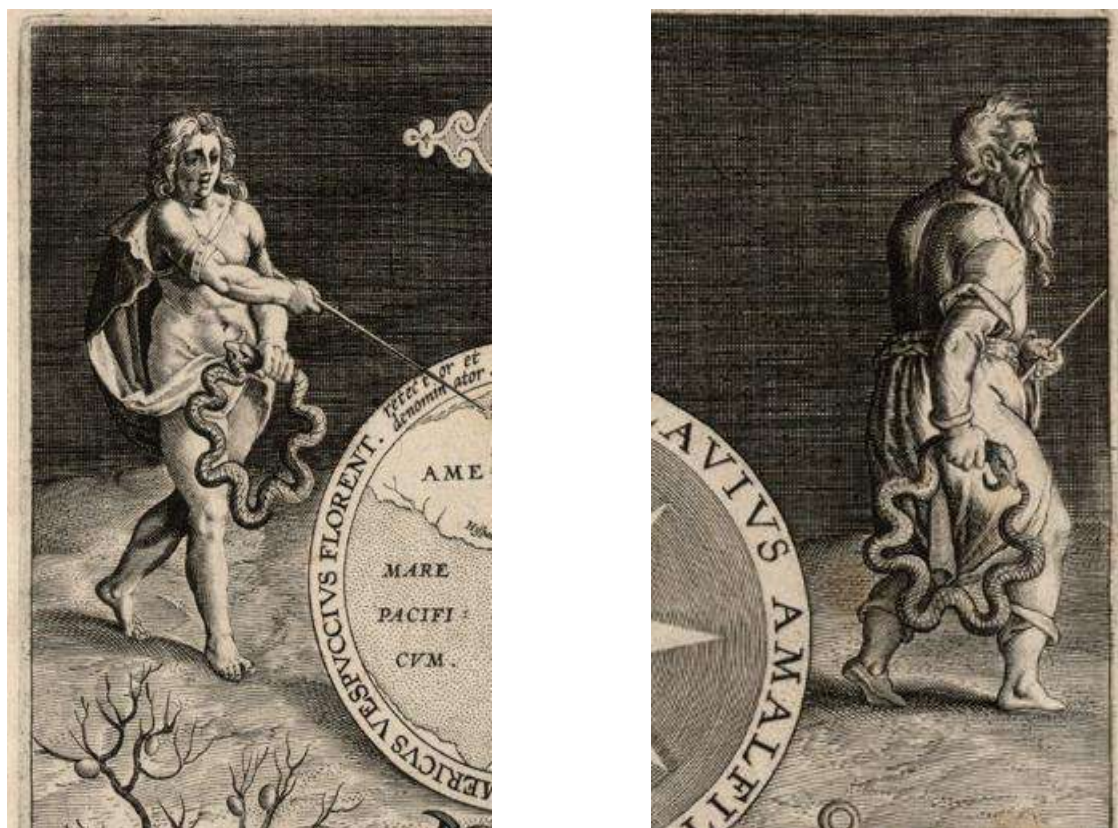
"Quando o tempo desliza no carro da Primavera,  
E o ar renovado concebe novas mudanças;"

*Ipsa iterum varias tellus reparata colores  
Induit, et ducit turba renata choros.*

"A própria terra se reveste com várias cores,  
E conduz o coro que retorna na primavera."

Nesse sentido, a primavera leva o tempo a uma renovação, concebendo novas mudanças, enquanto repara a terra com cores variadas. A deusa Flora, portanto, é a renovação do mundo. É ela que, frente ao velho, apresenta o novo. Na primeira gravura da *Nova Reperta*, a figura feminina, jovial e nua, aponta para a América enquanto invenção como se ali estivesse a renovação do mundo ou a redescoberta dele.

Figura 1 (Detalhe): **Frontispício da série “Nova Reperta”**, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel



Fonte: British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

As duas figuras seguram a simbólica imagem do *ouroboros*, formada por uma serpente que morde a própria cauda, indicando a formação de um ciclo sem fim, destacando a característica intrínseca do tempo, a eternidade. Contudo, ao associar o *ouroboros* e duas figuras que representam, à sua vez, a novidade e o velho, Stradanus demonstra a intenção de relacionar a eternidade e a passagem do tempo. Há um tempo cíclico que se completa mais uma vez, quando, numa suposta “ordem natural das coisas”, um outro tempo novo teria aberto espaço para a inovação. Não é por acaso que Stradanus estabelece essa conexão entre *eternidade* (tempo) e *mudança* (novo e o velho). Como apontou Jacques Rancière, a economia de tempo cristã é a economia da remissão da culpa, isso é, o resgate do próprio tempo. O filósofo francês aponta “por detrás da relação do

homem falível e mortal com o Eterno, existe a relação da ordem de devir com a ordem aquilo que é sempre idêntico a si mesmo. Digamos, para sermos breves, a relação de *Chronos* e *Aion*, entre tempo e eternidade” (RANCIÈRE, 2011, P. 26). Nesse sentido, Stradanus faz o resgate do tempo colocando-o não como uma cópia da eternidade, mas como imagem móvel da eternidade imóvel. As figuras seguram o símbolo da eternidade, mas caminham na imagem, indicando a movimentação dos tempos na eternidade.

A projeção dessa gravura é a busca pela colocação de tempos diferentes em relação, ela forma uma *cronosofia*, como diria o estudioso polonês Krzysztof Pomian. *Cronosofia* é o resultado das periodizações feitas pelos humanos ao longo da História. Numa tentativa de controlar o tempo, as culturas buscam estabelecer critérios que separem os tempos uns dos outros ao longo de seu passar, torna-los inteligíveis ao homem. Essas divisões são conceituais e formam discursos sobre os tempos passados e o presente, além de direcionar o futuro, estabelecendo uma relação com o tempo específica (POMIAN, 1993, p. 167). Essa relação com o tempo, portanto, é sempre plural, na medida em que se estabelece dentro da arquitetura temporal, com diversos estratos interconectados e sobrepostos. Stradanus não escapa a essa pluralidade de tempos. De fato, Stradanus (e os partícipes das gravações) é um gravador limiar, isto é, não abraçou por completo o pensamento Moderno (que ainda não se formou), nem mesmo deixou de manter a tradição medieval (principalmente de Flandres). É, antes de tudo, um homem de múltiplos tempos.

Isso significa dizer que uma forma de relação com tempo específica é apresentada como discurso visual pela imagem de Stradanus, sobretudo quando aponta que o futuro é um espaço de criação, um espaço no qual a humanidade se coloca como criadora. A gravura da *Nova Reperta* (figura 1) é o frontispício de uma série de gravuras que trata de dezenove “novas invenções”, publicada aproximadamente em 1585. Ela apresenta a temática central das gravuras que dão seguimento ao frontispício. Todas as gravuras em sequência, que serão analisadas nessa pesquisa, tratam de apresentar essas invenções como inovações alcançadas pela técnica e engenho do homem, fundamentando uma nova era humana a partir de sua própria criação.

Johannes Stradanus foi um inventor de gravuras proeminente na Itália do século XVI, chegando à autoria conjunta de mais de seiscentas gravuras, como poderemos ver ao longo deste trabalho. Suas gravuras abarcam temas diversos. Como eram produções comissionadas, reproduzíveis e comercializáveis, passavam por um arcabouço produtivo que contava com a participação de vários autores, desde o comitente, que financiava a

produção ao impressor final, que nesse contexto era chamado de “executor”. As produções de Stradanus geralmente seguiam um padrão composto por um frontispício e várias gravuras em sequência, encadernadas e vendidas em conjunto. O frontispício anteriormente apresentado, se conecta com as outras gravuras que completavam o que poderíamos chamar de “série”. Nesse sentido, essa gravura tem como principal função a de conectar o tema da produção, as outras gravuras seguintes e o olhar do observador, que seria levado a fitar a sequência de imagens gravadas a partir da curiosidade despertada pelo frontispício. O tema colocado em debate nessa série é a temporalidade. Em outras séries de gravuras, Stradanus coloca em cena a mesma problemática, como veremos na série *Americae Retectio* (A descoberta da América), já, por outro lado, em outras produções, como a “*PASSIO, MORS, ET RESURRECTIO D.N. JESU CHRISTI*” (ca. 1584), de quarenta gravuras, Stradanus abraça o tempo bíblico, deixando de lado as invenções de seu tempo, focando no tempo escatológico, também em debate no século XVI, como apontou Serge Gruzinski (GRUZINKI, 2021, p. 13)

Voltemos à uma visão mais ampla da gravura inicial da série *Nova Reperta*. Stradanus coloca em primeiro plano as invenções, seus usos e seu tempo a partir da composição das figuras na imagem, preparando o observador ao que seria visto ao abrir o folheto. Vejamos.

A gravação tem no centro um canhão que utiliza pólvora, retratando a invenção – e sua utilização prática – desse pó explosivo que alterou as formas de batalha e da geopolítica mundial a partir do século XV. Esse canhão se coloca na imagem de forma majestosa sem ser manuseado por ninguém, apontando sua boca para o título da gravura no topo, direcionando o olhar do observador para o cartaz nomeador.

Tomando como base o método de *Análise Composicional de imagens*<sup>8</sup>, pensado pela estudiosa das imagens Gillian Rose, podemos estabelecer algumas relações entre o que Stradanus desenhou e a forma como ele quer que nós, observadores, fitemos sua imagem. Além disso, a Análise Composicional deve considerar, no aspecto da perspectiva, a posição ocupada pelo observador. Toda imagem traz consigo um ponto de vista determinado pelo criador, a partir do qual o espectador a contempla. Ângulos frontais tendem a gerar maior engajamento, enquanto ângulos oblíquos reduzem essa conexão. A altura do olhar do observador em relação ao horizonte da imagem também estabelece um tipo de relação entre quem vê e o que é visto. Quando o horizonte sugere

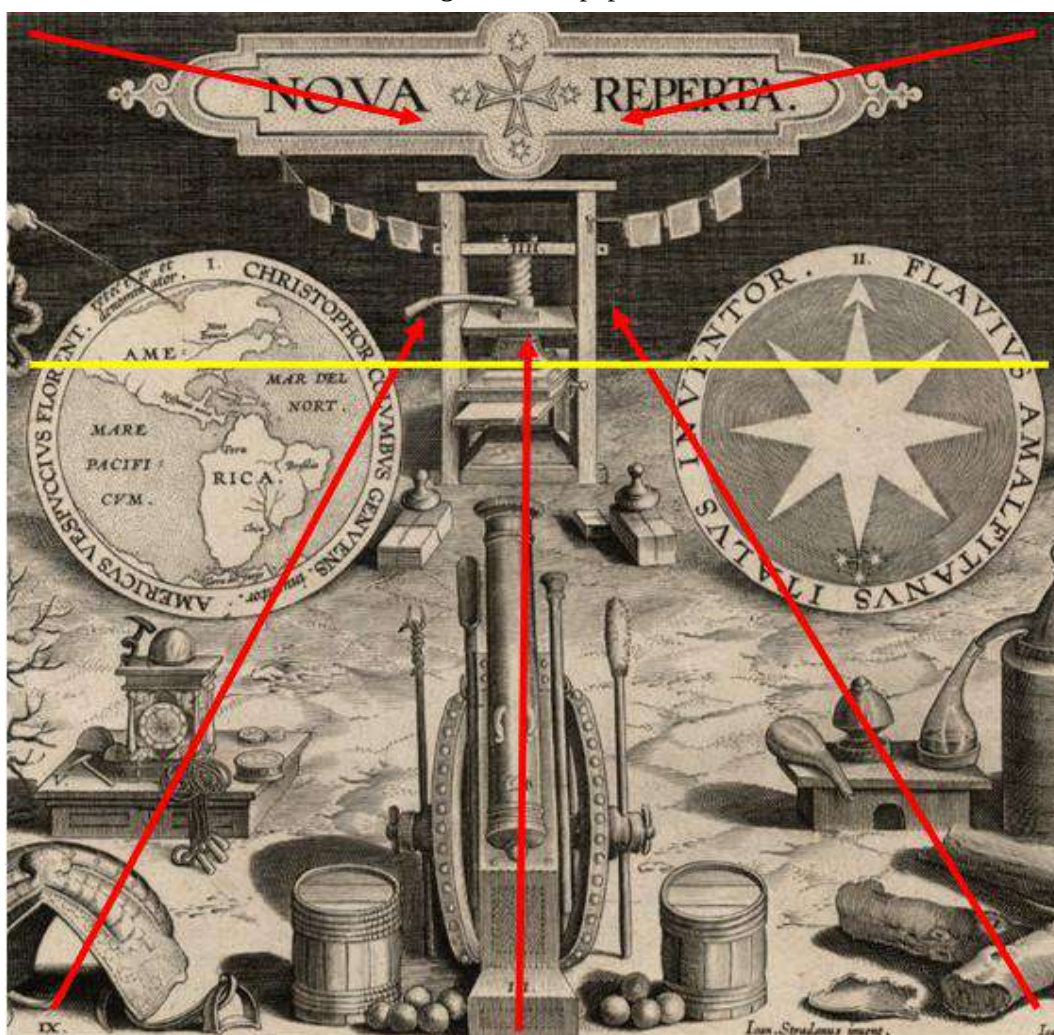
---

<sup>8</sup> A seleção e explicitação da metodologia utilizada para analisar as imagens nesta pesquisa constam na seção 1.2.



que o observador olhe de cima para baixo, cria-se uma relação de poder em que ele assume primazia sobre o conteúdo, enquanto que, quando o oposto acontece (o observador olha de baixo para cima) a relação entre a imagem e observador coloca a imagem como aquilo que é central. Por sua vez, quando o olhar do observador se encontra no mesmo nível do horizonte da imagem, há uma proposta de igualdade entre ambos (ROSE, 2001, p. 37)<sup>9</sup>. As setas em vermelho representam as linhas do ponto de fuga, enquanto as linhas em amarelo representam o horizonte da imagem.

Figura 1 (detalhe): **Frontispício da série “Nova Reperta”**, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: *British Museum*. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

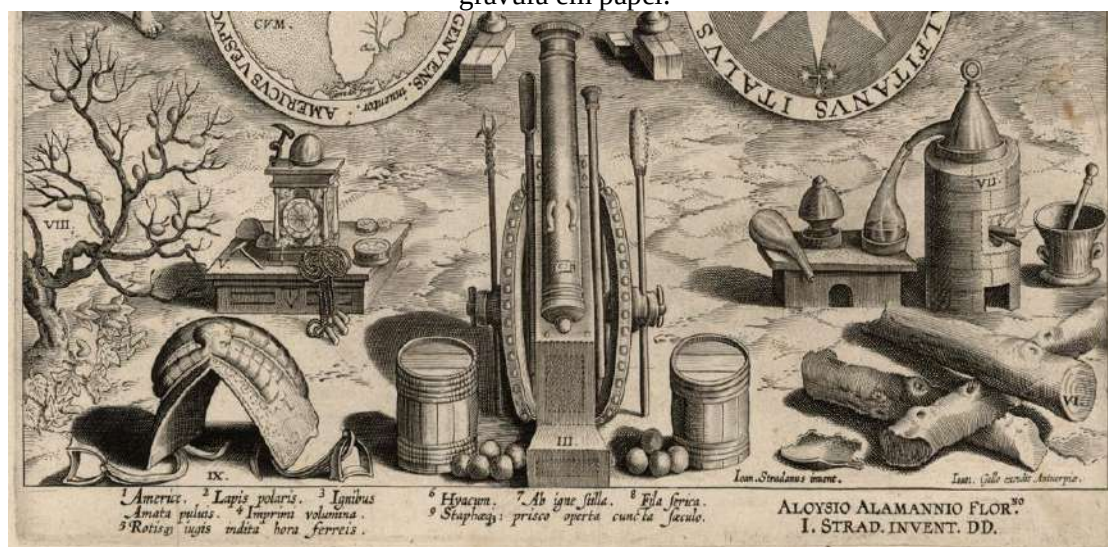
<sup>9</sup> A noção de “horizonte da imagem” não implica a localização física da imagem em um determinado espaço (se está acima do observador, numa parede alta, ou abaixo, sobre a superfície de uma mesa), mas sim no horizonte visual imbricado pelo autor, deliberadamente, na composição do conteúdo da imagem. O horizonte da imagem é a divisão visualmente estabelecida entre o ponto de fuga dos raios de luz simulados pela imagem e o estabelecimento da visão tridimensional que busca assemelhar-se a realidade visível.

Ao levarmos os olhos ao topo da imagem, nos deparamos já com os quatro pontos cardeais, que apontam para todos os cantos, indicando a difusão dessas invenções pelo globo. Dessa forma, precisamos elevar nosso olhar para observar, o que implica uma determinada superioridade das invenções em relação ao observador, em sinal de glória e magnitude. Presa ao cartaz, se apresenta uma outra invenção, a imprensa tipográfica de Gutenberg, mostrando novamente, a invenção e o seu uso - como pode ser destacado pelos impressos pendurados nas cordas nos lados da imprensa esperando a secagem. Ao lado da imprensa, existem dois halos que apresentam mais duas invenções na perspectiva de Stradanus: a América e a Bússola. A bússola está representada pela estrela polar, que guia o Norte magnético, enquanto a América é representada pelo mapa, baseada na perspectiva cartográfica da dominação. A partir do mapeamento, se obtém o domínio. O mapa da América é circulado com os nomes de seus “inventores”, Christophorus Columbus, inventor, e Americus Vespuccius, nomeador. A América é apontada pela figura alegórica do tempo presente, indicando que o caminho do tempo a se seguir passa pela conquista da América.

Nesse ponto da gravura, começa a operar o que Serge Gruzinski chamou de “Máquina do tempo”, isso é, os ocidentais, a partir do domínio das terras americanas, iniciam um processo de inserir a história desse continente na história ocidental. O passado europeu precisava, portanto, ser o passado da América. Essa perspectiva coloca a América como “Novo Mundo” não por acaso, mas porque ela deveria ser nova, já que não existia para os europeus até então. A partir de 1517, haverá mesmo um movimento entre os ocidentais, principalmente os membros da fé católica, de encontrar o lugar da América na história cristã, pautada pela bíblia (GRUZINSKI, 2021, p. 10). Nesse sentido, a América é uma invenção tanto quanto a pólvora, criada pelas mãos humanas. Isso quer dizer que é manuseável, utilizável, explorável, com criador, nomeador e dono – que aos olhos dos ocidentais, nitidamente não residia em seus habitantes originários. Discutiremos esse ponto mais adiante nessa pesquisa.

As outras invenções, que aparecem menos centralizadas e na porção inferior da imagem, estão conectadas às técnicas utilizadas pelos ocidentais em seus cotidianos recentes em relação à data de publicação da série de gravuras.

Figura 1 (detalhe): **Frontispício da série “Nova Reperta”**, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

O relógio mecânico, marcador dos tempos, aparece ao lado da árvore onde o bicho da seda se procria (amoreira). Nesse conjunto de invenções colocadas na parte inferior da imagem há também o estribo, instrumento que já era utilizado há sete séculos na Europa quando da gravação dessa imagem. Na imagem, o estribo é pensado como uma invenção de um tempo específico em conjunto com as outras invenções de momentos diferentes da história. No lado direito, a técnica da destilação aparece logo acima do guáiaico. Essa invenção permitiu a separação de misturas pela fervura de líquidos e figura como uma invenção assim como a bússola, uma descoberta de um dos “segredos da natureza”, como pensava Francis Bacon já em 1620. As invenções que se associam às técnicas manuais são colocadas mais próximas do observador para enfatizar o seu caráter humano e laboral, enquanto as invenções mais ligadas ao intelecto (imprensa, bússola, conquista da América), estão posicionadas na porção superior da gravura, reforçando a sua superioridade perante as outras invenções.

A impressão de Johannes Stradanus é uma produção de seu tempo, mas não buscava apenas ilustrar objetos e novidades vistas em sua época. Buscava, contudo, esboçar um certo regime do tratamento dos tempos no qual a história do globo pertenceria aos europeus e suas técnicas de domínio sobre a Natureza. As invenções são vistas como formas de relação com os tempos, de organização da experiência temporal, como partes de uma *cronosofia*.



As imagens de Johannes Stradanus fazem parte de um movimento crescente na Europa do século XVI de publicar gravações impressas, que eram mais facilmente reproduzíveis e menos custosas do que as cópias feitas à mão ou as pinturas, sobre acontecimentos ou ideias que estavam em debate no contexto, ou se colocavam como formas de representar o mundo a partir da repetição técnica. A reprodutibilidade garantida pelas máquinas de impressão traria uma suposta neutralidade e realismo em relação às produções visuais feitas com as mãos. Contudo, essas produções baseadas em cópias não eram tão valorizadas como as pinturas e os motivos para isso são variados: desde materiais de utilização e suas qualidades, originalidade, tamanho, potencial discursivo, à localidade onde poderiam ser observadas, quem as produzia, o que retratavam, etc. A impressão de imagens modifica o mundo ocidental, estabelecendo novas velocidades às formas de comunicação e dando novas contornos à movimentação daquilo que é visual.

Das mais de seiscentas gravuras de Johannes Stradanus até então catalogadas por museus espalhados pelo mundo, nos reteremos às gravuras que trazem o debate da temporalidade no século XVI, principalmente aquelas que inserem a América no globo. Poderíamos dizer, com palavras mais nítidas, que abarcaremos as obras de Stradanus que buscam imaginar a história, ou seja, que esboçam em suas imagens temporalidades que propõem determinadas relações de poder entre os tempos e as sociedades. As relações de poder as quais me refiro são as estabelecidas no momento em que os europeus passam a lançar seus passados sobre suas regiões colonizadas, formando uma nova *cronosofia*.

### ***Cronosofia e Multitemporalidade***

Devemos nos atentar também para não criar em Stradanus uma espécie prisão de si pelo seu próprio tempo. Me refiro aqui à análise de Lucien Febvre Rabelais em seu texto “O problema da descrença no século XVI. A religião de Rabelais”. Já debatido de forma extensa em nossa historiografia, esse texto busca argumentar que Rabelais não poderia ter sido incrédulo em pleno século XVI. Seria como “dar guarda-chuvas a Diógenes e metralhadoras à Marte”. A incredulidade de Rabelais seria impossível porque a vida do personagem histórico, nessa perspectiva, teria sido completamente pautada pelo cristianismo, desde o nascimento – com o batismo –, passando pela vida privada, profissional e social, até a morte, com a última unção. Isso seria pensar que Rabelais não poderia ter sido incrédulo porque seu tempo não lhe permitia, como se amarras temporais impedissem o surgimento desse pensamento em Rabelais. Jacques Rancière aponta que isso foi uma tentativa de resolver um problema histórico a partir da poética, criando um

certo regime de verdade no qual determinadas coisas, caso existissem, estariam “fora de seu tempo”, ou seja, seriam *anacrônicas* (RANCIÈRE, 2011, p. 21). A *cronosofia* de Stradanus deve ser pensada não somente em relação à sociedade na qual nasceu – o seu tempo – mas deve ser analisada em si mesma, não como um caso excepcional, mas como algo que, ao mesmo tempo, também guarda profundas relações com sua temporalidade. Discutiremos isso mais profundamente no segundo Capítulo.

A *cronosofia*, segundo Pomian, seria o estabelecimento de relações dos homens com os tempos. Essas relações seriam variadas e modificadas de tempos em tempos (POMIAN, 1993, p. 127). Alguns exemplos citados pelo autor como formas de *cronosofias* passam por Agostinho (354 - 430), Isidoro de Sevilha (560 – 636), Melanchthon (1497 – 1560), Sleidan (1506 - 1556), até Bossuet (1627 – 1704). Para citar a *cronosofia* de Agostinho, a história da humanidade se dividiria em seis eras, cada uma correspondendo a um dia da Criação. A primeira idade iria de Adão a Noé (a primeira infância do mundo, *infantia*). A segunda, de Noé a Abraão (a infância, *pueritia*). A terceira, de Abraão a David e é a adolescência. A quarta, de David ao cativeiro babilônico, a juventude do mundo. A quinta é entendida entre o cativeiro babilônico e o nascimento de Cristo, que é o “*declinatio a juventute ad senectutem*”, seria a época da maturidade, a *gravitas*. Finalmente, a última e sexta idade começa com Cristo e duraria até o fim dos tempos, isso é, até a vinda do senhor e do Domingo. Nessa perspectiva, o tempo, para Agostinho, seguia uma linearidade escatológica baseada nos escritos bíblicos, diferenciando-se do tempo cíclico de Tucídides (460 – 400 A.C.), por exemplo.

Melanchthon, de forma razoavelmente diferente, dividia o tempo numa história universal repartida em quatro monarquias. Essas quatro monarquias seriam representações inspiradas na visão do profeta bíblico Daniel, que teria interpretado o sonho de Nabucodonosor. No sonho, as eras são representadas por uma estátua com cabeça de ouro, braços de prata, pernas de bronze e pés de argila e ferro. Essa estátua, no fim dos tempos, seria destruída por uma única pedra: Deus. Nessa *cronosofia*, os tempos iniciam-se áureos e vão se decaindo até que tudo é modificado pela força divina, que acaba com o próprio tempo em si, chegando à eternidade imutável.

Essas *cronosofias*, portando, relacionam os tempos à interferência divina. A interferência divina, por estar conectada à eternidade, - afinal, Deus seria a eternidade em si - findaria os tempos e daria início a um momento de conexão perfeita entre a humanidade e Deus, ou seja, a humanidade e a ausência de tempo (eternidade). Como seres finitos, nossa relação com a ausência de tempo é controversa, como apontou o

próprio Agostinho. Destarte, seria justamente por não sermos eternos que precisaríamos estabelecer relações com o tempo, seja para suportarmos o seu peso em nossas vidas efêmeras, ou para esperarmos a eternidade após o fim de nosso próprio tempo, a vida. Na perspectiva de Agostinho, o tempo então se dividiria em três presentes, afinal, o presente é o único tempo em que podemos estabelecer relações com os tempos. O passado, para o santo católico, não é passível de definição, medição ou controle, pois é a memória do presente, ou seja, não é mais, não existe em si, somente em nosso espírito podemos pensar sobre ele (presente de passado). Do futuro, que ainda não é - não existe -, podemos apenas esperar que ele venha, o que significa que não existe por si só (presente de futuro). O presente, portanto, é o único tempo em que é possível experimentar a passagem do tempo, mas ele é fugaz e nos escapa no momento em que, por pouco, existiu. Agostinho pensa o tempo como um presente-tríplo, um presente que tem passado, presente e futuro, todos em nossa própria espiritualidade. A marca do passado, a memória, guiada pelo sacrifício de Cristo, permanece nos espíritos humanos enquanto esperamos o futuro, a volta de Cristo.

Essa perspectiva temporal, essa *cronosofia*, portanto, é uma *cronosofia* que, apesar de se direcionar ao presente, é pautada pelo passado que já foi, mas permanece presente pela fé. Por outro lado, Martinho Lutero, tido muitas vezes como um dos maiores “catalisadores” da Modernidade por suas críticas à Igreja católica terem surtido um efeito maior do que o esperado, previa o Apocalipse para as últimas décadas do século XVI (ARENDT, 2000, p. 260-269). Enquanto isso, no limiar de fins do século XVI, a relação com o tempo se modificava em relação ao que Agostinho apontava. O tempo já não se encerrava no presente nem na memória que temos dele. O futuro trazia possibilidades que não se restringiam ao Apocalipse. A invasão da América e a expansão dos europeus pelo globo terrestre, agora “descoberto” como na gravura da *Americae Retectio* de Stradanus, indicaria um novo espaço de experiências. Ainda assim, devemos nos lembrar que, por mais que essa empresa das Grandes Navegações pareçam totalmente modernas, o próprio projeto que dá início às invasões da América é exatamente medieval: tem um fundo cruzadista. Cristóvão Colombo, o navegador Genovês responsável pela tese de que o contorno do globo poderia ser feito pelos oceanos, buscava coletar o ouro que fosse necessário para empenhar uma última cruzada contra os muçulmanos que haviam tomado Jerusalém. Essa duplicidade do século XVI é um ponto nevrálgico dos homens “quase-modernos”. Eles apontam o futuro, mas com suas mentes ainda no passado, são múltiplos,

estão em um limiar de estratos temporais que se emaranham sem exhibir ao certo suas fronteiras. Aponta Tzvetan Todorov que:

Não é surpreendente constatarmos que o primeiro e mais célebre dos grandes viajantes da época não é uma encarnação perfeita da mentalidade nova que começa a nascer nesse momento. Cristóvão Colombo (1451-1506) é mais a personagem que provoca a mudança do que a figura que a ilustra. Do nosso ponto de vista atual, é um homem de dupla face: pertence ao passado e, ao mesmo tempo, anuncia o futuro. É evidente que aquele que tanto contribuiria para o nascimento do mundo moderno não podia já pertencer a esse mundo (TODOROV, 1991, p. 233).

Contudo, enquanto os objetivos de Colombo eram já pensados na sua época como passados, principalmente por não terem sido levados a sério pelos reis católicos, exceto Isabel de Castela, ele também tinha um ímpeto moderno, segundo Todorov. No diário de Colombo ele diz “O que quero é ver e descobrir o mais que puder”. Todorov confirma:

Colombo está apaixonado pela natureza e parece sentir um íntimo prazer na descoberta de novas terras, novas ilhas, de novas vias marítimas. Tal como, para o homem moderno, uma coisa, uma ação ou um ser só são belos se se justificam a si próprios, para Colombo, descobrir é uma ação que contém em si a sua própria recompensa” (TODOROV, 1991, p. 234).

E Colombo retorna, novamente, ao pensamento medieval ao ver os indígenas nus pela primeira vez, ao compará-los com Adão e Eva antes do pecado original, relacionando, portanto, aqueles povos que não conhecia ao relato bíblico. Colombo estabelece que tudo é perfeito em seu contato inicial, afinal, deveria valorizar sua própria viagem para que pudesse angariar recursos para as próximas. Nos seus primeiros relatos, os indígenas seriam dóceis e entregariam tudo de graça, enquanto que, pouquíssimo tempo depois, passam a ser vistos como cruéis e traiçoeiros. Passam de Adão sem pecado, para o Diabo que incentiva o pecado. Contudo, como nem todas as relações com os indígenas se deterioraram tão rapidamente, Colombo acaba por dividir os indígenas em dois grupos: os bons indígenas, futuros cristãos e os maus indígenas, canibais. Nesse momento, Colombo recria, sem perceber, o espelho de Heródoto do qual nos fala François Hartog. Entre as Amazonas e os Citas, Heródoto, em sua narrativa, transforma os Citas, antes considerados selvagens, em quase-gregos, enquanto as amazonas seriam o oposto completo da humanidade, baseada nos princípios gregos (HARTOG, 1999, p. 20).

Colombo, mesmo que na formação de uma nova percepção de mundo, ainda se mantém entrelaçado com as ideias ocidentais tradicionais.

Em séries de gravuras de Stradanus, o futuro é o espaço das possibilidades, mas que carrega a superação do passado em si mesmo, indicando que as épocas pretéritas se sobrepõem na formação de um futuro que engradece a medida em que nos avançamos em direção a ele. Ou seja, a narrativa de Stradanus se fortalece a partir daquilo que já foi, enquanto aquilo que ainda é oferece espaço para a construção daquilo que será. Os tempos, para Stradanus, são múltiplos e as formas de nos relacionarmos com eles são as invenções. As invenções, justamente por permitirem uma suposta superação do passado e serem construídas no presente, são pontos onde se relacionam diversas camadas de tempo. Ao mesmo tempo, em outras produções, Stradanus esboçava e tributava muito mais uma concepção de tempo cíclico e, por outro lado, também se assentava numa concepção de tempo escatológico cristão, reforçando a ideia de que o humano não se preenche de uma perspectiva temporal apenas, mas que é perpassado por várias delas concomitantemente, o que permite também o surgimento de noções temporais outras, implicando aí, a multitemporalidade.

Diante desse percurso, torna-se possível afirmar que a análise das gravuras de Johannes Stradanus não se limita à identificação de temas, técnicas ou contextos de produção, mas se configura como um exercício de leitura das formas pelas quais o tempo é visualmente construído, tensionado e significado. Ao articular contribuições da teoria da história, da filosofia do tempo e da história visual, esta tese buscou demonstrar que as imagens não apenas representam o mundo, mas participam ativamente da elaboração de regimes de historicidade, operando como instâncias nas quais diferentes temporalidades se encontram, se confrontam e se reorganizam. Nesse sentido, longe de anteciparem ou refletirem de maneira linear um tempo moderno orientado pelo progresso, as gravuras de Stradanus revelam um campo complexo de disputas simbólicas, no qual persistências, rupturas e projeções coexistem de forma simultânea. Assim, ao tomar essas imagens como objetos privilegiados de análise, podemos identificar que o passado não desaparece, o futuro não se impõe de maneira definitiva e o presente não se estabiliza: tudo se encontra em movimento, em negociação, em incerteza. É precisamente nesse entrelaçamento instável que reside a força dessas gravuras — e, ao mesmo tempo, a chave para compreendermos não apenas a Primeira Modernidade, mas também os modos pelos quais continuamos, ainda hoje, a produzir sentido para o tempo que habitamos.

## CAPÍTULO 1 – IMAGENS, IMPRESSÕES E HISTÓRIA VISUAL

### 1.1 As gravuras marcam pela ausência

Certa vez, o filósofo e historiador da Arte Georges Didi-Huberman, apontou a impressão como algo que “todo mundo sabe o que é, todo mundo já fez”, se referindo às marcas que deixamos de nossas pegadas na areia, ou dos rabiscos que fizemos na terra solta com um graveto enquanto crianças. Didi-Huberman aponta que a impressão é uma das primeiras formas de gravar aquilo que já foi, desde as pinturas rupestres das cavernas de Lascaux, até as gravuras modernas. A impressão, segundo o autor, é um gesto técnico que nos precede e nos sucede. Muitas das impressões nos escapam e desaparecem, às vezes mesmo diante de nossos olhos. Uma onda na praia apaga as impressões deixadas por uma caminhada há poucos instantes atrás, numa continuidade de apagamentos e marcações constantes no tempo, assim como o andar das pessoas apaga as marcações que um dia crianças fizeram com giz no chão ao brincar de “amarelinha”. Como afirma o filósofo e historiador da Arte “a impressão existe no plural só porque não parece existir como singular: singular, cada uma das formas de impressão, cada objeto impresso; singular, cada local ou suporte [...]; singular, cada uma das dinâmicas, cada gesto, cada operação onde a impressão ocorre” (HUBERMAN, 1997, p. 13).

Se as impressões nos precedem e nos sucedem, assim como se apagam e se marcam no tempo de forma constante, adquirem – ou melhor, compreendemos delas – um caráter anacrônico. Walter Benjamin dirá que as imagens são dialéticas, revelam o passado e o presente, se transformam, se criticam mutuamente, numa configuração dialética de tempos heterogêneos. Essa dialética temporal, presente também nas impressões, afinal, são impressões passíveis de serem observadas, é marca constante de sua “sobrevivência”, como diria Aby Warburg (WARBURG, 2015, p. 117). A sobrevivência de uma imagem está calcada em sua capacidade de se ressignificar, de se transformar e de suportar à característica destrutiva e construtiva do tempo, sem, apesar disso, perder sua temporalidade e sua marca quase “genealógica”, para nos utilizarmos da expressão do filósofo francês Michel Foucault. Pensando adiante no tempo, as impressões mecânicas – gravuras em metal -, nesse sentido, são imagens que não apenas sobreviveram, mas como cópias de uma outra imagem sobrevivente, permaneceram marcando sua presença enquanto ausência. As impressões gravadas dão vida a algo já aparentemente morto, uma *imagem-matriz*.

Walter Benjamin aponta que as cópias das imagens, reproduzidas tecnicamente, não mantêm a “aura” da imagem-matriz ao dissolver sua unicidade e sua presença irrepetível, esvaziando a qualidade total da original. Isso sinalizaria um “declínio do original”, um signo característico dos tempos do século XX. Esse suposto declínio do original, dirá Warburg, é uma marca do pensamento Benjaminiano que se contradiz e aprende contradizendo a si mesmo constantemente, pois mesmo a imagem original permanece evocando outras imagens, numa espécie de sistema fluido, de uma “catástrofe interna em desenvolvimento: um pulo, uma crise dos tempos que ocorre no ritmo de uma destruição e sobrevivência” (HUBERMAN, 1997, p. 15).

Huberman se questiona, portanto: o processo de impressão é o contato com o original ou é, em si, a perda do original? Sua resposta vem em sequência: ao dar luz a uma cópia de si mesma, a impressão se perde e se cria, é algo que comunica tanto pelo contato da perda como da perda de contato. A impressão é a potência fantasmagórica das sobrevivências, “das coisas idas há muito tempo, mas que permanecem, diante de nós, próximas de nós, a nos dar sinal de sua ausência (*Idem*, 1997, p. 26).

As impressões adquirem formas variadas de sobrevivência, podem ser feitas com tintas na mão, nas paredes de uma caverna há trinta mil anos atrás, mas também em potes de argila ou surgem nas mãos de uma criança com uma moeda, uma folha de papel e um lápis, a gravar a imagem da moeda no papel com o grafite – quem nunca dispensou alguns momentos de sua infância para fazer “cópias” de moedas no caderno com o grafite no caderninho escolar? Pensava eu, ainda quando pequeno, que poderia “salvar” todas as moedas, pois mesmo que elas deixassem de existir no “mundo real”, eu as teria guardadas com minhas próprias impressões. Contudo, não falaremos aqui das impressões de moedas. As impressões que nos guiarão nesse estudo são as gravuras impressas, feitas em metal, na península itálica do século XVI.

O espanto ao observar uma gravura impressa do século XVI me é sempre parecido com aquele que Roland Barthes confessou em seu livro “A câmara clara” (1980), ao olhar as fotografias dos irmãos de Napoleão Bonaparte e pensar “Vejo os olhos que viram o Imperador!” (BARTHES, 1984, p. 11). Georges Didi-Huberman aponta que as imagens possuem uma capacidade fenomenológica<sup>10</sup> de ultrapassar tempos, por isso elas são

---

<sup>10</sup> Por fenomenologia aqui, entendemos o sentido dado por Heidegger, de que o fenômeno “é aquilo que se mostra em si mesmo”. Fenomenologia, portanto, é deixar e fazer ver aquilo que se mostra em si mesmo (HADDAD, p. 122, 1996). Nesse sentido, a fenomenologia da imagem é a sua característica de se mostrar em si mesma, sem que seja necessária outra capacidade se não a de ver. Essa fenomenologia, por assim

anacrônicas. A característica das imagens de desafiar a cronologia recai na capacidade de atingir os sentidos daqueles que as veem mesmo em tempos outros, produzindo novos sentidos, diversos daqueles produzidos em sua “sociedade natal”, por assim dizer (MOXEY, 2013, p. 44).

Este espanto, de ver o que já fora visto por outros olhos de séculos atrás, se apresenta, entretanto, com distinções necessárias de serem ressaltadas: as gravações não são resultado de um objeto que apreende a luz e a reproduz numa forma espelhada da realidade selecionada pelo manuseador do objeto fotográfico (o fotógrafo), mas são imagens imaginadas, imagens que talvez nunca tenham existido, compondo um misto de correlações materiais e imaginativas marcadas por um tempo específico. Como apontou Huberman:

Pois fazer uma impressão, isso é sempre produzir um tecido de relações materiais que dão lugar a um objeto concreto (por exemplo uma imagem estampada), mas também proceder a uma gama de relações abstratas, mitos, fantasmas, conhecimentos etc. É por isso que a impressão é tanto processo como paradigma: ela reúne em si os dois sentidos da palavra experiência, o sentido físico de um protocolo experimental e o sentido epistemológico de uma apreensão do mundo (esta apreensão é também uma mitologia, não tira nada, como diz Lévi-Strauss, de sua eficácia, de sua legitimidade, de sua influência na realidade) (HUBERMAN, 1997, p. 24)

Apesar de as imagens sempre nos proporcionarem espantos a imaginar o que tais criadores imaginaram ao produzir aquilo que nossos olhos veem, no caso das gravuras, isto se distingue a partir do momento em que a gravação acontece pelo *sentido negativo da visão*, isto é, é feita sempre do sentido inverso, daquilo que produz sombra e não daquilo que produz luz. A gravação parte da marcação em um determinado suporte, com determinada técnica, da luz que não chegou aos olhos, formando um arcabouço diferente do que uma pintura faz, por exemplo. A pintura, marcada geralmente pelas pinceladas que representam as cores vistas ou imaginadas por um sujeito – ou vários -, apresentam aos olhos do observador a luz e suas incidências em objetos, paisagens, rostos, etc., enquanto as gravuras se baseiam na marcação das sombras, que, em conjunto, apresentam uma luz imaginada pelos nossos olhos.

---

dizer, não depende da compreensão de significados nem de seu contexto histórico, mas da relação que se estabelece entre a imagem e aquele que olha, em qualquer momento que seja.



Vejamos o retrato gravado a seguir de Johannes Stradanus, gravurista belga do século XVI que tem suas produções como nosso objeto de pesquisa nesse trabalho.

Figura 4: “**Autorretrato de Johannes Stradanus**”, desenho por Johannes Stradanus, gravação por Hendrick Goltzius e impressão por Johannes Wierix. Gravura em papel, 1583.



Fonte: *British Museum*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Este autorretrato, produzido em 1583 por Johannes Stradanus e gravado por Hendrick Goltzius, impresso por Johannes Wierix, nos apresenta uma imagem de

Johannes Stradanus, que se desenhou em Florença e enviou aos gravadores em Antuérpia. A imagem que nossos olhos observam nesse momento não é a marca da luz no rosto de Stradanus que os gravadores captaram, mas a projeção das sombras em uma chapa metálica a partir de sulcos que se encherão de tinta para serem prensados contra uma folha de papel, produzindo a simulação da luz pelo seu negativo. Quanto mais profundo seu negativo, mais escura é sua impressão na gravação e, quanto menos profundo, mais ele se assemelha a uma iluminação imaginada pelos seus criadores. Partindo do contrário, a gravura indica já seu caráter presente pela ausência, não somente por ser uma cópia de uma chapa muitas vezes inexistente após as várias utilizações e reutilizações, mas por ser imaginada a partir da ausência da luz e se preencher, aos poucos, no afinamento de suas linhas, pela luz que só existe a partir da sombra. Não é o que se sobressai que marca uma gravura, mas sim aquilo que mais se ausenta que permite sua impressão.

Ora, qual a importância disso? Para responder a isso, retornarei ao que Barthes disse em relação à fotografia: “De todos os objetos do mundo: por que escolher tal objeto, tal instante, em vez de tal outro?” (BARTHES, 1984, p. 16). Dentre todas as sombras possíveis, por que escolher determinado objeto – imaginado ou real – para representar visualmente seus negativos e não outro? Distintamente, contudo, da fotografia – que pode ser amadora ou profissional, como também pode ser a gravura, aliás – não trataremos aqui de gravuras feitas ao acaso, por um mero desejo ou para lembrar um momento que, em especial, levou a um sujeito a intenção de mantê-lo “vivo” em sua brevidade de acontecimento perante os outros infinitos momentos que, ao se efetuarem, deixaram de existir para permanecerem ausentes. As gravuras que analisaremos aqui são gravuras pensadas a partir de uma determinada realidade histórica que propiciou a sujeitos a produção de negativos que buscavam estabelecer uma presença, não somente como registro de algo, mas como forma de expandir tal acontecimento, fazê-lo ser visto, fazê-lo conhecido, mas não sem antes, idealizá-lo.

Gillian Rose indica em seu livro “*Visual Methodologies*” (2001), que todas as formas de produção de imagens oferecem visões de mundo. As imagens renderizam o mundo em termos visuais. Contudo, essas imagens nunca são, mesmo nas mais realistas possíveis, janelas transparentes ao mundo. Elas interpretam o mundo, elas o mostram em formas particulares (ROSE, 2001, p. 6). No caso de um autorretrato como o anterior, Johannes Stradanus se renderizou circundado pelas figuras da Pintura, da Poesia e da Geometria (da esquerda para a direita), o que agregava ao autor uma perspectiva associada às Artes plásticas, consideradas a alta estética do renascimento. Abaixo de seu

rosto uma frase se insere, é o lema de Stradanus: “*ASSIDVITATE NIHIL NON ADSEQVITVUR*” (Não há nada que não possa ser alcançado com perseverança), indicando uma determinada valorização da perseverança como chave para se alcançar a fama, tão desejável e necessária no contexto que o autor viveu. A mão de Stradanus, na gravura, ultrapassa o halo no qual está presente seu rosto, colocando duas temáticas em cena: a da autoformação (*self-fashioning*) e da sua habilidade como *pintor* e não como gravurista, como visto no halo ao redor de seu busto “*IOHANNES STRADANVS FLANDER BRVG. PICTOR*” (JOHANNES STRADANUS, PINTOR DE FLANDRES BRUGES). Para comentar brevemente esses dois pontos, no que se refere à primeira temática, a consciência de si e a “autoformação” – *self-fashioning* – aparecem como elementos articulados em um processo de controle dos comportamentos. Stephen Greenblatt analisa tais comportamentos a partir da perspectiva de Clifford Geertz, ao considerar que nada do humano se dissocia da cultura, na qual se encontram fórmulas, instruções e padrões que operam como mecanismos de controle. Nesse sentido, afirma Greenblatt: “A autoformação, é, em efeito, a versão renascentista desses mecanismos de controle, um sistema cultural de significados que cria uma específica e individual forma de governar a passagem do potencial abstrato para a formação histórica concreta” (GREENBLATT, 1980, p. 4). Johannes Stradanus, portanto, coloca a sua própria imagem como uma associação de signos e significados que o engrandecem enquanto autor.

Em contraste com o que se pensava em fins da Idade Média, a perspectiva de indivíduo que Stradanus carrega se estabelece na contraposição da perspectiva cristã, que apontava que os “humanos deviam subordinar-se à imitação de Cristo de forma estrita” (SENNETT, 2003, P. 176). O indivíduo medieval não existia. Ele era um membro da comunidade, seja da sua guilda ou de sua vila, mas principalmente um filho de Deus, que deveria seguir os passos de Cristo sem buscar sua autonomia individual. Aquele que mais se aproximasse da imitação de Cristo, mais próximo de Deus estaria, permitindo que seu destino ganhasse significado na experiência cristã. No Renascimento, contudo, o próprio tempo do indivíduo se modificaria (pagamento dos salários por horas trabalhadas) afastando-se da noção do tempo da narrativa cristã, que via a vida como uma contínua preparação para a segunda vinda de Cristo, sempre iminente (*Ibidem*, 2003, p. 177). Como veremos adiante neste trabalho, a construção de si mesmo a partir da fama era uma prática não só esperada, mas desejada e planejada no renascimento italiano, onde o autor obteve maior expressividade. Já na Modernidade, segundo Sennett, o sujeito moderno (indivíduo) é móvel. Sua mobilidade se mostra como um traço de uma sociedade

inteiramente móvel, seja no comércio (o início do capitalismo mercantil) seja nas tradições (o surgimento da cultura burguesa). Para acompanhar essa mobilidade crescente, o indivíduo deveria se colocar menos como um corpo errante cristão exilado do paraíso e mais como um “corpo secular em infundável locomoção”, capaz de abandonar certas lealdades e explorar suas habilidades que serão oferecidas no mercado a um determinado custo (*Idem*, 2003, p. 215).

A segunda temática, da valorização de si mesmo como pintor e não como gravurista, Stradanus busca se associar-se às Artes Liberais, vistas como superiores em relação às artes técnicas, na qual estavam inseridas as gravuras (PARK, 2011, p. 361). Ao estabelecer uma relação entre um ramo de serviços mais valorizado na sociedade renascentista e a sua própria imagem, Stradanus coloca também a figura de si mesmo como representante dos serviços que prestava, corroborando a ideia de que quanto maior a grandiosidade do artista, também maior será a da obra.

Desse modo, o autor se apresenta em uma forma particular que traz consigo uma intencionalidade, uma projeção, uma idealização. Por isso mesmo, uma distinção deve ser feita antes de adentrarmos o debate das formas de ver: nós precisamos separar o que são os conceitos de “visão” e “visualidade”. Gillian Rose aponta:

*Thus, a distinction is sometimes made between vision and visuality. Vision is what the human eye is physiologically capable of seeing (although it must be noted that ideas about that capability have changed historically and will most likely continue to change). Visuality, on the other hand, refers to way in which vision is constructed in various ways: 'how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the unseeing therein'. Another phrase with very similar connotations to visuality is scopic regime. Both terms refer to the ways in which both what is seen and how it is seen are culturally constructed (ROSE, 2001, p. 7)<sup>11</sup>*

A visualidade, portanto, é histórica. Ela é marcada pela forma como somos ensinados a ver e sobre como as imagens se colocam no mundo. Num sentido contrário, a própria forma das imagens também faz com que vejamos o mundo de um determinado

---

<sup>11</sup> Assim, às vezes se faz uma distinção entre visão e visualidade. Visão é aquilo que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver (embora seja importante observar que as ideias sobre essa capacidade mudaram historicamente e, muito provavelmente, continuarão a mudar). Visualidade, por outro lado, refere-se à maneira como a visão é construída de diferentes formas: “como vemos, como somos capazes, autorizados ou levados a ver, e como percebemos esse ato de ver e o não-ver nele contido”. Outra expressão com conotações muito semelhantes a visualidade é regime escópico. Ambos os termos se referem às formas pelas quais tanto o que é visto quanto a maneira como é visto são construídos culturalmente. (tradução nossa).

modo. Martin Jay dirá que, a partir do Renascimento, o mundo ocidental se fará um mundo “ocularcêntrico”, um mundo no qual a visão passa a ser o sentido mais valorizado entre as sensações humanas de perceber as coisas. Indo na direção contrária da perspectiva de Huizinga, Jay aponta que, na medievalidade, outros sentidos eram muito mais valorizados do que a visão e isso só atinge um ponto de transmutação no Renascimento. Para Berger, antes do Renascimento, a visão residia num estatuto secundário se comparada aos outros sentidos, como a audição, muito presente nas profecias. As palavras de Deus eram repassadas aos profetas. Em Deuteronômio 18:18, por exemplo, Deus diz que colocará suas palavras “na boca” do profeta; isto é, a revelação se realiza, em grande parte da narrativa bíblica, como fala recebida e fala transmitida. Apesar dos vários exemplos bíblicos visuais, como as visões de João Batista do Apocalipse, a primazia da voz e da palavra se sustenta em relação à visão. Isso não quer dizer que havia pouco a ser visto no medievo, mas que a quantidade de produções imagéticas humanas estava, em muitos casos, inacessível a determinados setores da sociedade, por questões econômicas, fundamentalmente, e limitada a números diminutos (em comparação ao Renascimento) por questões técnicas de reprodução (e não de produção).

Os sentidos, como podemos ver no trabalho de Alain Corbin “Saberes e Odores: o olfato no imaginário social nos séculos dezoito e dezenove” (1987), recebem determinada valorização ou desvalorização a depender de um complexo arcabouço de relações sociais e fisiológicas (entre sociedade e corpo). No fim do século XVIII, por exemplo, o olfato passa a ser valorizado na sociedade francesa quando se torna necessário em vias de viabilizar obras nos rios e esgotos de Paris. O péssimo odor que exalava daquelas regiões na cidade, acreditava-se na época, poderia levar à putrefação dos homens e mulheres que ali respirassem. Dizia-se mesmo que os poros absorviam esses odores e levavam a podridão ao interior do ser. Assim sendo, diz Corbin:

O olfato se aproveita do movimento que, sob a influência dos discípulos de Locke e em seguida de Condillac, vai progressivamente aguçando a atenção sobre fenômenos sensíveis e a capacidade de análise de cada um dos sentidos. Ao contrário do que comumente se pensa, o olfato se beneficia disto mais do que a visão, a audição ou o tato. [...] Enquanto a clínica nascente privilegia a visão, a audição e o tato, cabe ao olfato revelar a fisiologia subterrânea, controlar a modificação dos humores, acompanhar a “ordem da putrefação” (CORBIN, 1987, p. 30).

No século XVI, contudo, a visão seria o sentido mais valorizado. A inundação de imagens pela qual passa o Renascimento permite aos olhos um status de “sentido mais próximo da razão”, diria René Descartes, já num contexto em que essa valorização atingirá seu ápice. Em Descartes, a visão constitui-se como um dos principais instrumentos pelos quais o ser humano é capaz de apreender o conhecimento. No contexto do “*visualismo*” característico do Renascimento, a faculdade de ver passa a ser concebida não apenas como uma experiência sensorial, mas como via legítima de acesso ao saber, estabelecendo uma equivalência entre a capacidade de *enxergar* e a de *conhecer* (MENESES, 2003, p. 13).

Assim sendo, para Rose, visualidade não pode ser um conceito tratado sem cuidados. Por ser histórica, a visualidade deve ser pensada a partir realidade na qual está inserida. Portanto, para a autora, cinco aspectos da literatura sobre visualidade se fazem valiosos para se pensarem os efeitos sociais das imagens. Primeiro, que há uma certa insistência de que as imagens não fazem nada por si próprias. Isso levou alguns autores a pensar que as imagens e a linguagem são iguais. Contudo, a autora aponta que, as formas de ver não se dão da mesma forma que a linguagem opera. A “experiência visual pode não ser totalmente explicável pelo modelo da escrita” (ROSE, 2001, p. 8. Tradução nossa). Segundo, a visualização de algo não é uma mera ilustração. As imagens não são meras formas visuais daquilo que é apreendido pelo nosso globo ocular. Terceiro, os autores da visualidade se preocupam não somente como as imagens são, mas como são olhadas: “*we never look just at one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves*”<sup>1213</sup>. Olhar as imagens, portanto, nunca produz a mesma sensação em todos os observadores. Todas as vezes que alguém olha uma imagem, está olhando a relação que ela estabelece consigo mesmo, ou seja, a imagem, de forma anacrônica, produz uma relação entre tempos diferentes pelo olhar (e isso ocorre em diferentes tempos). Quarto ponto; a visão de uma imagem sempre toma lugar em uma sociedade com suas próprias práticas particulares. Esse lugar pode ser uma sala privada de um rei, um cartaz no meio de uma rua, ou um vitral dentro de uma igreja. Essas diferentes localidades têm sua própria forma de lidar com as imagens, suas próprias regras de como

---

<sup>12</sup> “Nós nunca olhamos uma coisa; nós estamos sempre olhando à relação entre as coisas e nós mesmos”, tradução nossa.

<sup>13</sup> De maneira semelhante, Frank Ankersmith ressaltou a importância da análise de Hayden White quando este, em seu “Meta-história”, apontou que não olhamos “através” dos documentos históricos, mas “para” eles, no sentido de que não são uma janela para a realidade do passado (ANKERSMITH, 2016, p. 205). As imagens, também nesse sentido, não são o “próprio passado”, mas devem ser olhadas em si mesmas, ao mesmo tempo que devem ser pensadas em suas realidades históricas.



o observador deve colocar seus olhos sobre uma imagem e a forma como esses olhares fitam. Por último, as audiências nem sempre respondem ao jeito de ver ao qual são convidadas pela imagem. Um católico observará uma imagem de um santo de uma forma que talvez um evangélico não faça, justamente por serem audiências diferentes, com formas de ver diferentes, por mais que coexistam numa mesma sociedade (*Idem*, 2001, p. 10).

Esses pontos levantam uma ressalva que vale ao próprio pesquisador das imagens, principalmente aquele que o faz a partir de perspectivas históricas. As formas como observaremos as imagens - assim como a que o leitor observará - não são naturais. Nossos olhos foram treinados de determinada maneira para estabelecerem certas relações ante a outras. Nós devemos não apenas pensar naquilo que vemos, mas pensar de que forma vemos aquilo que vemos.

## **1.2 Da Metodologia e seleção das imagens analisadas**

As obras de Johannes Stradanus analisadas nessa pesquisa se organizam da seguinte maneira: são gravuras de 18 diferentes séries produzidas por Stradanus entre os anos de 1570 e 1597, o período de maior publicação impressa do autor<sup>14</sup> e os desenhos preparatórios utilizados para a produção de suas séries que constam no catálogo do *Cooper Hewitt Museum*<sup>15</sup>. Encontramos, ao longo da escrita dessa tese de doutorado, mais de 600 publicações gravadas de Johannes Stradanus catalogadas em museus<sup>16</sup>.

Dentre essas mais de 600 gravuras catalogadas em museus encontradas em nossa pesquisa, o período de maior produção de Stradanus se estabeleceu na década de 1580, com aproximadamente 50% de todo o quantitativo do autor datado nesse período. Os anos de 1582 e 1585, por exemplo, contam com expressivas 58 gravuras publicadas, o que nos permite afirmar que Stradanus teve uma gravura publicada a cada 6 dias (considerando cada gravura individualmente, embora fossem publicadas em séries), indicando alto fluxo de produtividade das oficinas de gravação em Antuérpia, especialmente a de Philips Galle, com quem Stradanus publicou mais de 300 gravuras entre 1570 e o fim de sua vida.

Diante da quase impossibilidade da análise de todo o conjunto de gravuras do autor, tamanha a sua variedade e quantidade (considerando também que, em último nível,

---

<sup>14</sup> Até 1574, Stradanus participava de muitos projetos de pinturas sob o comando de Giorgio Vasari. Após a morte de seu mestre, Stradanus se enveredou cada vez mais ao ramo das gravuras.

<sup>15</sup> Disponíveis em: <https://www.cooperhewitt.org/?s=stradanus>. Acesso em 05, Jan. 2026.

<sup>16</sup> Contando tanto as publicações originais como as republicações ainda em vida do autor (algumas séries que obtiveram certo sucesso, como, por exemplo, a Nova Reperta, foi publicada em 1585 e republicada ao menos três vezes nas duas décadas subsequentes).

cada imagem poderia, individualmente, proporcionar uma pesquisa verticalizada), selecionamos, neste trabalho, 45 gravuras e 18 desenhos preparatórios (“*modelli*”). Essa seleção, a nosso ver, no permite perceber - ainda que de forma limitada, como toda pesquisa histórica, já apontava Paul Veyne - a trajetória da produção impressa do autor, as temáticas mais abordadas, os comitentes que mais o contrataram, os impressores com quem ele mais trabalhou e as séries mais republicadas, assim como buscar, nas obras de Stradanus, nosso objetivo central: as perspectivas de tempo presentes em suas gravuras.

Os critérios para a seleção específica dessas gravuras se assentam em duas vertentes: uma seleção quantitativa e uma seleção qualitativa. Os critérios da seleção quantitativa se pautam em: I) são gravuras do período com maior quantidade de publicações na vida do autor; II) esse período de grande publicidade do autor coincide também com o momento de maior autonomia produtiva de sua vida (era comissionado como mestre inventor e não como pupilo), assim como de maior maturidade artística; III) as produções desta fase da vida do autor são as obras mais republicadas, indicando maior demanda e comitência; Ainda assim, se considerarmos apenas a quantidade de obras analisadas aqui, não chegaremos, no total, a uma análise de 10% do total das gravuras de Stradanus, o que abre espaço para novas pesquisas futuras e nos permite afirmar, mais uma vez, as limitações da pesquisa histórica quando também são propostos princípios qualitativos aliados aos quantitativos.

Por outro lado, os critérios da seleção qualitativa dessas obras propõem uma perspectiva contextual, cultural e imagética, isto é, a historicidade da visualidade implicada pelas obras de Stradanus, assim como as relações com outras obras contemporâneas e, inclusive, posteriores. A seleção qualitativa das obras de Stradanus não se deu previamente à pesquisa, mas sim durante o processo de análise. Essa especificidade do estudo histórico das imagens suscitou a necessidade da seleção das imagens a partir de suas relações possíveis com os pontos centrais de interesse dessa pesquisa: tempo, temporalidade e história. Nesse sentido, ao observar as obras de Stradanus disponibilizadas nos catálogos de museus, pudemos elencar, seguindo os princípios do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (WARBURG, 2010, p. 3), imagens que proporcionassem “um pedaço de real para roer” no que tange à temática desta pesquisa. Para utilizar a metáfora de Etienne Samain:

Toda imagem é capaz de [...] mostrar algo, dar o que pensar e recusar a mostrar algo. Num primeiro momento, toda imagem nos faz pensar.



Toda imagem se liga a outras e nos dá um pedaço de real para roer, ou um pedaço de imaginação para sonhar. Num segundo momento, toda imagem tem um pensamento, ou melhor, veicula um pensamento. Em terceiro, toda imagem seria uma “forma que pensa”, preenchida de sígnicos que se interligam entre si e possuem uma vivacidade própria (SAMAIN, 2012, p. 25).

Portanto, as imagens escolhidas foram pensadas de forma que se estabelecessem como pontos de conexão com outras imagens e com as formas imagéticas pensadas em um contexto para significar determinadas vivências históricas (A Primeira Modernidade). A *mnemosyne* de Warburg não só implica a percepção da repetição de fórmulas patéticas (*pathosformeln*), mas também a análise da obra a partir da valorização de certas mímicas presentes no estilo florentino – que Stradanus aderiu muito bem – que “convergem em suas tentativas de incorporar ao estilo renascentista da descrição da vida em movimento as fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (WARBURG, p. 74). Isso significa dizer que a própria produção de Stradanus que valorizava a simulação da natureza e dos movimentos, no contexto do renascimento florentino, adquiriu uma visualidade que, imbuída da historicidade específica ao seu contexto, pode nos fornecer noções de tempo e temporalidades intrínsecas às suas imagens. Desse modo, a recuperação da fórmula patética da antiguidade não é apenas uma questão de estilo, mas de experimentação e representação visual da temporalidade. Quando um trabalho de arte renascentista reapresenta, recoloca, reconecta ou revive uma imagem, ela anacroniza o tempo em si mesma, perdurando a instabilidade do tempo proposta (NAGEL & WOOD, 2010, p. 14), nesse sentido, a conexão entre as imagens buscadas aqui é aquela que apresenta esta instabilidade anacrônica.

Apreendemos aqui as obras de Stradanus não como meros objetos artísticos – talvez esta não seja a forma que as apreendam melhor –, mas como “testemunhas dos seus tempos”, isto é, como traços da história (NAGEL & WOOD, 2010, p. 15).

A partir dessa perspectiva, todo critério de seleção qualitativo de imagens, em pesquisas históricas, se coloca, de certa maneira, como subjetivo. Em um sentido mais amplo, toda pesquisa histórica implica certa subjetividade, como nos indicou Ankersmith (ANKERSMITH, 2016, p. 205)<sup>17</sup>. As imagens, se são formas pensantes, como aponta

---

<sup>17</sup> Certamente, esta pesquisa histórica e imagética teria uma composição diferente caso fosse empreendida por um outro historiador, em uma outra conjuntura histórica. Humildemente, remeto-me, neste caso, à obra – já clássica – de Michel de Certeau, “A escrita da História”. Diz Certeau: “[...] O estabelecimento das fontes (pela mediação de seu aparelho atual) não provoca apenas uma nova repartição das relações razão/real ou cultura/natureza; ele é o princípio de uma redistribuição epistemológica dos momentos da pesquisa científica.” (CERTEAU, p. 89, 1985).

Samain, não percorrem caminhos específicos e repetidos em todos os observadores. Pelo contrário, a análise de imagens do passado reforça ainda mais a subjetividade implícita na pesquisa histórica. Cada imagem se conecta com imagens outras a depender daquele que a olha, das vivências do observador e das relações possíveis que estabelece com imagens de sua temporalidade e de outras infinitas possibilidades temporais. Nesse sentido, não trouxemos a análise de todas as gravuras de todas as séries analisadas, mas de gravuras específicas que pudessem conectar as temáticas e categorias de investigação desta pesquisa.

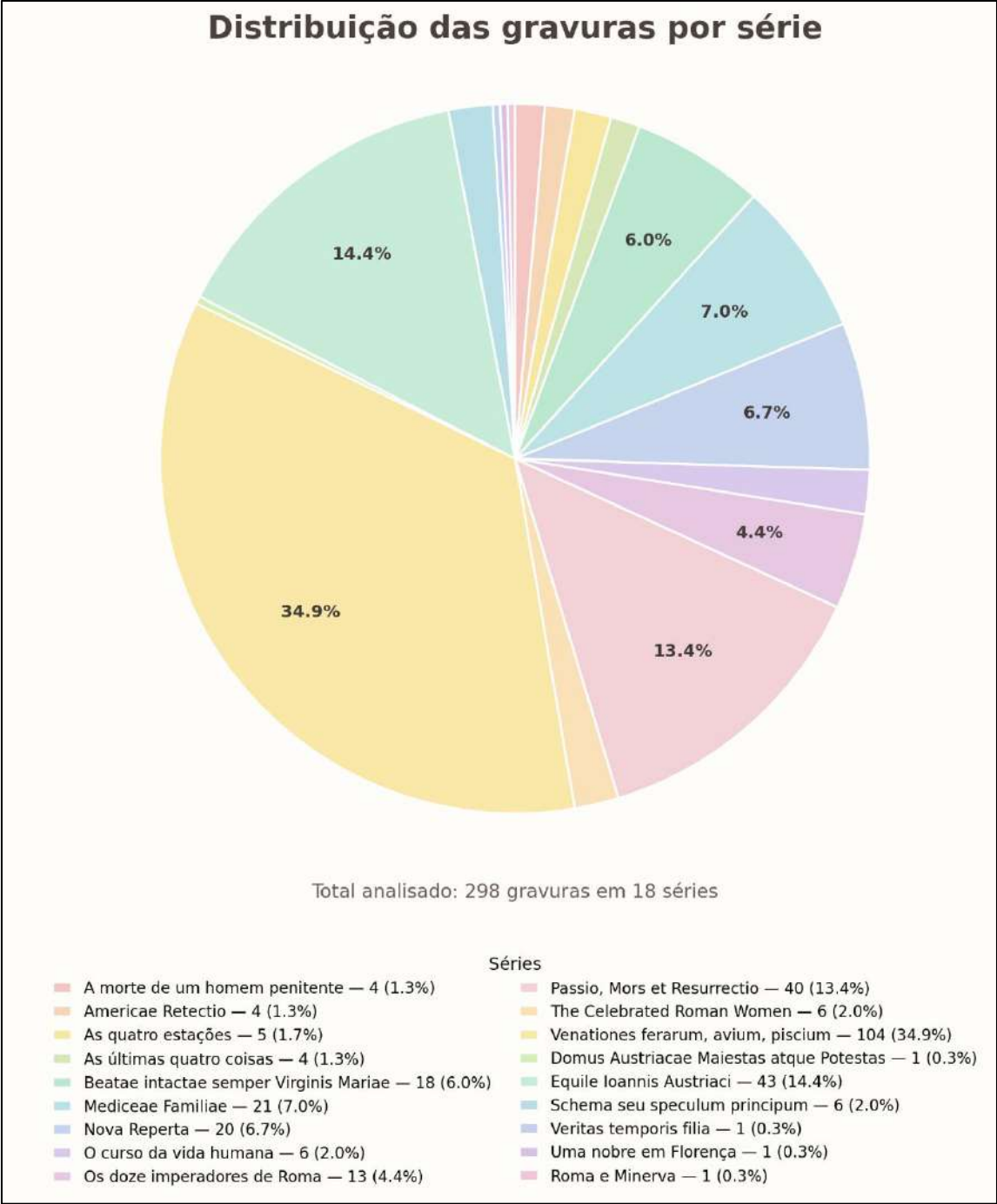
Tabela 1: **Quantitativo de gravuras das séries analisadas nesta pesquisa.**

| <b>Título</b>                                                       | <b>Quantidade de gravuras na série</b> | <b>Data de publicação</b> | <b>Inventor, Escultor e Executor (respectivamente)</b>                                                                    | <b>Comitente ou dedicatória</b>                                        | <b>Folhas analisadas</b>                                                     |
|---------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|---------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| “A morte de um homem penitente”                                     | 4                                      | circa 1580                | Johannes Stradanus, Carol de Mallery e Philips Galle                                                                      | -                                                                      | Total.                                                                       |
| “ <i>Americae Rectio</i> ”                                          | 4                                      | circa 1588                | Johannes Stradanus, Adrian Collaert e Philips Galle                                                                       | Luigi e Aloyzio Alamanni                                               | Total.                                                                       |
| “As quatro estações”                                                | 5                                      | circa 1580                | Johannes Stradanus e Philips Galle                                                                                        | -                                                                      | Total.                                                                       |
| “As últimas quatro coisas”                                          | 4                                      | circa 1577                | Johannes Stradanus, Hendrick Goltzius e Philips Galle                                                                     | -                                                                      | Total.                                                                       |
| “ <i>Beatae intactae semperq eu virgini Maria</i> ”                 | 18                                     | circa 1589                | Johannes Stradanus, Iohannes Collaert e Adrian Collaert                                                                   | -                                                                      | Folha 18.                                                                    |
| "Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum Victoriae et Triumphii" | 21                                     | circa 1583                | Johannes Stradanus, Hendrick Goltzius e Philips Galle                                                                     | Dedicado a Ambrosius de Marienbourg                                    | Frontispício, folhas 4, 8 e desenhos preparatórios                           |
| "Nova Reperta"                                                      | 20                                     | circa 1585                | Johannes Stradanus, Iohannes Collaert e Philips Galle                                                                     | Luigi Alamanni                                                         | Frontispício, folhas 1,2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 17 e desenhos preparatórios |
| "O curso da vida humana"                                            | 6                                      | circa 1570                | Johannes Stradans, Petrus Furnius e Hieronymus Cock                                                                       | Cosimo I de Médici                                                     | Folhas 1, 4, 7.                                                              |
| "Os doze imperadores de Roma"                                       | 13                                     | circa 1587                | Johannes Stradanus, Iohannes Collaert e Philips Galle                                                                     | -                                                                      | Frontispício.                                                                |
| " <i>Passio, Mors et Resurrectio Domini Nostri Iesu Christi</i> "   | 40                                     | circa 1580                | Johannes Stradanus, Iohannes Collaert e Philips Galle                                                                     | Ferdinando de Medici (1a edição)<br>Alessandro de Medici (2a edição)   | Frontispício e autorretrato de Stradanus.                                    |
| "The Celebrated Roman Women"                                        | 6                                      | circa 1573                | Johannes Stradanus, Theodor Galle e Philips Galle                                                                         | -                                                                      | Folha 3.                                                                     |
| "Venationes ferarum, avium, piscium, pugnae bestiariorum"           | 104                                    | 1578                      | Johannes Stradanus, Philips Galle, Jan Collaert II, Adriaen Collaert, Carel van Mallery, Cornelis Galle e Theodoor Galle. | Henricus van Osthoorn en Sonneveld                                     | Folha 7 e desenhos preparatórios.                                            |
| "Domus Austriacae Maiestas atque Potestas"                          | 1                                      | Circa 1590                | Johannes Stradanus e Johannes Galle                                                                                       | Felipe II da Espanha                                                   | Gravura individual.                                                          |
| "Equile Ioannis Austriaci Caroli V Imperatoris Filii"               | 43                                     | Circa 1578                | Johannes Stradanus, Hendrick Goltzius, Hieronymus Cock e Philips Galle                                                    | D. Alphonso Felici D'avalos et Aragona e João da Áustria (homenageado) | Frontispício e folha 13.                                                     |
| "Schema seu speculum principum"                                     | 6                                      | 1597                      | Johannes Stradanus e Raphael Sadeler                                                                                      | Dedicada a Carlos Emanuel I de Saboia e Catarina Micaela de Espanha    | Frontispício da primeira e segunda edições.                                  |
| " <i>Veritas temporis filia.</i> "                                  | 1                                      | circa 1585                | Johannes Stradanus, Iohannes Collaert e Philips Galle                                                                     | -                                                                      | Gravura individual.                                                          |
| "Uma nobre em Florença"                                             | 1                                      | 1575                      | Johannes Stradanus                                                                                                        | Joana da Áustria                                                       | Gravura individual.                                                          |
| "Roma e Minerva"                                                    | 1                                      | 1595                      | Johannes Stradanus, Theodor Galle e Philips Galle                                                                         | -                                                                      | Gravura individual.                                                          |

Observação: a somatória total de gravuras nas séries é de 298, contudo, adicionam-se os desenhos preparatórios de Stradanus disponíveis no catálogo do museu Cooper Hewitt (143 folhas) com rascunhos (“*modellr*”) e anotações do autor durante as produções.

Estabelecendo um formato gráfico, as séries (em conjunto) abordadas nesse trabalho se organizam da seguinte maneira:

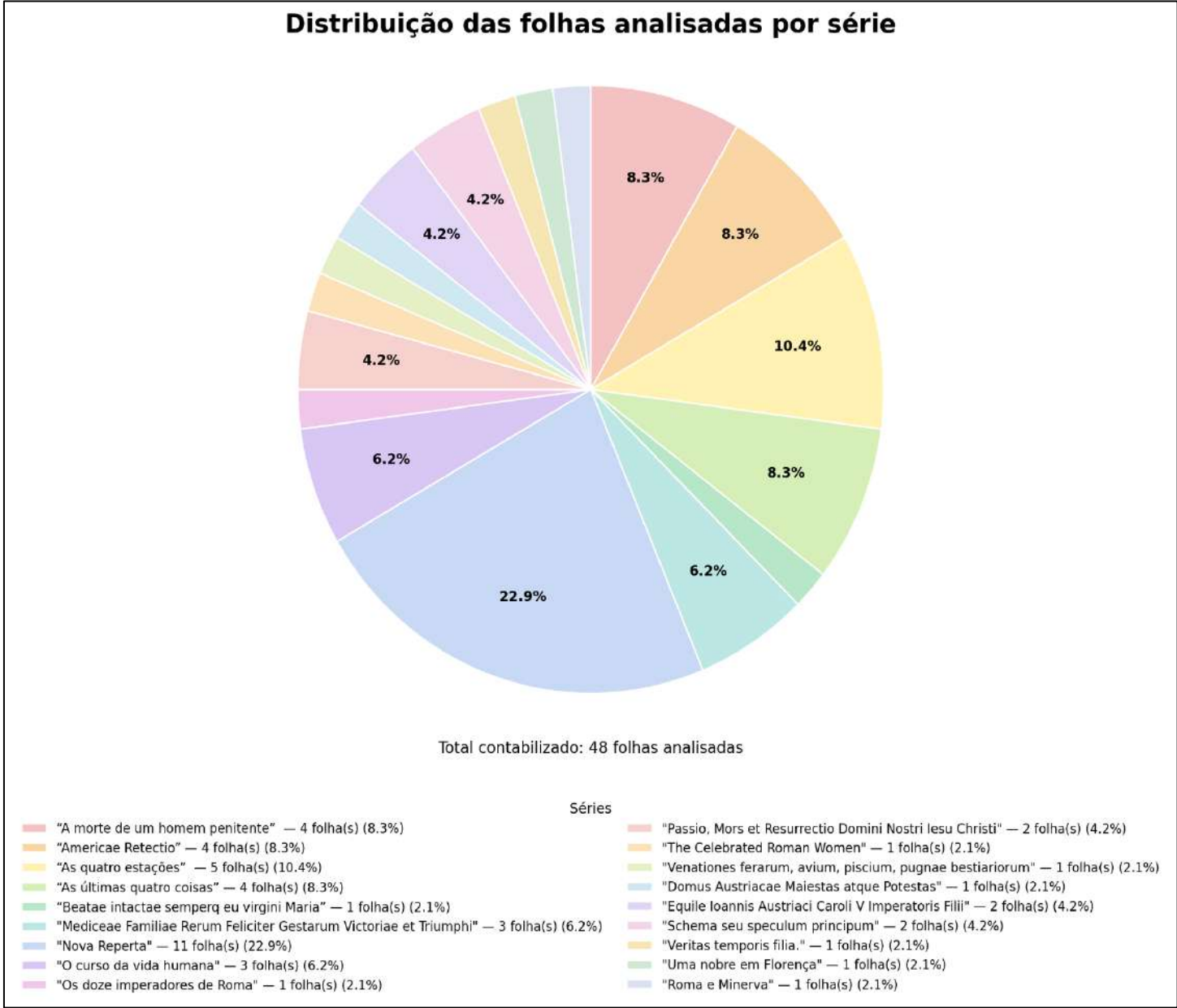
Gráfico 1: Distribuição das gravuras por série.



Apesar do quantitativo de gravuras ainda permanecer alto (298 gravuras, somando-se aos 143 desenhos preparatórios), a análise se dedicou à folhas específicas dessas gravuras, como já citado anteriormente. Devemos ainda considerar que Stradanus

produziu, nesse período analisado, outras séries de gravuras que não foram selecionadas para este trabalho. De forma geral, as séries mais analisadas nesta pesquisa foram: “*Nova Reperta*” (22,9%), “As quatro estações” (10,4%), “*Americae Retectio*” (8,3%), “A morte de um homem penitente” (8,3%) e “As últimas 4 coisas” (8,3%). A quantidade média de gravuras analisadas em cada série ficou em aproximadamente 3<sup>18</sup>. Essa média não é ocasional, mas busca estabelecer uma análise equilibrada do arsenal produtivo do qual Stradanus participou. O gráfico comparativo das folhas analisadas segue abaixo:

Gráfico 2: Distribuição das folhas analisadas neste trabalho em cada série de gravuras.



<sup>18</sup> As gravuras individuais não foram consideradas para o cálculo da média.

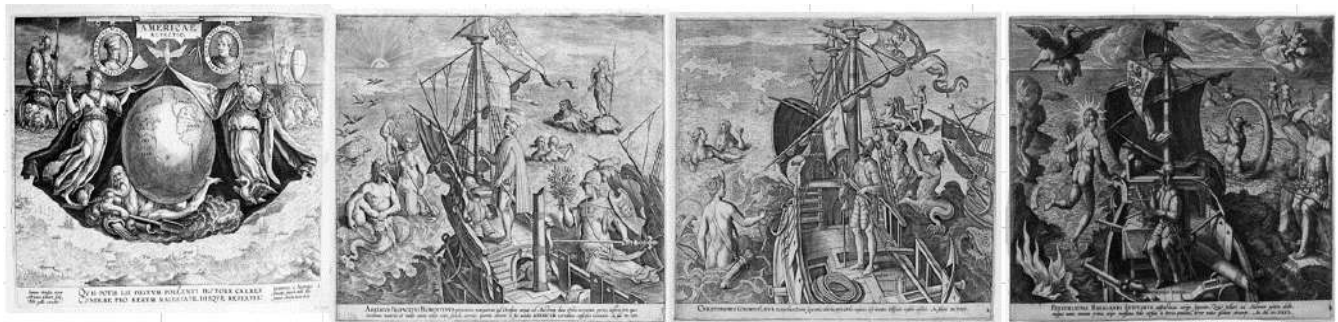


Tabela 2: Lista das gravuras de Johannes Stradanus, por série, analisadas neste trabalho.

1. “A morte de um homem penitente”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Cerca 1580. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.



2. “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca. 1588. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.



3. “As quatro estações” Johannes Stradanus, gravura em papel, data desconhecida. *Royal Library of Belgium, prints department*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.



4. “**As últimas quatro coisas**”. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1577. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_li-5-175](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_li-5-175). Acesso em 05, Jan. 2026.



5. “*Beatae intactae semperq eu virgini Maria*” desenho por Johannes Stradanus, gravação por Adrian Collaert. Gravura em papel, ca. 1589. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.



6. “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumph**”, gravura em Papel. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1583. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 10, Jan. 2023.





7. “*Nova Reperta*”, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.



8. “*O curso da vida humana*”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.





9. **“Os 12 imperadores de Roma”**. Johannes Stradanus (inventor), Adrian Collaert (escultor) e Philips Galle (executor). Gravura em papel, 1587. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.



11. **“The Celebrated Roman Women”**. As virgens vestais de Tuccia. Johannes Stradanus (inventor), Theodor Galle (Escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel, 1595. Royal Library of Belgium, prints Department. Disponível em: <https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.



10. **“PASSIO, MORS, ET RESVRRECTIO DN. NOSTRI IESV CHRISTI”**. Johannes Stradanus, gravura em papel, 1587. Internet Archive. Disponível em: [https://archive.org/details/gri\\_33125006449\\_942/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125006449_942/page/n5/mode/2up). Acesso em 20, Jun. 2026.



12. “**VENATIONES FERARUM, AVIUM, PISCUM. PUGNAE BESTIARUM & MUTUAE BESTIARUM**” de 1578. Desenho de Stradanus. Tinta ferrogálica em papel. Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.



14. **EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI V IMP.F**, gravura em papel. 1580. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-178](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-178). Acesso em 20 Jun. 2026.



13. **Domvs Austriacae Maiestas atove Potestas**. Johannes Stradanus, Adrian Collaert e Johannes Galle. Ca 1590. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.



15. **Roma e Minerva**. Johannes Stradanus (inventor), Theodor Galle (Escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel, 1595. Royal Library of Belgium, prints Department. Disponível em: <https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.





16. ***Schema seu speculum principum.***

Johannes Stradanus. Gravura em papel. Circa 1579. Fonte: British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/erm/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.



17. ***Uma nobre em Florença.*** Johannes Stradanus, 1575. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1880-0710-322](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-0710-322) . Acesso em 23, Jun. 2026.



18. ***Veritas temporis filia.*** Johannes Stradanus, Joannes Galle e Philips Galle. Após 1570. Gravura em papel. British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/erm/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.



Por outro lado, a metodologia de análise das imagens que aqui utilizarei será a *Interpretação Composicional*<sup>19</sup>. Essa interpretação parte do método de Gillian Rose, ao qual ela também chama de “*Good Eye*”, que se coloca como um jeito de olhar imagens sem ser *metodologicamente explícito*. Esse método se pauta muito mais em observar o conteúdo da imagem em si, buscando entender seu significado, do que associar as imagens a certas escolas artísticas ou estilos autorais. Pensar uma determinada imagem a partir de uma determinada escola artística pode, de certa forma, limitar a nossa visualidade a preceitos e fórmulas que restrinjam uma análise histórica. Essa perspectiva se baseia no que Bryson afirma: “Não é possível que observemos uma imagem no vácuo, ela depende de práticas sociais, códigos de reconhecimento” (ROSE, 2001, p. 37).

A Análise Composicional tem seu foco em alguns pontos para se efetivar: conteúdo, luz, organização espacial, técnica e produção. Toda imagem tem seu espaço visual organizado de alguma maneira e há dois aspectos relacionados a essa organização a se considerar: organização do espaço dentro da imagem e a forma que essa organização espacial oferece uma visão particular de posicionamento para o seu espectador. Isso oferece uma parte do que é o jeito de ver, a *visualidade* dessa imagem. O nível de observação da imagem é sempre o horizonte da imagem no qual geralmente se alinham os raios para o ponto de fuga. Quando há dois pontos de fuga na imagem, sua perspectiva se diferencia. Para Rose, esse método é válido principalmente para imagens ocidentais, visto que esse modelo de criação de perspectiva baseada em um ponto de fuga é algo particular do ocidente ao menos desde o século XIV, enquanto em outras culturas isso não tende a ser verdade. Pensemos no exemplo da própria leitura: os ocidentais tendem a ler da esquerda para a direita, seguindo de cima do texto para baixo, enquanto algumas sociedades orientais leem da direita para a esquerda (*Idem*, 2001, p. 45).

Além disso, a Análise Composicional deve levar em conta, ainda na questão da perspectiva, a posição particular dos observadores. Há, em toda imagem, uma perspectiva planejada pelo criador na qual o observador fita a imagem. Ângulo frontais engajam mais o espectador, enquanto ângulos oblíquos não criam tanta conexão. A elevação do olhar do observador em relação ao horizonte da imagem indica também uma relação estabelecida entre o que é visto e aquele que olha<sup>20</sup>. Se o horizonte da imagem propõe que

---

<sup>19</sup> Esta metodologia foi o eixo principal desta pesquisa, isso, contudo, não nos eximiu de utilizar também os métodos de “Análise de conteúdo”, “Semiologia” e “análise do discurso”, também presentes nessa espécie de “arsenal de metodologias” analisadas por Gillian Rose em sua obra.

o observador olhe de cima para baixo, uma relação de poder se estabelece no qual o observador tem a primazia sobre o conteúdo, enquanto o contrário também pode ocorrer. Quando os olhos do observador estão no mesmo nível do horizonte da imagem há uma proposição de igualdade entre o observador e o conteúdo. Vamos exemplificar utilizando algumas gravuras de Johannes Stradanus.

Figura 5: “*Beatae intactae semperq eu virgini Maria*” desenho por Johannes Stradanus, gravação por Adrian Collaert. Gravura em papel, data desconhecida.



Fonte: British Museum. Disponível em:

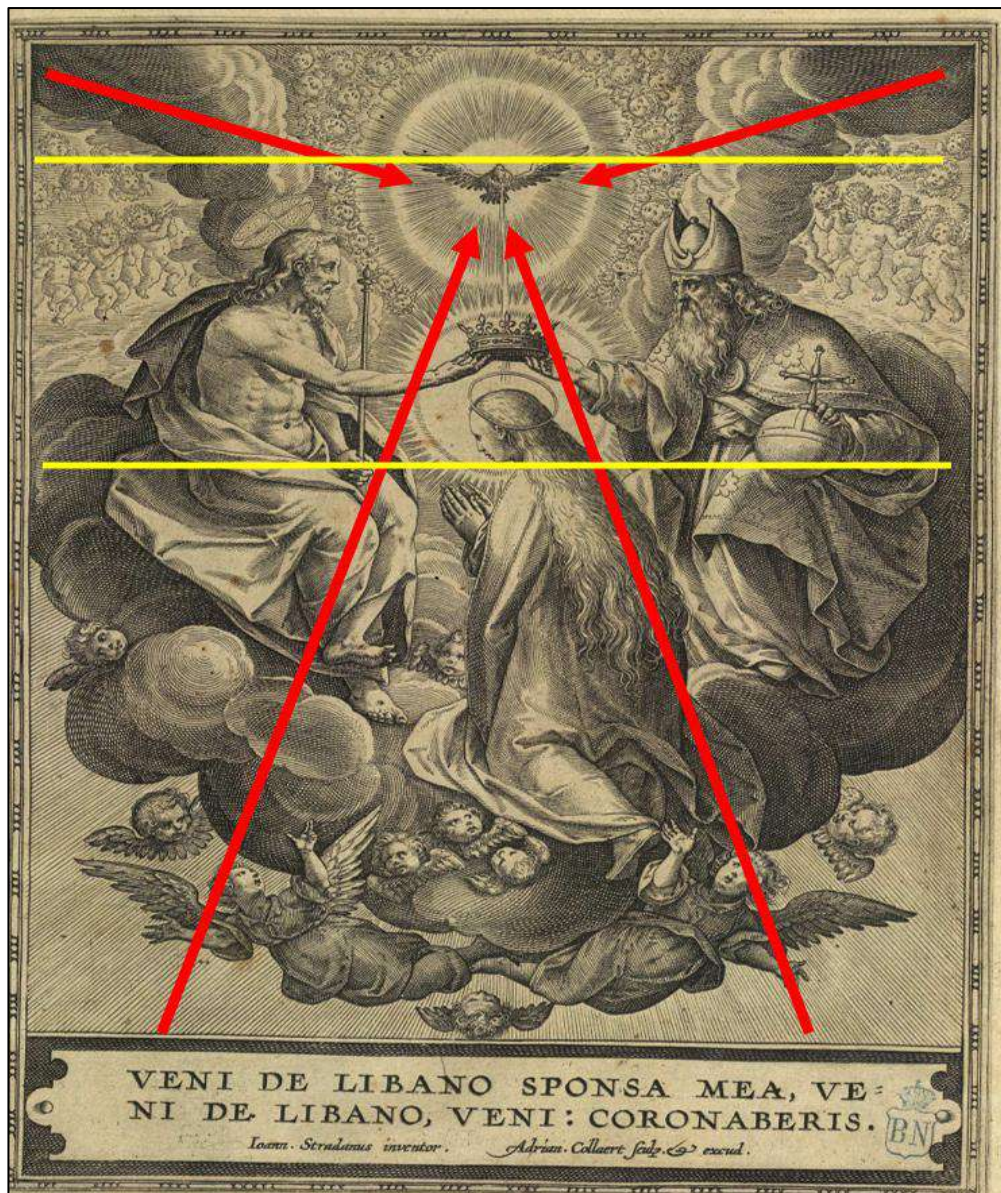
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Nessa gravura com temática religiosa (figura 5), que faz parte de uma série de 18 gravuras sobre a vida de Maria, mãe de Cristo, Stradanus representa visualmente a ascensão de Maria aos céus, acompanhada da figura de Cristo, o Espírito Santo e Deus,



compondo a trindade católica. A série conta a vida de Maria desde a anunciação do anjo Gabriel e foi intitulada de “*Beatae intactae semperq eu virgini Maria*”, produzida possivelmente após a década de 1580. Nessa gravura, Johannes Stradanus estabelece um ponto de fuga enquanto uma porção da imagem representa o horizonte.

Figura 5: “*Beatae intactae semperq eu virgini Maria*” desenho por Johannes Stradanus, gravação por Adrian Collaert. Gravura em papel, data desconhecida.



Fonte: British Museum. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

O horizonte está acima do olhar do observador, o que promove uma relação de poder na qual a imagem é preponderante ao olhar. Enquanto isso, o ponto de fuga é a pomba branca que representa o Espírito Santo. A cena é composta pela Santíssima Trindade que coroa Maria como santa beata. A imagem é acompanhada por uma inscrição

em latim que diz: “*VENI DE LIBANO SPONSA MEA, VENI DE LIBANO, VENI: CORONABERIS*” (Vem do Líbano, minha esposa, vem do Líbano, vem: serás coroada). A inscrição se inspira em Cânticos (4:8), da Bíblia, no qual “Líbano” representa um lugar de beleza e refúgio. O momento retratado representa a ascensão de Maria aos céus, que, acompanhada pelos anjos, se casa com Deus pela eternidade.

No caso da gravura acima, as linhas vermelhas representam o direcionamento ao ponto de fuga, enquanto as linhas amarelas marcam a altura do horizonte, que não é físico. Não há um chão ou linha demarcada que divida a obra, mas uma separação entre o espaço vazio ao fundo da imagem e o espaço do céu ao fundo, composto pela quantidade imensa de querubins. O horizonte se espalha da coroa de Maria até o Espírito Santo, onde todas as figuras mais relevantes da imagem se unificam, formando a Trindade que recebe Maria. Nessa imagem, o olho do observador está em um ponto inferior ao horizonte de observação da imagem, portanto, o conteúdo da imagem se pretende superior, distante de nós, quase inalcançável, dada a característica divina da cena.

Contudo, o ângulo de observação é um ângulo frontal, que busca criar uma conexão com o observador. Para um católico, a cena é de regozijo ao ver Maria ser aceita como esposa de Deus, como santa, provocando a fé nos fiéis. Todas as outras figuras na imagem observam a cena em tom de admiração. Os querubins abaixo da nuvem onde repousam a Santíssima Trindade e Maria observam com espanto, enquanto Jesus, Deus e Maria, carregam expressões serenas em seus rostos, indicando uma consciência espiritual elevada. Maria, a figura mais humana da imagem recebe a santidade de Deus, mas ainda assim, está colocada numa posição inferior à das outras figuras divinas que aparecem na imagem, com a exceção dos querubins que a carregam aos céus. Maria é a única figura de joelhos, apresentando-se perante a divindade num sinal claro de submissão. Quem lhe garante a santidade não é a própria Maria, mas sua relação para com Deus, o Espírito Santo e seu filho. Nesse sentido, não me parece ser por acaso que Maria é a figura que tem sua imagem partindo da porção inferior da gravura, alcançando o horizonte, onde ocorre a elevação de si mesma pela recepção da coroa.

Um dicionário simbólico de 1593, chamado “*Iconologia, overo, Descrittione dell'imagini vniversali cavate dall'antichita et da altri lvoghi*” publicado em Roma pelo desenhista italiano da cidade de Perúgia, Cesare Ripa (1560-1622), nos será útil na análise histórica dos símbolos e alegorias presentes nas obras de Stradanus. A obra de Ripa, estruturada como um catálogo de personificações, a obra oferecia descrições verbais destinadas a orientar a representação de virtudes, vícios, paixões, artes, disciplinas,



elementos da natureza, corpos celestes e outras ideias abstratas. A quantidade de impressões desse dicionário simbólico é significativa para nos informar que a obra teve grande impacto em seu tempo e, com certeza, dialogava imgeticamente com os símbolos usados pelos artistas contemporâneos.

Na edição de 1593, o livro ainda não possuía ilustrações: sua função principal era fornecer instruções textuais para que poetas, pintores, escultores e demais produtores culturais elaborassem imagens alegóricas com atributos reconhecíveis e socialmente compartilhados. A edição milanesa de 1602<sup>21</sup> deve ser compreendida como a primeira republicação conhecida da obra após a edição inaugural de 1593. Publicada por Gierolamo Bordone e Pietro Martire Locarni, ela preservou o caráter predominantemente textual do repertório de Ripa, permanecendo sem aparato ilustrativo. Contudo, sua importância não deve ser reduzida à condição de simples reimpressão, pois ela evidencia a rápida circulação editorial da Iconologia e a ampliação de seu público leitor. Além disso, seu próprio título desloca parcialmente a ênfase para a erudição antiquária, ao declarar que as imagens haviam sido extraídas de estátuas, medalhas antigas e autores gregos e latinos, reforçando a autoridade clássica do repertório alegórico proposto por Ripa.

A edição romana de 1603<sup>22</sup> representa uma transformação decisiva na trajetória editorial da obra. Revista e ampliada pelo próprio Cesare Ripa, ela incorporou centenas de novas personificações, elevando de modo expressivo o número de alegorias disponíveis ao leitor. Mais importante ainda, foi a primeira edição ilustrada da Iconologia, reunindo aproximadamente 152 xilogravuras. A introdução das imagens alterou a forma de apropriação do livro: as alegorias deixaram de depender exclusivamente da interpretação verbal e passaram a dispor de modelos visuais concretos, elaborando uma construção conjunta simbólica que dialogaram diretamente com a composição de pinturas, esculturas, gravuras, programas decorativos e aparatos festivos de seu contexto.

Em 1613<sup>23</sup>, a edição de Siena aprofundou esse processo de expansão e consolidação. Publicada pelos herdeiros de Matteo Florimi, por iniciativa do livreiro Bartolomeo Ruoti, a obra foi apresentada como ampliada pelo próprio autor com duzentas imagens e novos discursos eruditos. O repertório alcançou aproximadamente 1.214

<sup>21</sup> A segunda edição está disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=W0BXAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=W0BXAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Acesso em 12, Jun. 2026.

<sup>22</sup> A primeira edição ilustrada está disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/n5/mode/2up). Acesso em 12, Jun. 2026.

<sup>23</sup> Para conferência, a edição de 1613 está disponível em: <https://archive.org/details/iconologiadicessa01ripa/page/n3/mode/2up>. Acesso em 13, Jun. 2026.

alegorias e recebeu um novo conjunto de xilogravuras, distinto daqueles empregados nas edições de Roma, em 1603, e de Pádua, em 1611. Dessa forma, a edição sienesa demonstra que a Iconologia não permaneceu estática: ela foi continuamente revista, expandida e adaptada às exigências editoriais, artísticas e intelectuais de diferentes centros da península italiana<sup>24</sup>.

A primeira edição da obra de Ripa representou, em prosa, organizada em ordem alfabética e também dividida em temas (partes do corpo, virtudes, vícios, etc.) como deveriam ser as imagens alegorizadas de alguns conceitos, como é o caso, por exemplo, da primeira descrição de sua obra, a “*Abondanza*”:

#### ABUNDÂNCIA

Mulher, vestida de ouro, sob a forma de uma matrona, com uma guirlanda de espigas de trigo na cabeça; na mão direita terá um ramo de papoula e outro de mostarda e, na esquerda, um corno da abundância cheio de folhas, flores e frutos. A Abundância, figurada pela presente imagem, consiste principalmente em duas espécies de coisas: as necessárias e as honrosas. As necessárias são aquelas sem as quais não seria possível sustentar a vida humana; as honrosas são aquelas sem as quais essa vida seria considerada menos bela. A principal de todas as coisas necessárias é o trigo; e, entre aquelas que admiravelmente adornam nossas coisas, o ouro é o mais importante instrumento, sendo um metal nobilíssimo entre todos os demais. Por isso, esta figura deve ser representada distintamente por meio dessas duas coisas: pelas espigas, que adomam a cabeça, sua parte principal; e pelo ouro da veste, que adorna e cobre as partes mais secretas do corpo [...] (RIPA, 1593, p. 29, tradução nossa).<sup>25</sup>

A descrição de como essa ideia deveria aparecer em uma imagem nos permite, de certa forma, perceber como os símbolos, ao final do século XVI, na península da Itália, eram inseridos e utilizados nas obras visuais. Essa publicação, inicialmente apenas descritiva, ganhou novas publicações nos séculos seguintes acrescidas de gravuras que exemplificavam as descrições de Ripa, assim como acompanhadas de descrições mais densas e longas e de novos conceitos e ideias. A publicação de 1624, - a última com participação direta de Cesare Ripa, já publicada após a sua morte - feita em Pádua, com o título de “*Della novíssima Iconologia*”, por Giovanni Zarantino Castellini, editada por Pietro Paolo Tozzi e publicada pela oficina de Lorenzo Pasquato, ampliou ainda mais a obra de Ripa. Castellini era um intelectual romano, estudioso das inscrições antigas e

---

<sup>24</sup> Ripa participou diretamente das publicações de 1593 e nas reformulações de 1603, 1613 e 1618, além de ter produzido material para a publicação de 1624 como constam nas folhas de rosto das próprias edições.

<sup>25</sup> Para a conferência, a obra analisada está disponível em: <https://archive.org/details/iconologiaoverod00ripa/page/1/mode/1up> . Acesso em 14, Jun. 2026.

coleccionador, que “ampliou e corrigiu” a obra de Cesare Ripa, como apontado na folha de rosto da obra:

Nesta última edição, não apenas pelo próprio autor, com trezentas e cinquenta e duas imagens, muitos discursos repletos de variada erudição e numerosos índices amplos, mas também enriquecida com outras imagens, explicações e uma cuidadosa revisão pelo senhor Giovanni Zaratino Castellini, romano (CASTELLINI, 1624, p. 5).<sup>26</sup>

A utilização de gravuras acompanhando as descrições de Ripa se tornou espaço-comum nas republicações posteriores que, cada vez mais, adicionavam detalhes às formas desenhadas. Uma republicação, ainda no idioma italiano, ocorreu em 1645, em Veneza, também por Castellini. Castellini faleceu em 1641, mas a publicação ocorreu após sua morte na oficina de edição e impressão de Cristoforo Tomasini. Como consta na folha de rosto da obra:

AMPLIADA pelo senhor cavaleiro Giovanni Zaratino Castellini, romano, nesta última edição, com imagens e discursos, índices amplos e corrigidos. DEDICADA ao ilustríssimo senhor, meu senhor e digníssimo patrono, O SENHOR GIROLAMO CONTARINI, filho do falecido excelentíssimo senhor Bertucci. EM VENEZA, na casa editorial de Cristoforo Tomasini, 1645 (CASTELLINI, 1645, p. 5).<sup>27</sup>

A dedicatória inicial a Cesare Ripa, nessa obra, parte do princípio de que a descrição de seus “ícones” fora utilizada em obras de grande impacto cultural em seu contexto. O editor aponta que Cesare Ripa auxiliou, com sua “iconologia”, à canonização do Santo Isidoro de Madri, ao compilar e significar os símbolos que seriam utilizados por artistas:

O IMPRESSOR AOS LEITORES Sobre a origem e o desenvolvimento da Iconologia. A origem do nome Iconologia deriva de duas palavras gregas: ícone, que significa imagem, e logia, isto é, discurso. Assim, Iconologia nada mais quer dizer do que um discurso sobre as imagens, pois nela são descritas infinitas figuras, explicadas por meio de sábios e eruditos textos, pelos quais se representam as belezas das Virtudes e as feiuras dos Vícios, para que estes sejam evitados e aquelas sejam acolhidas. A origem da obra nasceu do nobre pensamento do cavaleiro Ripa, que se dedicou com grande empenho a recolher figuras dos egípcios, gregos e latinos, bem como a conceber outras de sua própria invenção, convidando seus amigos letrados a oferecer, juntamente com

---

<sup>26</sup> Essa edição está disponível em: <https://archive.org/details/novaiconologia18ripa/page/n11/mode/2up>. Acesso em 20, Jun. 2026.

<sup>27</sup> Para a conferência, a obra analisada está disponível em: <https://archive.org/details/iconologia00ripa/page/n5/mode/2up>. Acesso em 25, Jun. 2026.

ele, novas formas de imagens revestidas de símbolos místicos. É uma obra apropriada para representar poemas dramáticos, cômicos e trágicos, bem como para compor quaisquer cenários ou aparatos nupciais, funerários, triunfais e espirituais. No solene teatro erguido pela jubilosa nação espanhola para a canonização de Santo Isidoro de Madri, realizada na Sacrossanta Basílica de São Pedro, em Roma, no Vaticano, em 1622, foram colocadas muitas estátuas conforme as figuras aqui descritas, especialmente as virtudes assinaladas do santo: a Oração, a Abstinência, a Contrição, a Mansidão, a Castidade, o Trabalho, a Paciência, a Firmeza, a Pureza, a Discrição, a Obediência, a Lealdade, a Humildade e outras, num total de trinta e nove. Na fachada externa desse teatro havia oito termos — figuras escultóricas ou pilares ornamentais — que representavam oito vícios combatidos pelo santo: o Ódio, a Gula, a Fúria, a Soberba, o Engano, o Ócio, a Inveja e a Avareza. Também se viu, nesse mesmo lugar apostólico, outro teatro ornamentado com várias Virtudes, por ocasião da canonização de Santa Isabel, Rainha de Portugal, no Ano Santo de 1625. À imitação da Iconologia, tão apreciada e utilizada no mundo, foram produzidos os Hieróglifos Morais, do padre Vincenzo Ricci, impressos em Nápoles em 1626. Ambas as obras são verdadeiramente dignas de estar presentes em toda biblioteca pública e particular (CASTELINNI, 1645, p. 73).

Essa publicação ampliou o alcance da obra que foi republicada em 1709, em Londres, por Pierce Tempest (financiador e organizador) e Benjamin Motte (editor e publicador), com gravuras acompanhando todos os conceitos descritos por Ripa. As descrições de Tempest e Motte, contudo, são bem reduzidas se comparadas à obra original e sua republicação em 1645<sup>28</sup>. Tempest apresentou, em sua publicação, quatro “ícones” por página, enquanto a publicação de Ripa (1603 e posteriores) e Castellini (1645), utilizavam, por vezes, três ou quatro páginas para descrever um único símbolo, com referências às obras de Cícero, Plutarco e outros autores da antiguidade. Dessa forma, a obra teve sua densidade reduzida, apesar de ter ampliado a quantidade de conceitos descritos (a densidade voltou a se fazer presente na publicação italiana de 1764 de Cesare Orlandi).

Uma breve comparação entre as descrições presentes nessas obras pode nos fornecer alguma ideia de como foram sendo modificadas as representações visuais e as suas descrições. Essa comparação é merecedora de um estudo mais aprofundado, ampliando a perspectiva de visualidade ao longo dos séculos XVI ao XVIII. Neste trabalho, me retirei a alguns poucos exemplos comparativos que nos serão úteis à análise das obras de Stradanus. Vejamos o caso da definição de “*Divinitá*”, que nos auxiliará na compreensão dos signos que identificam o que é o divino – e o que é mundano – na

---

<sup>28</sup> A obra de Motte foi intitulada de “*Iconologia or moral emblems*” e está disponível em: <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa/page/2/mode/2up>. Acesso em 25, Jun. 2026.

atmosfera simbólica que permeia a produção de Stradanus. Na primeira publicação, Ripa descreve a alegoria da Divindade da seguinte maneira:

*Donna, vestita di bianco, con una fiamma di fuoco in cima il capo, & con ambe le mani tenga due globi azzurri, & da ciascuno esca una fiamma. La candidezza del vestito mostra la purità dell'essenza, che è nelle tre persone Divine, oggetto della scienza de' sacri Teologi, & mostrate nelle tre fiamme, che egualmente s'inizzano, come le tre persone. Il color bianco è proprio della Divinità, perche si fa senza composizione di colori, come nelle cose Divine non vi è composizione di sorte alcuna. Però Christo Nostro Signore nel monte Tabor trasfigurandosi apparì co'l vestito come di neve. I due globi di figura Sferica mostrano l'eternità, che alla Divinità è inseparabile; & si occupa la mano diritta, & la manca con esse; perche l'huomo ancora, per i meriti di Christo, partecipa dell'eternità celeste, adoprando il merito delle opere buone. Et questo basti haver detto, lasciando luogo di più lungo discorso alle persone più dotte (RIPA, 1593, p. 63).<sup>29</sup>*

A segunda edição, de 1602, mantém o mesmo texto, sem alterações. A transformação mais significativa ocorre a partir da terceira versão, de 1603:

Divindade. Uma mulher vestida de branco, com uma chama de fogo no alto da cabeça; deverá segurar, com ambas as mãos, dois globos azuis, de cada um dos quais sairá uma chama; ou, alternativamente, deverá ter sobre a cabeça uma única chama que se divide em três chamas iguais. A alvura da veste manifesta a pureza da essência, presente nas três Pessoas Divinas, objeto da ciência dos sagrados teólogos. Essa essência é mostrada nas três chamas iguais, para indicar a igualdade das três Pessoas; ou em uma única chama dividida em três, para significar também a unidade da natureza, juntamente com a distinção das Pessoas. A cor branca é própria da Divindade porque se forma sem composição de cores, assim como nas coisas divinas não existe composição de espécie alguma. Por isso, Cristo Nosso Senhor, ao transfigurar-se no monte Tabor, apareceu com a veste semelhante à neve. Os dois globos de forma esférica representam a eternidade, inseparável da Divindade. Ela ocupa com eles a mão direita e a esquerda, porque o ser humano também participa da eternidade celeste por meio das obras meritórias, tomadas tais pelos méritos de Cristo. E seja suficiente o que foi dito, deixando uma exposição mais longa às pessoas mais doutas (RIPA, 1603, p. 137, tradução nossa).

---

<sup>29</sup> Tradução nossa: “Uma mulher, vestida de branco, com uma chama de fogo no alto da cabeça; deverá sustentar, com ambas as mãos, dois globos azuis, de cada um dos quais sairá uma chama. A alvura da veste manifesta a pureza da essência, presente nas três Pessoas Divinas, objeto da ciência dos sagrados teólogos, e representada nas três chamas, que se elevam igualmente, à semelhança das três Pessoas. A cor branca é própria da Divindade porque se forma sem composição de cores, assim como nas coisas divinas não existe composição de espécie alguma. Por isso, Cristo, Nosso Senhor, ao transfigurar-se no monte Tabor, apareceu com uma veste semelhante à neve. Os dois globos, de forma esférica, representam a eternidade, que é inseparável da Divindade; por isso, tanto a mão direita quanto a esquerda estão ocupadas com eles, pois o ser humano também, pelos méritos de Cristo, participa da eternidade celeste, praticando boas obras meritórias. E seja suficiente o que foi dito, deixando uma exposição mais longa às pessoas mais doutas”.

Além da possibilidade de representar uma chama sobre a cabeça e duas chamas saindo dos globos, o texto passa a admitir uma segunda solução iconográfica: uma única chama situada sobre a cabeça, mas dividida em três chamas iguais. Essa alternativa acrescenta uma formulação teológica mais elaborada à alegoria. As três chamas iguais passam a indicar explicitamente a igualdade entre as três figuras divinas, enquanto a chama única dividida em três passa a significar a unidade da natureza divina combinada com a distinção entre as Pessoas. A alegoria deixa, portanto, de apenas indicar a Trindade por meio de três sinais luminosos e passa a apresentar visualmente um problema central da doutrina trinitária: a coexistência entre unidade de essência e distinção das figuras divinas. A mesma versão também reformula a passagem relativa à participação humana na eternidade celeste.

Na primeira redação, o texto afirma que o homem participa da eternidade pelos méritos de Cristo, empregando o mérito das boas obras. Na formulação posterior, a relação se torna mais precisa: as obras humanas são apresentadas como meritórias porque são tornadas tais pelos méritos de Cristo. Essa alteração reforça a ideia de que o mérito humano não possui autonomia plena, mas depende da mediação cristológica.

As edições subsequentes mantêm o mesmo texto da edição de 1603, sendo modificada para uma versão resumida na edição londrina de 1709, que diz:

*DIVINITY. A Lady, all in white, with a Flame on the Crown of her Head, and a blue Globe in each Hand, also flaming. The White signifies the Purity of the Trinity, the object of the Study of a Divine, express'd by three Flames. The Globes denote Eternity, by their round Figure, inseparable from the divine Essence (RIPA, Apud Tempest, 1709, p. 63).<sup>30</sup>*

A comparação entre esses trechos permite afirmar que a obra permaneceu amplamente divulgada, traduzida e adaptada para mercados outros, como é o caso da publicação londrina. Apesar da redução londrina em profundidade, a descrição mantém o mesmo sentido, sendo simplificada para se encaixar ao mercado britânico, já em pleno desenvolvimento da revolução industrial no início do século XVIII. Justamente por esse motivo (adaptação a mercados alheios), utilizaremos, como base para a interpretação de

---

<sup>30</sup> Tradução nossa: DIVINDADE. Uma mulher, inteiramente vestida de branco, com uma chama no alto da cabeça e um globo azul em cada mão, ambos igualmente flamejantes. O branco significa a pureza da Trindade, objeto de estudo de um teólogo, expressa por três chamas. Os globos representam a Eternidade, em razão de sua forma circular, inseparável da essência divina.



símbolos na sociedade italiana dos séculos XVI e XVII a obra de 1603, que contou com as primeiras imagens atreladas às alegorias e a participação, na edição, do próprio Cesare.

Esse dicionário ficou bastante conhecido em seu período, como podemos perceber pelos apontamentos do estudioso das imagens Erwin Panofsky:

[...] aquela ‘summa’ da iconografia que, abeberando-se em fontes tanto clássicas e medievais como contemporâneas, foi, justamente, chamada de “a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII”, e explorada por artistas e poetas tão ilustres quanto Bernini, Poussin, Vermeer, e Milton [...] publicada em 1593, reeditada muitas vezes depois e traduzida em quatro línguas. (PANOFSKY, 2014, p. 216)

O público alvo do livro, como dito na própria capa são “Oradores, Poetas, Pintores, Escultores e todos os que amam a engenhosidade”. O autor se diz baseado nas figuras do Antigo Egito, da Antiga Grécia e Antiga Roma para dar corpo aos pensamentos, principalmente de pintores que, segundo o autor “renderizam o visível”. Seu objetivo seria “Organizar como os Antigos conseguiram desvendar os mistérios da Natureza utilizando da filosofia, divindade e religião”. O autor se inspira nos antigos e se diz surpreso com fato de que representavam o Tempo como a divindade Saturno (Cronos), pois este devorava seus filhos, isso é, de forma metafórica, devorava os dias, meses e anos. Nesse dicionário, o conceito de *divinidade* representado se aproxima do que Stradanus define, visualmente, como divindade.

Em sua quase totalidade, os conceitos das publicações de Iconologia são representados por mulheres, às vezes solitárias na imagem, às vezes acompanhadas de outras figuras para permitir a compreensão dos códigos visuais necessários em sua época. Esse livro buscava se estabelecer enquanto uma base de signos – como se percebe pelo nome “dicionário” – e, de certa forma, alcançou tal resultado. As alegorias utilizadas por Stradanus em suas imagens estabelecem diálogos diretos com as formas como Cesare Ripa organizou os signos, compondo uma tradição simbólica específica a esse contexto, mas que provém não somente do Itália do século XVI, mas de repetições de fórmulas que datam da antiguidade e de sociedades outras, como a egípcia, também utilizada por Ripa em sua obra.

Figura 6: *Divinitá. Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Edição de 1603 por Lepido Facii, Roma.

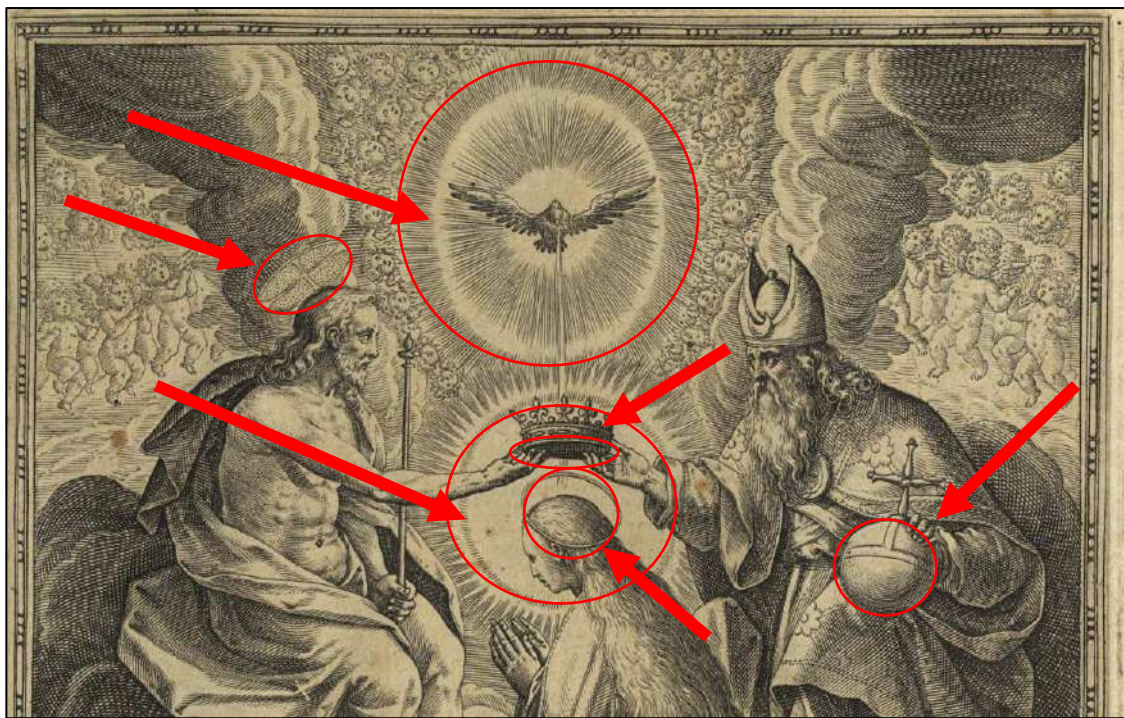


Fonte: Internet ARCHIVE. Disponível em [https://archive.org/details/iconologiaouero00ripa\\_0/page/108/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouero00ripa_0/page/108/mode/2up) . Acesso em 26, Jun. 2026.

No desenho de Ripa, o globo que a personificação da divindade segura em suas duas mãos representa a eternidade que, na gravura de Stradanus (figura 5), está na mão de Deus. Enquanto que a cor branca seria a representação da Pureza da Trindade. Na gravura não podemos observar cores, mas podemos supor que o manto que Jesus utiliza é branco, enquanto o de Maria seria azul. A coroa na cabeça de Maria, circundada pelo fogo que o Espírito Santo projeta, unifica a ideia do divino na cena, endossando o caráter superior da imagem perante o observador, humano. O formato redondo (“*figura sferica*”),

que Cesare Ripa associa à essência divina aparece na gravura de Stradanus em várias repetições, reforçando o caráter divino na imagem. Podemos perceber em várias obras de Stradanus a repetição desses padrões simbólicos que formavam uma cadeia de signos aos seus contemporâneos, estabelecendo sentidos sem a necessidade de uma explicação complexa, mas que se realizavam na própria alegoria apresentada.

Figura 5 (detalhe): “*Beatae intactae semperq eu virgini Maria*” desenho por Johannes Stradanus, gravação por Adrian Collaert. Gravura em papel, data desconhecida.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Em uma outra gravura (figura 7), que faz parte da série de gravuras intitulada “*EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI V IMP.F.*”, publicada em 1580, Stradanus retrata a coleção de cavalos do Imperador João da Áustria, filho de Carlos V. Nessa cena, uma égua recebe o vento do Oeste, o Zéfiro. Este vento do Oeste apresenta a chegada da primavera, fértil e reconfortante. Segundo o livro de Virgílio, *Geórgicas*, Livro III, verso 274, esse vento seria capaz de engravidar as éguas sem nem mesmo a necessidade de um garanhão.

Na inscrição em latim na base da imagem diz:

*Ore omnes versae in Zephyrum stant rupibus altis,  
Exceptantque leves auras, et saepe, sine ullis*



*Coniugis, vento gravida, per inhospita saxa  
Diffugiunt, scopulosque & depressas convalles.*

Todas, com o focinho voltado para o Zéfiro, permanecem sobre altas rochas,  
Recebendo as leves brisas e, muitas vezes, sem qualquer  
Contato com o macho, grávidas pelo vento, através das rochas inóspitas,  
Dispersam-se, [percorrendo] penhascos e vales profundos. (tradução nossa)

Essa inscrição é uma referência direta dos versos de Virgílio, com algumas pequenas modificações. Vejamos os versos do poeta romano:

*Ore omnes versae in Zephyrum stant rupibus altis,  
Exceptantque leves auras, et saepe sine ullis  
Coniugiis, vento gravidae, mirabile dictu,  
Saxa per et scopulos et depressas convalles  
Diffugiunt, non ullius concubitu indutae.*

Todas, com o focinho voltado para o Zéfiro, permanecem sobre altas rochas,  
Recebendo as leves brisas e, muitas vezes, sem nenhum  
Acasalamento, grávidas pelo vento — coisa incrível de se dizer —,  
Através das rochas, dos penhascos e dos vales profundos  
Correm, sem jamais terem sido tocadas por um macho (VIRGÍLIO, 2011, p. 23)

Figura 7: *EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI V IMP.F*, gravura em papel.

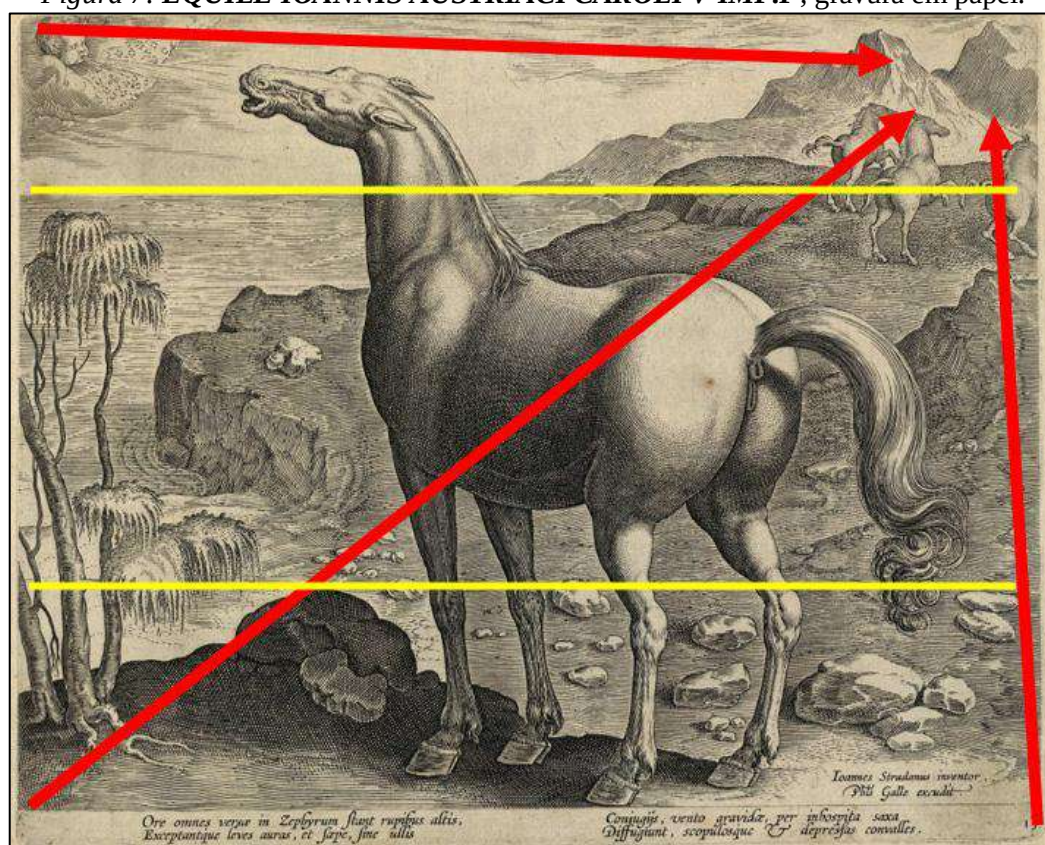




Fonte: British Museum. Disponível em:  
[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-178](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-178). Acesso em 20 Jun. 2026.

Apesar da inspiração pagã (um contraste ao tratamento profundamente católico da gravura anterior (figura 5)), o que nos interessa aqui é a exemplificação do “Good Eye” de Gillian Rose, a começar pela colocação das figuras na imagem, pelo ângulo e pelo ponto de fuga.

Figura 7: *EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI V IMP.F*, gravura em papel.



Fonte: Biblioteca Nacional de España.

O ponto de fuga da gravura indica o topo dos picos para onde correm as outras éguas. O ponto de fuga ajuda a construir a perspectiva de dimensão espacial, ao estabelecer a profundidade na imagem, mimetizando o real, mesmo que com apenas duas dimensões no papel. O horizonte da imagem aparece dividido. A parte superior é marcada pelo horizonte das águas do mar ao fundo, enquanto que a parte inferior é marcada pelo horizonte onde a própria égua, figura central da gravura, está localizada. Isso implica dizer que observamos a imagem por dois sentidos, um em nível de superioridade, outro em nível de inferioridade. Quando olhamos para a égua - com os olhos mais altos do que o horizonte da imagem - nossa posição é de domínio, uma perspectiva bastante diferente

em relação à imagem de Maria da última gravura. Quando observamos o deus Zéfiro no topo esquerdo da imagem, nossa posição passa a ser inferior, denotando o caráter divino da figura, por mais que seja uma figura pagã. Zéfiro tem uma representação próxima aos querubins nas nuvens, com cabelos encaracolados e feição angelical. Essa forma de tratamento visual do Zéfiro o aproxima da figura dos anjos, superiores aos homens. Nesse sentido, por controlar os ventos do Oeste de forma que um humano não conseguiria, Zéfiro, mesmo distante, se coloca acima do nosso local de observação, estabelecendo uma relação de poder sobre nós e, principalmente, sobre as éguas representadas na imagem – sem considerar o fato de que Zéfiro está, em tese, “copulando” com as fêmeas da imagem, o que reforça sua característica ativa na imagem, enquanto nós observamos de longe.

Embora Stradanus seja católico, mesmo em meio ao fervor luterano pelo qual passava a região de Flandres no fim do século XVI, o uso do paganismo em suas obras é recorrente. Isso não é nenhuma contradição, ou melhor, é uma contradição que encontra sentido em si mesma. Johan Huizinga aponta que isso nem mesmo é um traço exclusivo do Renascimento, como alguns autores parecem apontar, mas que é, na verdade, uma característica medieval presente também na literatura. Diz Huizinga:

Mas qualquer estudioso da literatura medieval sabe que esse paganismo literário não está absolutamente limitado à esfera do Renascimento. Quando os humanistas chamam Deus de *princeps superum* [rei dos celestiais] e Maria de *genitrix tonantis* [a mãe do trovejador], eles não dizem nada de inaudito. A mera transferência externa de denominações da mitologia pagã para as figuras da fé cristã é muito antiga e significa pouco ou nada para o conteúdo do sentimento religioso (HUIZINGA, 2021, p. 624)

Numa pequena série de gravuras desenhadas por Stradanus chamada “A morte de um homem penitente”, o gravurista flamengo conta uma pequena sequência de acontecimentos que levam um homem à morte por doença, mas que, em seu momento final, se atormenta pela possibilidade de não ascender aos céus. São 4 imagens no qual o paganismo e o cristianismo se mesclam sem o menor dos problemas. A imagem representa um homem na cama, adoentado, enquanto, ao redor, sua família e o médico o apoiam. Do outro lado da cama, uma série de demônios tenta o homem doente que, em desespero, se deixa afetar. A inscrição na porção inferior diz:



*Aeger Homo recubat languorum pondere pressus: Adfistunt Coniux, Proles, maestique Parentes: Consultitur Medicus: Geniorum turba malorum Et Furiae afflictum mentemque animumque fatigant.*

“O homem doente repousa, oprimido pelo peso de suas enfermidades: A esposa, os filhos e os pais tristes estão ao seu lado: Consulta-se o médico: uma turba de gênios malignos. E as Fúrias afligem sua mente e sua alma” (Tradução nossa).

Figura 8: primeira cena da série “**A morte de um homem penitente**”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Circa 1596.



Fonte: The British Museum. Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.



Na segunda gravura da série, a inscrição traz o paganismo renascentista à tona sem alarde em meio à cena cristã.

Figura 9: segunda cena da série “**A morte de um homem penitente**”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Cerca 1596.



Fonte: British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.

Enquanto o homem moribundo observa o crucifixo de Jesus, anjos descem dos céus para auxiliá-lo. Do outro lado, os demônios que outrora sorriam, agora correm desesperados perante a presença de Deus que auxiliaria sempre os desamparados que são pacientes. O “ensinamento” da obra, seu discurso religioso, é que os observadores tenham paciência e penitência mesmo em momentos de dificuldade. Num momento de grande expansão do Luteranismo, principalmente no norte da Europa, reforçar a paciência e penitência dos católicos era fundamental. Mas esse não é o ponto marcante do paganismo na imagem. A inscrição diz:

*Ignarum instiguit, sacris muniútque Sacerdos: Angeli ab aetherio venunt properanter Olympo, Adstant languenti, lachrymas exelantq; Parentum, Et fugere extemplo Cacodaemones agma agunt.*

“O sacerdote instiga e fortalece o ignorante com os sagrados ritos: Anjos do Olimpo celestial vêm rapidamente. Estão ao lado do moribundo, enxugam as lágrimas dos pais, E imediatamente fazem os exércitos dos demônios fugirem” (tradução nossa).

Os anjos aqui não descem dos céus, mas do “Olimpo celestial”. Essa substituição de palavras pode não parecer exagerada e é esse o seu principal ponto, ela não chama a atenção. Associar o cristianismo aos pontos de “grandiosidade” dos antigos não era visto como um pecado, como apontou Huizinga:

Quando Deschamps fala de “*Jupiter venu de Paradis*” [Júpiter vindo do paraíso] de forma alguma está blasfemando, e nem Villon, quando ora para Nossa Senhora e a chama de “*haulte Déesse*” [elevada deusa] na comovente balada composta para sua mãe. Uma certa coloração pagã também fazia parte do poema pastoril; ali se podia deixar aparecer os deuses sem preocupação. Em *Le Pastoralet*, o convento dos celestinos em Paris chama-se “templo em meio ao bosque para orar aos deuses” [*temple au hault bois pour les dieux prier*]. Tal paganismo inocente não condenaria ninguém. E além disso o poeta explica: “Se para estrangeirizar minha Musa eu falo dos deuses dos pagãos, os pastores e eu somos, contudo, cristãos (HUIZINGA, 2021, p. 624).

Na última gravura da série “morte do homem penitente”, Stradanus continua associando elementos pagãos ao cristianismo. A inscrição na gravura diz:

*Exhalans animam vita cadit; hanc sibi praedam Incassum Daemon studet ima in Tartara ferre: Coelestem Angelicis manibus defertur in aulam. Hæc illis merces quibus est Ecclesia mater.*



“Exalando a alma, a vida cai; em vão o demônio esforça-se para levar esta presa às profundezas do Tártaro: A alma é levada às mãos dos anjos para o palácio celestial. Esta é a recompensa para aqueles para quem a Igreja é mãe” (Tradução nossa).

O inferno é substituído pelo “Tártaro”, prisão perpétua daqueles que desobedecem ao deus dos deuses, Zeus, como é dito na *Ilíada* de Homero: “Zeus ameaça lançar quem o desobedecer “ao sombrio Tártaro”, tão abaixo de Hades quanto o céu está acima da terra”, com “portões de ferro e um umbral de bronze” (HOMERO, *Ilíada*, VIII, v. 13-16).

Figura 10: quarta cena da série “**A morte de um homem penitente**”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Ca. 1596.



Fonte: British Museum. Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.

Essas cenas ocorrem numa composição visual que aproxima o observador do conteúdo da imagem. São eventos do cotidiano: uma pessoa doente se apavora perante a

morte iminente. Toda a cena se passa num leito antes mais amplo, até se fechar na salvação do homem, que descansa em paz levado pelos anjos. O observador assiste a cena como se fosse um familiar do homem doente, no mesmo ambiente fechado, de forma íntima. A visualidade nessa gravura, portanto, é marcada pela ascensão, ainda acanhada, do foro íntimo familiar, contrastante com o foro quase sempre público do medievo, como apontou Jacques le Goff. No medievo, a grandiosidade de uma cena estaria necessariamente atrelada à presença de testemunhas, aqueles que, com seus olhos, comporiam um sistema simbólico de valoração de um determinado evento. Como disse Le Goff, “*The presence of spectators is required. Normally, there are many of them [...]. It is part of a symbolic system. The presence of spectators creates a symbolic social space in the midst of the symbolic material space* (LE GOFF, 1980, p. 274)<sup>31</sup>. No caso da gravura de Stradanus, os espectadores que formam esse sistema simbólico são os observadores da imagem, aproximados pela visão. O conteúdo da gravura traz como testemunhas seus observadores, apesar de ser uma situação imaginada, inventada pelo autor.

A temática do paganismo sobreviveu ao longo da Idade Média de forma que Jean Seznec afirma que não houve nem mesmo um “renascimento” para o paganismo. Os deuses pagãos nunca deixaram de existir na Idade Média. Segundo Seznec, isso se deu porque os mitos, distorcidos com o tempo ao longo dos fatos históricos, apontam homens que alcançaram status de grandiosidade para se tornarem imortais, o que era visto como uma metáfora no medievo para a glória. Os deuses, por outro lado, expressavam a união ou o conflito dos poderes elementares que constituem o universo, ou seja, são símbolos de forças da natureza e não divindades em si. Além disso, os mitos eram, para os medievais, expressões fabulosas de ideias morais ou filosóficas, nas quais os deuses eram alegorias que empregavam certo discurso moral (SEZNEC, 1961, 125).

O paganismo estava presente também em outros aspectos da vida social, como a própria organização da corte florentina. Adentraremos nessa temática um pouco adiante, quando formos analisar a relação de Stradanus com os Medici, mas cabe aqui a alusão ao tema do paganismo. A corte, no século XVI, era já vista como uma espécie de Olimpo, como fez o poeta Pierre de Ronsard (1524-1585), no seu livro “*Franciade*”, feito em homenagem ao rei Henrique II da França (1519-1559). Nesse poema, Ronsard compara

---

<sup>31</sup> A presença de espectadores é necessária. Normalmente, há muitos deles [...]. Faz parte de um sistema simbólico. A presença de espectadores cria um espaço social simbólico no interior do espaço material simbólico.

Henrique a Júpiter, com raios e trovões sendo seus símbolos de poder, enquanto Catarina de Medici aparece como Juno. O Príncipe deveria ser visto como sobrenatural, carismático e, portanto, uma figura sobre-humana naturalmente causadora de fascínio. Nesse sentido, os cortesãos eram pensados como os deuses menores do Olimpo, rodeando e engrandecendo o grande príncipe. Essa forma de apresentação da corte pode ser vista como uma forma simples de engrandecer ou enfeitar determinados aspectos da sociedade renascentista, mas isso não ocorre por acaso. A escolha de associação de uma corte aos deuses do Olimpo não é um acidente, mas o estabelecimento de uma relação de poderes que, em determinada sociedade, propõe funções sociais específicas.

Cesare Ripa, já citado anteriormente, definia a corte como “uma união de homens de qualidade, servos de pessoa ilustre e principal” (BURKE, 1991, p. 105). Contudo, enquanto o príncipe era visto como um Júpiter, era também associado, ao mesmo tempo, com o Deus cristão. Os príncipes, por possuírem grandes riquezas acumuladas em seus cofres, deveriam distribuí-las entre os súditos, considerados mais merecedores, além de atribuir os cargos públicos àqueles tidos como mais honrados, pois, desse modo, o rei se aproximaria da imagem de Deus. Conforme aponta Maria Fernanda Baptista Bicalho, essas práticas de recompensa e de organização dos súditos estavam em sintonia com as lógicas do Medievo. Para a autora, embora tenha origem nos escritos de Aristóteles, a liberalidade foi reinterpretada como valor ao longo dos séculos, pela cultura cristã e pelos ideais da Cavalaria Medieval. Assim, a figura do soberano passou a ser moldada pelos princípios cristãos e orientada pelo propósito de refletir a semelhança com Deus (BICALHO, 1988, p. 55). Adiciona-se a essa perspectiva o autor Alejandro Cañeque, que aponta o príncipe como uma espécie de “dono de seus súditos” e que deveria, como Deus fazia, “doar bem aos seus súditos” para mantê-los próximos e fiéis (CAÑEQUE, 2005, p. 8).

Destarte, a associação ao Deus cristão não anulava a associação ao Júpiter pagão. Em verdade, essas associações pagãs ao cristianismo são “conciliações do irreconciliável”, segundo Jean Seznec (1961). Segundo o autor, a colocação dessas duas formas de se relacionar com o sobrenatural implica a própria característica liminar do Renascimento. A ascensão ainda sensível da burguesia, conectada ao mundo secular, enquanto se apoiava ainda na Monarquia católica ligada ao espiritual, promoveu formas artísticas que apresentavam essa contradição interna desse conflito artístico que também acontecia no real. O autor vai além ao dizer mesmo que até as contorções nas roupas das imagens nas pinturas e gravuras renascentistas, a brisa que ora está, ora não está



balançando os cabelos das figuras, representaria a contorção mental pela qual estariam passando os homens nesse contexto (SEZNEC, 1961, p. 4). Portanto, nas imagens, o real se resolvia. Na alegoria, a contradição se harmonizava. Lembremos que na obra de Stradanus, o Inferno é o Tártaro e o Céu é o Olimpo, numa associação aparentemente impossível, surge a valorização de sua própria obra que associa conceitos dos antigos ao cristianismo.

Giorgio Vasari, mestre de Stradanus ao qual vamos nos dedicar um pouco mais adiante, dizia que os artistas deveriam ser como os cortesãos. Isso significa dizer que o artista era aquele que deveria acompanhar o príncipe no seu Olimpo, colocando-se como um daqueles que engrandece o príncipe e se beneficia disso também. O artista não deveria somente pintar, escrever poesias e músicas, mas também se comportar de forma compatível aos nobres. Como apontou Vasari, deveriam possuir “graciosa afabilidade, que sempre se mostra doce e agradável, com toda espécie de gente e situação”. Não foi incomum, nesse sentido, que artistas tenham recebido títulos de nobreza no século XVI. Cinquenta e nove artistas receberam títulos de nobreza na Europa do século XVI, sendo vinte e nove deles italianos (BURKE, 1991, p. 114). Voltaremos a falar da relação dos artistas e seus patronos – ou artistas e Júpiter – mais adiante.

Portanto, a partir da noção de visualidade que Gillian Rose aponta, podemos inferir que não basta ao historiador das imagens apenas observar o conteúdo, mas suas relações com as percepções sociais do período e espaço. Se observássemos Stradanus apenas como pagão, o veríamos menos completo, e se, por outro lado, víssemos apenas seu lado católico, ignorando suas referências pagãs aos próprios conceitos cristãos, o interpretaríamos fora de seu tempo, ou melhor, fora de sua arquitetura temporal - medieval, renascentista, moderna – múltipla. E mesmo essa identidade temporal múltipla carrega em si multiplicidades internas, preenchidas e sobrepostas por tempos diferentes, ligados às formas de se relacionar com essa mesma multiplicidade de formas variadas.

Como apontou também o historiador das imagens, Ulpiano Meneses (2003), a História visual, que começa a ser estruturada na historiografia apenas nos anos 1980 e que só será fundamentada de fato no início dos anos 2000, trata o visual como parte integrante da sociedade, afinal “o objeto é sempre a sociedade”. Nesse sentido, pensar a visualidade de uma sociedade é pensar suas formas de organização, suas relações de poder, suas concepções de tempo (MENESES, 2003, p. 27). Meneses infere que:

[...] trabalhar historicamente com imagens obriga, por óbvio, a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um enunciado, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrair a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p. 28).

Na busca por estabelecer o que seria uma “História Visual” o historiador das imagens, Keith Moxey, em seu texto “*Visual time: the image in history*” questionou: “Onde e quando é o tempo da História da Arte?” (MOXEY, 2013, p. 1). Essa pergunta levanta, em um primeiro momento, três diferentes aspectos. São eles: I) Importa o lugar onde uma Arte foi produzida? II) Importa quando uma Arte foi produzida? III) A Arte tem seu próprio tempo? Não é de se surpreender que dentre esses questionamentos, muitos historiadores dissessem, com facilidade, um estrondoso “Sim!” para os dois primeiros pontos. “Espaço” e “Tempo” são duas categorias muito caras à produção historiográfica, sendo ela mesma um produto de relações que envolvem essas duas categorias.

As imagens são “scaneadas” pelos nossos olhos, levantando pontos de “relevância” diferentes para cada observador, pois cada observador olha a partir de um contexto histórico diferente (BLEICHMAR & SCHARTZ, 2019, p. 11). Ao mesmo tempo, as imagens adotam significados diferentes em tempos diferentes, pois não dependem, necessariamente, do seu contexto original para serem vistas. Não estamos aqui considerando que as imagens são produções externas à História, mas que não são rigidamente amarradas pelas cordas do tempo.

Nesse sentido, a imagem em si permite a existência também de um tempo próprio na medida em que pode ser ressignificada e reutilizada num outro emaranhado de espaço e tempo. As imagens, como disse Etienne Samain, são “pensantes”, pois percorrem caminhos diferentes na mente dos observadores a cada novo olhar, conectando-se a pontos distintos de forma, muitas vezes, autônoma até mesmo em relação ao próprio observador. As imagens, portanto, não se movimentam como “bolas de sinuca”, que

seguem apenas a direção dada pela “tacada” de seu criador, mas caminham pelos tempos e espaços (SAMAIN, 2012, p. 25). Essa característica das imagens não as exime, contudo, de serem produções humanas, feitas em um determinado tempo e que, em muitos casos, buscam dialogar com outras criações de seu contexto histórico (BAXANDALL, 1991, p. 13). Todas as imagens carregam símbolos e significados amparados pela cultura na qual estão imersas, mas eles não as prendem a um tempo estático, inerte.

Concentremo-nos, então, ao ponto central do questionamento de Moxey, isto é, como podem as imagens ter um tempo próprio se são produções ligadas a espaços e tempos específicos? Os “caminhos imaginários” que cada imagem percorre na mente dos diferentes observadores garantem seu caráter quase “atemporal”? A resposta é que as imagens não se tornam anacrônicas se vistas ou reproduzidas em um outro tempo e, por essa razão mesma, não são produções “fora de seu tempo”. No sentido oposto, as imagens são compostas, fundamentalmente, de *policronias*. As imagens podem conectar tempos diferentes, podem representar coisas diferentes em tempos variados, agrupar eventos diversos numa só narrativa visual, seja ela historicamente factível ou não e nisso reside seu caráter *policrônico* (BLEICHMAR & SCHARTZ, 2019, p. 17). Não por acaso, o historiador Reinhart Koselleck inicia um de seus mais conhecidos textos, “Futuro-passado”, de 1985, - cujas discussões aparecem já em 1965, quando ingressou como professor na Universidade de Heidelberg - com a descrição de uma pintura intitulada de “A Batalha de Alexandre”, do pintor Albrecht Altdorfer (1480-1538), produzida em 1529, para falar sobre temporalidade. Esta pintura, segundo Koselleck, é composta por vários anacronismos, já que a figura representada visualmente por Altdorfer, de fato, não seria Alexandre, O grande (356 – 323 a.c.), mas Maximiliano – a quem se dedicou a obra - na Batalha de Pavia, contra os turcos, numa junção dos horizontes históricos. Nesse sentido, Koselleck aponta que: “Sua batalha não é apenas contemporânea; parece também atemporal” (KOSELLECK, 2006, p. 22).

Para o historiador alemão, Altdorfer, ao pintar este quadro, não diferenciou seu tempo do tempo da Antiguidade – mesmo que houvessem ali mil e oitocentos anos de diferença entre o evento e sua representação imagética - , o que já não ocorreu quando, quase trezentos anos depois da produção da obra, Friedrich Schlegel (1772-1829) observou a imagem como sendo “pertencente” a um outro tempo, diferenciando-a de sua vivência e reconhecendo o tempo representado como um momento passado e, mais ainda, *distinto*. Contudo, o que Altdorfer cometeu não foi um anacronismo, mas um *policronismo*. Altdorfer conectou a vitória de Alexandre sobre os persas no século IV a.c.

à vitória de Maximiliano sobre os turcos, já no século XVI (BLEICHMAR & SCHARTZ, 2019, p. 18). A pintura fora pensada para representar tanto o Antigo quanto o Moderno, valorizando o Moderno numa “melhora” em relação à Antiguidade. Isso porque Alexandre derrotava pagãos sendo, ele mesmo, um pagão aos olhos do cristianismo do século XVI, enquanto Maximiliano, por sua vez, derrotava os turcos, sendo ele um representante da vitória do cristianismo, denotando um caráter não somente bélico à batalha representada visualmente, mas espiritual.

A imagem de Altdorfer sobre a batalha de Alexandre não mistura dois tempos a partir de uma ausência de perspectiva que distancie o presente do passado, mas os coloca num mesmo momento, provocando um outro olhar sobre o passado e mesmo sobre o presente representado. As imagens não são apenas reflexos de seu contexto histórico, mas elas mesmas produzem parte do mundo como o imaginamos, assim como também inventam o passado. As imagens, para além da produção de uma perspectiva sobre o passado, também podem moldar nossa imaginação sobre como as pessoas experimentavam o tempo em outro contexto. São, portanto, agentes históricos que fazem a própria História (BLEICHMAR & SCHARTZ, 2019, p. 9).

Seguindo esse princípio, pensar as imagens de Stradanus, mas também outras, apenas a partir de seu suposto “sentido original”, é reduzir as imagens como ilustrações do pensamento de seu criador. É pensar que Stradanus produzia suas gravuras para si mesmo, com significados apenas em seu olhar, enquanto, na verdade, suas obras eram feitas para a sociedade em que vivia. Não se trata de uma constatação filosófica, mas de uma constatação prática: Stradanus produzia suas imagens de forma encomendada, ou seja, eram pensadas dentro de um sistema de comércio. Isso não exclui a perspectiva de que eram também imagens que procuravam sensibilizar olhares, pois, caso contrário, não se sustentariam enquanto produções encomendadas. Eram produções que precisavam “fazer sentido” aos olhos que as viam. Elas fazem parte de um “*Period Eye*”, expressão utilizada pelo estudioso da Arte, Michael Baxandall, para explicar a necessidade de uma imagem ser entendida em seu contexto histórico, como parte e também como produção desse mesmo contexto, considerando que carregavam códigos e signos que seriam compreendidos pelos observadores de seu tempo (BAXANDALL, 1991, p. 28). A partir disso, discutiremos adiante como a visão e a visualidade se assentaram no contexto histórico de Johannes Stradanus.

### 1.3 As imagens gravadas e a ascensão da visão na Primeira Modernidade

Este tópico exige que estabeleçamos duas definições prévias: como operam as imagens e o que é “Primeira Modernidade”. Iniciemos pelas imagens.

#### **Imagens pensantes**

As imagens, como disse o estudioso Etienne Samain (2012, p. 25), são pensantes, isto é, se movem independentemente da vontade de seus criadores e observadores. Na metáfora do autor “as imagens não são como bolas de sinuca” por possuírem a capacidade, diferentemente das bolas de sinuca, de se moverem livremente sem a obrigatoriedade de seguir a “tacada” inicial do criador ou do observador. No século XVI essa capacidade é mais do que um estatuto, é sua principal característica. Nos referirmos às imagens como “pensantes” implica dizer que elas se movimentam na psiquê dos observadores, traçando caminhos não planejados e conectando-se a outras imagens já existentes.

Segundo o autor francês, as imagens são pensantes por serem capazes de mostrar algo, dar o que pensar e também se recusar a mostrar algo. Num primeiro momento, toda imagem nos faz pensar. Todas as imagens se conectam a outras, se movem em nossa imaginação, em muitos casos, contra nossa própria vontade. Num segundo momento, toda imagem tem um pensamento, ou melhor, se veicula a um pensamento. Toda imagem, portanto, seria uma “forma que pensa”, preenchida de signos que se interligam e possuem uma certa vivacidade própria. Tal como da linguagem, na qual sujeito, verbo e complemento dão sentidos próprios a si mesmos, as imagens, justando-se a outras em nossas mentes, promovem fluxos de pensamentos, movimentos de ideias (*Idem*, 2012, p. 23). Nesse sentido, tudo aquilo que é pensante, ou melhor, aquilo que nos faz pensar, principalmente historicamente, interessa ao historiador.

Entretanto, não é errôneo apontar que a relação dos historiadores com as imagens começou a se estabelecer de forma mais concreta não muito preteritamente. Como apontou Jean-Claude Schmitt (2007, p. 11), durante muito tempo, as imagens ficaram relegadas à análise exclusiva dos chamados “historiadores da Arte”, que buscavam uma análise mais focada nas Artes do que nas imagens, como se apenas fosse de interesse aquela imagem que também era pensada como “Arte”. Nessa perspectiva, ao se debruçarem sobre as imagens que eram pensadas como Arte, a análise se colocava como uma análise de estilos, ou de escolas artísticas. E, por muito tempo, isso bastou. Contudo, aponta Schmitt, o interesse dos historiadores sobre as imagens tem crescido no Ocidente



graças, principalmente, a Aby Warburg. A partir das observações de Warburg, o historiador reconheceu a imagem como uma fonte histórica, tão válida quanto a escrita, vista até então, como a única fonte válida sobre o passado. Como disse Schmitt em seu livro “O corpo das imagens”:

Todas as imagens interessam a este [o historiador], inclusive, e talvez especialmente, aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. Porque as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época, de suas concepções da figuração, de suas maneiras de fazer e de olhar seus objetos. Todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de “caça” do historiador. Tornou-se lugar-comum dizer que entramos numa “civilização da imagem”. É esquecer que a cultura ocidental, por suas ligações com as civilizações antigas e mais ainda com o cristianismo medieval e seu velho apego à representação antropomorfa, há muito tempo situa as imagens no centro de seus modos de pensar e de agir [...] como os historiadores poderiam ignorar, essas mudanças e não tentar situá-las numa mais longa duração? (SCHMITT, 2007, p. 11)

As imagens são um fenômeno na medida em que fazem parte de um processo que combina aportes dos mais variados. Para existir, precisaram inicialmente de um material – que chamamos nos estudos sobre as imagens de “suporte” -, seja uma tela, um diafragma (no caso das câmeras fotográficas), de um desenho de papel (no caso das gravuras), entre tantas outras formas de suporte. Estas imagens, já existentes, precisam também de um observador para viver. Não basta que uma imagem exista, ela necessita de vida, isto é, ela precisa *ser olhada*. Baseando-se em Didi-Huberman, Etienne Samain diz que as imagens são como as cinzas quentes de algo que, em algum momento, já se incendiou. Mesmo que o fogo tenha se extinguido há séculos, toda vez que um olhar repousa sobre uma imagem, as cinzas se acendem, se tornam rubras, como se um foco de incêndio se iniciasse outra vez mais. Justamente por isso o olhar é sempre anacrônico, é sempre um olhar pelos tempos. Ele perpassa o presente e tenta sentir o calor do passado, já resfriado e cinzento, mas que volta a se colorir quando se acende em outro olhar. Como definiu Samain “Ela [a imagem] é lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A

imagem é pensante” (*Idem*, 2012, p. 18). O autor compara as imagens às bonecas russas, que escondem sete bonecas dentro de si mesmas, formando um emaranhado de tempos diferentes pelos quais a imagem “sobreviveu”. Por isso mesmo o autor diz que o tempo das imagens nunca será o tempo da História, pois as imagens são anacrônicas em sua relação com os observadores.

Alexander Nagel e Christopher S. Wood, em *Anachronic Renaissance* (2010, p. 13), afirmam, nesse sentido, que uma obra de arte não deve ser compreendida apenas como produto de um instante histórico determinado, situado numa cronologia linear de estilos, autores e períodos. Ela opera, ao mesmo tempo, em múltiplas temporalidades: pode remeter a uma origem remota, antiga, sagrada ou mesmo fora do tempo; atualizar essa origem no presente; e afirmar a intervenção criadora particular do artista que a produziu, especialmente no Renascimento. Em outras palavras, para os autores, o “anacronismo” não é necessariamente um erro de datação ou uma falha de representação histórica. Ele pode ser um procedimento constitutivo da imagem. Uma pintura, escultura, relíquia, ícone, cópia ou edifício pode tornar presente algo que pertence a outro tempo — a Antiguidade, a origem cristã, um modelo milagroso, uma obra perdida — sem deixar de ser uma produção do Quattrocento ou do Cinquecento.

Cabe assinalar, em contraposição a Étienne Samain, que o anacronismo não constitui uma exclusividade das imagens. Como sugere Jacques Rancière, a própria operação historiográfica implica conexões entre temporalidades heterogêneas, mobilizando relações que escapam à linearidade estrita do tempo (RANCIÈRE, 2011, p. 22). Nesse sentido, a escrita da história não se limita a uma simples restituição do passado em sua suposta contemporaneidade, mas se constrói a partir de deslocamentos, sobreposições e reconfigurações temporais. Assim, o tempo da história não se distingue radicalmente do tempo das imagens, mas partilha com ele um caráter igualmente anacrônico, ainda que por vias e operações distintas. Ambas *anacronias* propõem a movimentação pelos tempos, assim como também apontou Didi-Huberman quando disse que “uma imagem arde” ao a olharmos num tempo diferente da qual nasceu. A movimentação das imagens, contudo, possui algumas características próprias ao seu tipo que a diferem da percepção de história.

Mesmo o termo “imagem” carrega em si uma historicidade. Com seu surgimento no medievo, o termo “imagem” não era designado para se aplicar às mesmas coisas que hoje pensamos como “imagem”. Na cultura ocidental medieval o termo latino “imago” é tido como origem de nossa palavra “imagem”, mas não podemos nos deixar levar pela

semelhança fonética e parentesco etimológico. A palavra “imago” está atrelada a um contexto cultural e ideológico bem diferente do nosso. A palavra “imago” não está ligada somente ao mundo material, como geralmente pensamos em nossos dias a partir dos suportes das imagens – tela, gravura, televisão, etc. -, mas principalmente ao mundo imaterial da imaginação. No medievo, “imago”, além de estar conectada ao mundo que podemos imaginar (podemos imaginar uma cidade sem precisar de algo físico para criar essas imagens), está conectada ao fundamento da antropologia cristã. Como apontou Jean-Claude Schmitt:

Desde os primeiros versículos da Bíblia, na primeira vez que o homem é nomeado, é chamado de "imagem". Seguindo a narração do Gênesis 1:26, ao criar o homem Deus disse: Façamos o homem à nossa imagem e semelhança (*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*). Desde aí a questão da imagem se encontra inscrita no drama da história da humanidade, pontuada pela Queda (quer dizer, a perda da *similitudo* entre o homem e Deus), pela Encarnação e pelo sacrifício redentor do Filho de Deus, e no fim dos tempos pela Ressurreição dos mortos e Juízo final. O *ad* da fórmula bíblica indica que, para o homem, a história é um projeto que visa a restituição plena da "semelhança" perdida, que subsiste apenas na condição de um traço (*vestigium*); Devido à Falta, o homem encontra-se decaído, vivendo num estado de "dissemelhança" de Deus. Nesse drama, que na concepção cristã fundamenta toda a história, o homem encarna a mudança, enquanto Deus é o ser imutável. No princípio do século 12, Guibert de Nogent dizia que o Criador é o "Bom Imageiro" (*Bon Imagier*) e toda a Criação é a "imagem" que criara e na qual se refletia. A criação é a "imagem do mundo", *imago mundi*. Toda ela traz consigo a marca do "Bom Imageiro", do Todo-Poderoso. O mundo, a natureza, as instituições humanas, a própria vida moral são pensadas como reflexos, imagens refletidas por um grande espelho (*speculum*), segundo se pode ver nos títulos de tantas obras medievais, a começar pela célebre "enciclopédia" de Vincent de Beauvais (SCHMITT, 2007, p. 13).

A imagem, portanto, não era vista como algo que pudéssemos olhar, mas como uma epifania, como uma marca da presença de Deus. A imagem operava uma relação entre o visível e o invisível, principalmente pelo uso dos dourados, que refletem a luz. Por isso, tão diferente do que a imagem será no Renascimento - que Schmitt chama de “imagem perspectivista” -, a imagem medieval buscava se projetar ao espectador, enquanto que a imagem do Renascimento busca colocar o espectador em um outro mundo projetado, como se observasse uma realidade pela abertura de uma janela. A partir dessa pequena observação, podemos inferir que o próprio termo imagem também se movimenta, pela história, pelos regimes de verdade que se modificam com o passar dos tempos. As imagens, antes de tudo, são pensantes porque manifestam seus movimentos

nas mentalidades, nas temporalidades. Voltando à metáfora de Etienne Samain, as imagens se movimentam em nossas mentes porque, quando observamos uma imagem, pensamos em outras, de outras épocas, de outros momentos de nossas vidas.

Essa movimentação das imagens se manifesta em quatro níveis diferentes. O primeiro nível é o psíquico, no qual a imagem captada pelos globos oculares de um sujeito ou um grupo de sujeitos se movimenta mentalmente, conectando-se às imagens já observadas no passado. Ao vermos uma imagem de uma maçã, por exemplo, ao ser processada por nossos aparelhos visuais em nosso cérebro, se relaciona com outras imagens de maçãs já vistas por nossos olhos ou imagens de outras frutas semelhantes. São incontáveis possibilidades de relação com imagens diversas, sejam elas provindas de um passado próximo ou distante do momento de observação.

Em casos de desconhecimento de uma maçã, o sujeito que a vê pela primeira vez, relacioná-la-á com aquilo que lhe é familiar, mesmo que não seja uma fruta. Para dar exemplos mais concretos, pensemos o caso dos europeus que, ao verem pela primeira vez os ameríndios, os familiarizaram com as imagens de Adão e Eva no Éden, por ser aquilo de mais próximo que puderam interpretar frente ao desconhecido e “exótico” Novo Mundo. A nudez dos ameríndios remetia, no imaginário europeu, à nudez de Adão e Eva antes de serem expulsos do Éden. Outras relações foram possíveis, como a associação do continente até então desconhecido pelos ocidentais com a mitológica Cocanha do imaginário medieval, onde selvagens viviam em fartura, sobrevivendo da vida de coleta e caça e que andavam nus, sem se preocupar com as exigências morais e sociais cristãs (CHICANGANA-BAYONA, 2013, p. 213). Os ameríndios também foram relacionados com os homens peludos e selvagens que já eram conhecidos como *agrios* desde a Grécia Antiga, associados aos campos e florestas e que eram os antípodas da civilização grega, mas que foram mantidos vivos na literatura até o Renascimento (BELMONTE, 2013, p. 34).

Na perspectiva dos historiadores, esse primeiro nível de movimentação das imagens pode remeter ao Espelho de Heródoto, discutido por François Hartog. Antes de estabelecer uma relação direta entre as duas teses, primeiramente permita-me explicar qual a razão dessa comparação. Para Heródoto, tido como “pai da história” de forma tradicional na historiografia, a consciência histórica estava pautada na análise de um amontoado de fatos desconexos, com o curso modificado a todo momento pela vontade dos homens. A vontade dos homens, suas tomadas de decisão, não seriam inteligíveis em suas causas, pois nenhuma moral se poderia extrair da história. Na poesia, por outro lado,

por ser organizada em uma narrativa, sua transcendentalidade poderia nos ensinar como viver e se portar em sociedade. A perspectiva de história dos gregos, portanto, negava a particularidade. Nessa negação, há, no fundo, um desestímulo à compreensão do Outro. O outro só se tornava interessante na medida em que se comparava aos próprios gregos (HARTOG, 1999, p. 17).

Isso pode ser percebido na medida em que a testemunha (o olho, *hístōr*) era tido como um observador válido pela proximidade ou não dos gregos. Os informantes dessa história oral de Heródoto eram tratados segundo essa hierarquia. Vejamos o caso dos Citas, por exemplo. Os citas faziam fronteira com os gregos no Ponto, portanto, não viviam tão distante dos gregos, por isso poderiam ter seus testemunhos levados a sério pelo historiador. Contudo, quando o relato dos citas contradiz o dos gregos, esses passam a ser testemunhas “distantes”, ou seja, quando se afastam da percepção grega, deixam de ter validade histórica, passam a ser alvo de desconfiança. A proximidade com os gregos se valia da concepção de *Pólis* (Cidade) e *Hemeros* (domesticado). Combinadas, essas duas ideias transmitiam a ideia de ordem, justiça e harmonia social. Fora da cidade só poderia existir desordem ou tirania. Como apontou Klaas Woortmann:

Mas num e noutro caso opunham-se à cidade: eram os *agrios*, habitantes do *agros*, espaço simbólico que se opunha à *pólis*, tal como os romanos iriam opor ao *mundus* da ordem o *imundus* do caos. [...] No relato mítico do encontro de Heraclés com o centauro Pholus (Bartra, *ibid.*: 15) se vê que o selvagem/centauro desconhecia a agricultura domesticação da natureza. Naquele encontro, enquanto Heraclés comia carne cozida, Pholus comia carne crua. [...] Nunca é demais lembrar que a cidade grega, como Aristóteles deixa claro em sua *Política*, é uma totalidade onde não há lugar para o individualismo e que um dos múltiplos significados do selvagem e da embriaguez é o do indivíduo livre das amarras da *pólis*. [...] Vale ressaltar que canibalismo, gigantismo, desconhecimento da agricultura, comer cru etc. permaneceram atributos do selvagem até o encontro com os ameríndios. (WOORTMANN, 2000, p. 20)

A comparação do herói grego e dos centauros seria a comparação entre o civilizado e aquele que era selvagem. Os centauros seriam selvagens porque eram híbridos, entre humanos e animais. Nesse sentido, eram seres deploráveis. Enquanto isso, no polo ainda mais oposto, aparecem no imaginário grego as Amazonas:

Além dos centauros, outros seres, as amazonas, mulheres com características masculinas, habitavam o espaço imaginário que se contrapunha simbolicamente à *pólis*; se as mulheres “normais” já eram,

de certa forma, percebidas como seres liminais, mais próximas da natureza que da cultura e, como em Aristóteles, inferiores em razão aos homens, as amazonas, com uma carga ainda maior de ambigüidade, guardavam a fronteira entre espaços liminais fundamentais para a cosmologia grega. As amazonas (a-mazós, sem seios) se inscrevem na oposição/ complementaridade entre guerra e casamento (homens e mulheres), como a inversão de tal complementaridade. Segundo Estrabão, elas repudiavam o casamento. Encontravam-se sexualmente com homens de outro povo aos quais entregavam seus filhos, se do sexo masculino, mantendo consigo apenas as meninas. Para Deodoro da Sicília, as amazonas, localizadas para além da Líbia, nas fronteiras do mundo habitado, se casam, mas são os homens que desempenham as tarefas “femininas”, domésticas. No entanto, as amazonas só são guerreiras enquanto virgens; a partir do primeiro parto, deixam a atividade guerreira para adotar a atividade política. Isto parece significar que as amazonas são como que helenizadas: enquanto guerreiras, dimensão que mais as contrasta, correspondem a um grupo de idade; são, na verdade, uma espécie de efebos (Hartog, 1980: 230). Assim uma alteridade das “fronteiras do mundo” ganha uma familiaridade que a torna inteligível para a cultura que a construiu. (WOORTMANN, 2000, p. 21).

Nesse sentido, uma hierarquia é criada na percepção grega entre aqueles mais horrendos, mais selvagens e aqueles menos, mais próximos. A escala seria então, do mais selvagem ao civilizado, de Amazonas para os Centauros e depois para os citas (menos selvagens). Se fosse possível extrair testemunho de um centauro, ele valeria menos do que o testemunho de um cita, justamente porque este último, por sua proximidade dos gregos teria uma semelhança maior com a civilização. Contudo, ainda assim, há momentos em que os próprios citas são alvos de desconfiança de Heródoto. Quando Heródoto narra os mitos de origem de diversos povos, ele pergunta aos citas qual seria a origem desse povo e essa é a sua análise:

Segundo dizem os citas, eles são o povo mais novo de todos, e sua origem teria sido a seguinte: apareceu naquele território, *até então deserto*, um homem cujo nome era Targítaos. Os pais desse Targítaos, dizem eles – *não creio em sua história, mas eles a contam* – teriam sido Zeus e uma filha do rio Borístenes [o hoje chamado Dnieper] ... Durante seu reinado caíram do céu sobre a Cítia alguns objetos de ouro – um arado com o respectivo jugo, um machado de combate e uma taça. Vendoos, o irmão mais velho aproximou-se deles com a intenção de pegá-los, mas o ouro começou a inflamar-se e ele desistiu da tentativa; em seguida o segundo se aproximou, mas aconteceu o mesmo com o ouro; quando os dois se afastaram por causa das chamas do ouro, avançou em terceiro lugar o mais novo; as chamas se extinguíram à sua aproximação, e ele levou consigo os objetos de ouro; diante disso, os irmãos mais velhos concordaram com a entrega total do poder real ao mais novo. (Heródoto, WOORTMANN, 2000: IV - 5; grifos do autor).



Heródoto não leva em conta o relato de origem dos próprios citas. Entretanto, o momento mais interessante é que, quando colocados em comparação com as Amazonas, Heródoto heleniza os citas, afirmando que são “quase-gregos”, de forma que as Amazonas, mesmo imaginárias, ocupam o espaço do selvagem. Nesse sentido, tendo em vista uma alteridade maior, uma alteridade menor é absorvida (WOORTMAN, 2000, p. 33). Apesar dessa perspectiva, Heródoto, como pesquisador, disse que seria importante que todos os povos fossem estudados, mesmo os bárbaros. O ponto de inflexão aqui, com a movimentação das imagens citada anteriormente, é que Heródoto só estuda os outros povos para fazer uma etnografia dos próprios gregos, isso é, o estudo do Outro só tem validade quando comparado, em sua sociedade, com a grega. No fim, Heródoto estuda os próprios gregos:

Para Heródoto, ao contrário, todos eram humanos e, portanto, merecedores da curiosidade histórico/etnográfica [...] Heródoto parece ter adotado a solução que seria tantas vezes adotada mais tarde, inclusive com relação aos ameríndios: a equivalência dos deuses – os nomes diferiam, mas as divindades eram as mesmas; Zeus era Zeus em todos os lugares, ainda que com outros nomes. Assim a religião egípcia foi por ele “vestida à moda grega” (Ariès, *ibid.*: 93) e as divindades egípcias transmutadas nas divindades gregas; para Heródoto, Osiris é Dionísio. Outras vezes nem tradução há: os líbios adoram Atena, Zeus, Poseidon etc., sem que se saiba qual o nome em língua líbia. O hábito permaneceu e todos nós aprendemos que no Brasil “os índios chamavam Deus de Tupã” (WOORTMANN, 2000, p. 45).

Para Heródoto o grego era a baliza da humanidade. Para o observador das imagens, o perigo se faz quando tomamos nossa visão por esse papel. Por isso essa movimentação de imagens se faz em um processo complexo de relação com a alteridade. As imagens que vemos e relacionamos mentalmente não são as mesmas do criador da imagem. Seria necessário, portanto, tentar “ver com os olhos” do criador de imagens. Contudo, sabemos que há uma impossibilidade intrínseca nessa suposição. Essa concepção é muito característica do pensamento do historicismo do século XIX, no qual o historiador sairia de si mesmo para ser um “cidadão sem nação, sem religião e sem preconceitos”, como gostaria Leopold Von Hanke. O historicismo chegou a idealizar essa neutralidade a tal ponto que, em 1824, Prosper e Barante escreveram “História de Borgonha” apenas com citações da época, sem nunca escrever diretamente, tentando se extinguir do trabalho. Isso se comprovou como uma concepção falha, justamente porque os próprios documentos utilizados para a escrita tinham sido selecionados pelos

historiadores, impedindo a suposta neutralidade frente ao objeto (ANKERSMITH, 2016, p. 205). Portanto, observar uma imagem é sempre um exercício de alteridade.

A movimentação das imagens também se realiza em um segundo nível, o nível psíquico intencional. Neste nível, a movimentação de imagens segue parâmetros pretensamente racionais, elaborados a partir da união de um conjunto de imagens escolhidas pelo observador que se coloca como um ser ativo na relação com a imagem que vê<sup>32</sup>. O segundo nível nos permite estabelecer relações de semelhanças e diferenças entre a imagem vista e outras. Essas semelhanças e diferenças podem ser pensadas a partir de categorias de espaço, tempo, materiais de produção, suporte, autoria, ideologia, etc. A formulação dessas proximidades e afastamentos pode ser pensada com a formação de um *Atlas Mnemosyne*, como fez Aby Warburg em sua biblioteca (WARBURG, 2010, p. 3). Warburg buscou criar um amálgama de imagens que, relacionando a Antiguidade com o Renascimento, pudesse permitir a compreensão da imagem com vida e movimento que, da Antiguidade, permaneceram ou foram revividas nas imagens do Renascimento. Façamos um exercício para melhor compreensão.

No frontispício da *Americae Retectio*, de Johannes Stradanus, uma figura é apresentada como o deus “*Oceanus*”, o deus das águas e das correntezas. Esse deus, que parece carregar sobre si o peso do mundo descoberto (pela posição de suas pernas retorcidas, aparentemente desconfortáveis), possui cabelos longos e barba comprida, segura um remo em uma mão, com seu nome inscrito e uma ânfora que jorra água, formando pequenas ondas que se conectam com a costa da Itália apresentada na imagem com a inscrição e alguns desenhos que representam algumas cidades. O Zéfiro, representado por uma figura angelical que assopra o deus Oceanus faz com que as correntezas levem os navegadores para as extremidades do globo. A deusa Flora, juntamente com o Zéfiro representam a cidade de Florença, enquanto, do lado oposto, o deus Janus e o pelicano coroadado representam a cidade de Gênova, assim como as imagens dos deuses Marte, ao fundo e o deus Poseidon, respectivamente.

Nos remetamos à figura do deus Oceanus nas obras de Stradanus. Essa mesma figura aparece de forma repetida em outras gravuras do autor. Às vezes mais deitado, às

---

<sup>32</sup> Aqui, aponto como “ativo” a posição de intencionalidade perante uma imagem, já que no primeiro nível essa relação é, muitas vezes, inconsciente e não expressa, necessariamente, uma posição premeditada do observador em relação a imagem. Quanto mais o observador se atenta às imagens ao seu redor, mais relações pensantes as imagens vistas se relacionarão em sua mentalidade.

vezes de pé, mas sempre seguindo a mesma “forma patética” [*Pathosformeln*] - para nos utilizarmos da expressão de Aby Warburg.

Figura 2: Frontispício “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca. 1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

Numa outra gravura de Stradanus que representa as virgens vestais, de 1595, a figura do deus Oceanus, como deus dos rios, aparece novamente. Nessa outra gravura, uma inscrição em latim aponta:

*Da pater illaesi testem, Tyberine, pudoris  
Te mihi, Vestalemq; tuo de gurgite nympham.  
Arguat unda ream, cribro contenta, nefando  
Delatam indicio, prius haec non visa ferentem.  
Pontifices portenta foro mirentur, et omnis  
Posteritas, purgetq; suo se Tuccia cribro.*

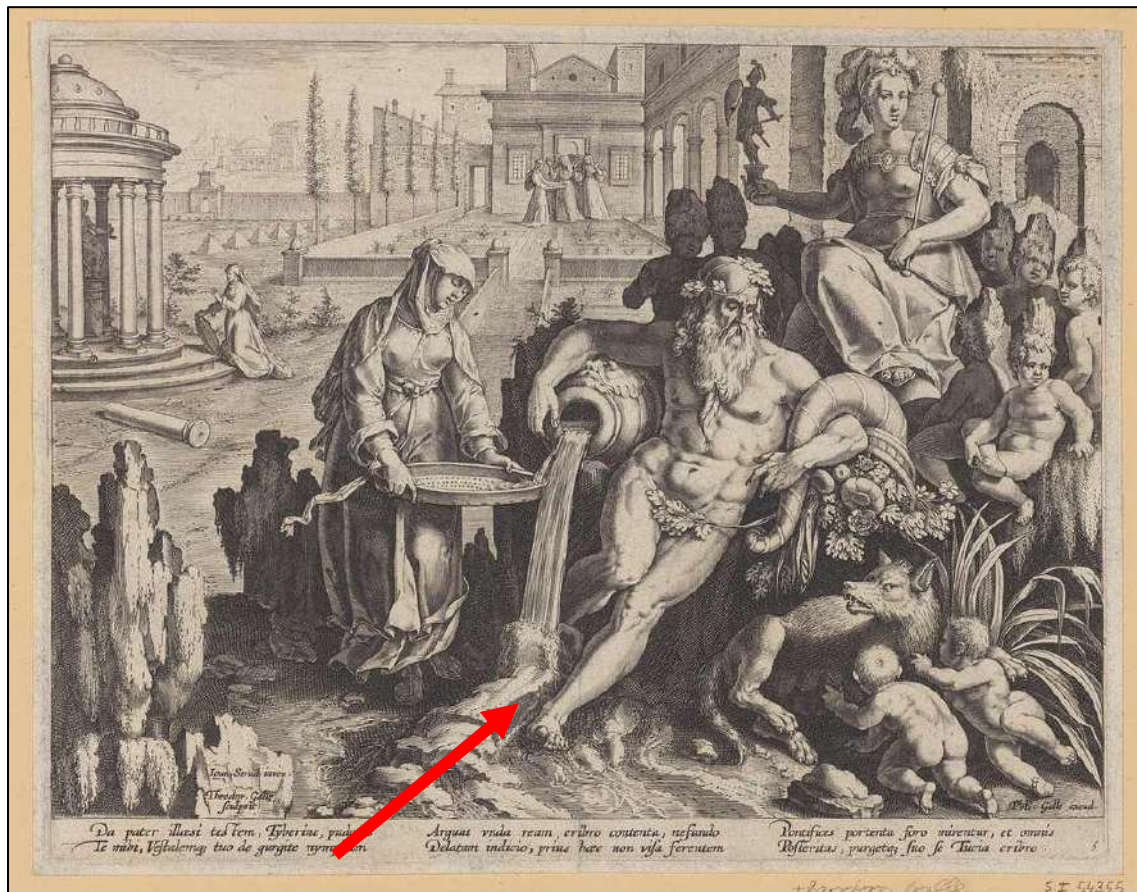
Concede, ó pai Tibre, testemunha da castidade ileza,



Dá-me a ti, e a ninfa vestal, do teu redemoinho.  
Que a onda acuse a ré, satisfeita com o crivo nefando,  
Denunciada pela acusação, trazendo estas águas nunca antes vistas.  
Que os pontífices admirem o prodígio no fórum, e toda  
a posteridade: e que Tuccia se purifique com seu próprio crivo (tradução nossa).

Oceanus aparece como representante do rio Tibre, o rio que passa por roma e que tem uma certa personalidade paterna atribuída por Stradanus. Na gravura, o homem representado como um homem velho também aparece nu, mas dessa vez carrega uma cornucópia, representando a fertilidade de Roma.

Figura 11: **As virgens vestais de Tuccia**. Johannes Stradanus (inventor), Theodor Galle (Escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel, 1595.



Fonte: Royal Library of Belgium, prints Department. Disponível em:  
<https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.

Em outra gravura de Johannes Stradanus, na qual o autor representa a cidade de Roma associada à deusa Atena, Oceanus aparece novamente. Também carregando uma cornucópia e uma ânfora da qual jorram as águas. Acima de Oceanus está Roma



segurando uma representação de Atena, assim como estão também as figuras dois gêmeos Rômulo e Remo com a loba capitolina, representando o surgimento mitológico de Roma.

Figura 12: **Roma e Minerva.** Johannes Stradanus (inventor), Theodor Galle (Escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel, 1595



Fonte: Royal Library of Belgium, prints department. Disponível em:  
<https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.

A inscrição em latim aponta:

*Orbis Roma caput bellorum turbine quondam  
Obruta cur fremuit Martis amica fuit:  
Ast ubi multiplicis sese dedit Artis alumnam,  
Celsa Triumphatrix se super astra tulit.*

Roma, cabeça do mundo, outrora no turbilhão das guerras,  
Estremeceu, abatida, pois fora amiga de Marte.  
Mas quando se entregou como aluna das múltiplas artes,  
Elevada, como triunfadora, ergueu-se acima dos astros (Tradução nossa).

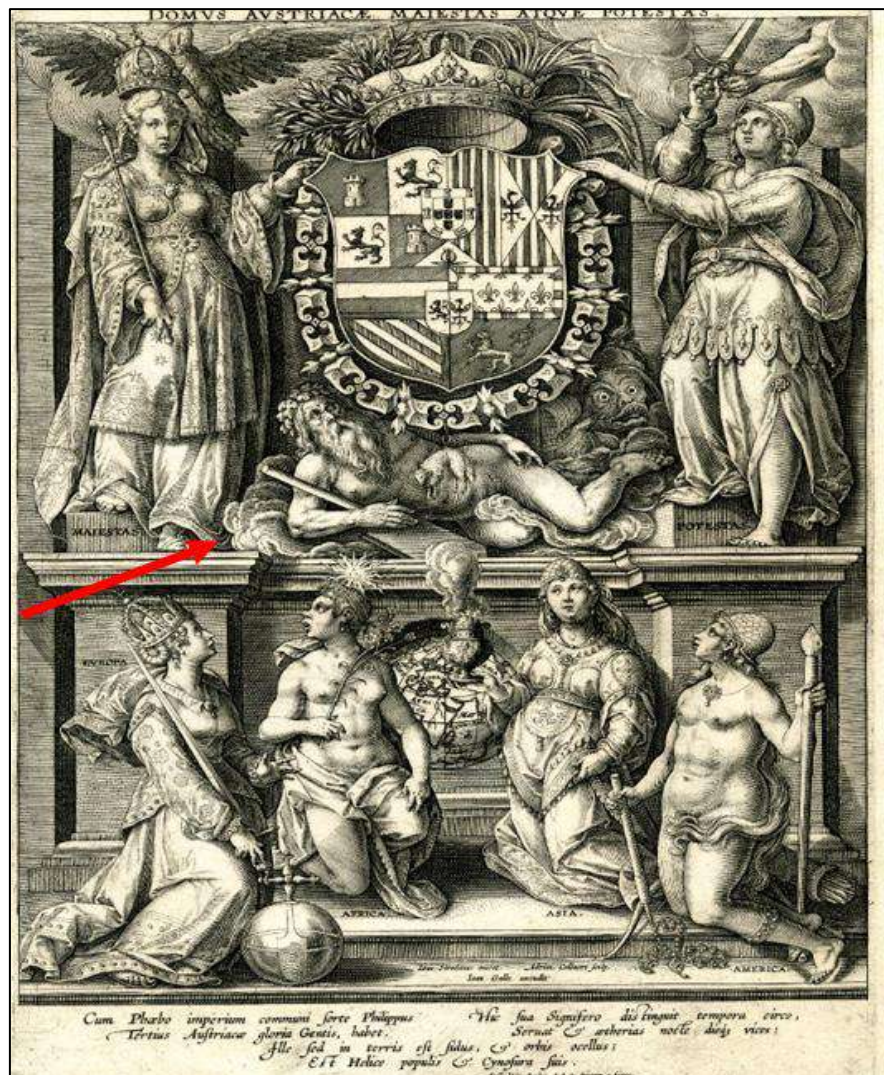
Roma, novamente associada à fertilidade causada pelo rio Tibre, teria sido turbulenta por se aproximar demais do deus Marte (guerra), enquanto que, no momento em que decidiu se aproximar de Atena (Minerva), elevou-se como soberana. Em uma outra gravura de 1598, Stradanus representa novamente o deus oceanos, dessa vez associado ao poder de Filipe III da Espanha. Nessa gravura, Johannes Stradanus apresenta um grande Escudo de Armas da monarquia hispânica, reunindo Castela, Leão, Aragão, Navarra, Borgonha, Nápoles, Portugal, etc., coroado e ladeado por duas figuras femininas. À esquerda está a *Maiestas* (majestade), representando a soberania régia. À direita está a *Potestas* (poder), símbolo de força militar e política. No centro, deitado, está novamente a figura do deus Oceanus, representando a abundância e domínio natural. Atrás do deus Oceanus está a figura de um monstro marítimo, representando o êxito da expansão espanhola pelos mares.

Na parte inferior da imagem são representadas as quatro partes do mundo. Da esquerda para a direita são, Europa, África, Ásia e América. A Europa é representada como uma moça vestida, coroada, com o símbolo do globo e da cruz. A África, seminua, segura um ramo e tem uma coroa com um sol na cabeça representando a terra sem frios (*A-fricus*). A Ásia, na sequência, aparece bem vestida de vestes orientais, representando as especiarias enquanto segura um incensário, objeto demarcado pelo luxo, mas que está associado ao exotismo. Por último, a América é representada por uma mulher



completamente nua<sup>33</sup>, segurando um remo, um arco<sup>34</sup> e um machado, representações sintomáticas do que seria pensado como selvagem na Europa do século XVI.

Figura 13: *Domvs Austriacae Maiestas atove Potestas*. Johannes Stradanus, Adrian Collaert e Johannes Galle. Ca 1590.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

<sup>33</sup> A África está representada seminua, aqui é um ponto a se observar em comparação à América, que só é coberta por um cocar e por seus próprios cabelos, indicando uma alteridade maior em relação à Ásia. Novamente, opera o Espelho de Heródoto.

<sup>34</sup> O arco era visto como o instrumento dos covardes. Como apontaram Le Goff e Naquet: Houve um tempo, muito afastado do século XII, que conheceu também uma oposição entre o guerreiro equipado e o arqueiro isolado, selvagem. Tal foi o caso da Grécia arcaica e clássica. Assim, o rei de Argos, numa peça de Eurípides, desqualifica, em nome das virtudes do hoplita, o arqueiro Heraclés “homem de nada que adquiriu uma aparência de bravura em seus combates com as bestas e foi incapaz de qualquer outra proeza. Ele jamais portou um escudo em seu braço esquerdo nem afrontou uma lança: portando o arco, a arma mais imperfeita, ele estava sempre prestes a fugir. Para um guerreiro, a prova da bravura não é atirar com o arco; ela consiste em manter seu posto e ver, sem baixar ou desviar o olhar, avançar sobre ele todo um campo de lanças erguidas, sempre firme em sua posição”. De Homero ao fim do século V, o arco é a arma dos bastardos, dos traidores (como os teucros e pandaros na Ilíada), dos estrangeiros (como os citas em face de Atenas), em suma, dos subguerreiros (LE GOFF & NAQUET, 1979, p. 274).

A gravura é acompanhada por algumas inscrições, a começar pelo título "A Majestade e o Poder da Casa da Áustria" e segue para a porção inferior que diz:

*Cum Phoebus imperium communi sorte Philippus*

*Tertius Austriacae gloria Gentis, habet.*

*Ille sed in terris est solus, & orbis ocellus:*

*Est Helice populis & Cynosura suis.*

*Hic sua Signifero distinguit tempora circo,*

*Servat & aetherias nocte dieque vices.*

Com Febo (o Sol) partilha o império, por sorte comum, Filipe,

Terceiro da estirpe austríaca, glória da nação.

Mas ele é, na terra, o único, e a joia do mundo:

É a Ursa (Maior) para os povos e a Estrela-guia (Cynosura) para os seus.

Este, com o seu círculo portador dos signos, distingue os tempos,

E conserva as revoluções celestes, de noite e de dia (Tradução nossa).

Filipe seria então, aliado dos astros e governante juntamente com o Sol (Febo). Johannes Stradanus novamente concilia a monarquia cristã com o paganismo. O cordeiro sacrificado ao centro, na base do brasão de armas, representa a associação de Filipe a Cristo. A imagem do globo terrestre ao fundo indica o domínio sobre toda a humanidade, assim como o círculo que a figura da Europa carrega.

Em outra gravura sobre a história dos doze imperadores de Roma, no frontispício, Stradanus, novamente, apresenta a figura do deus Oceanus como rio Tibre. Novamente acompanhado por uma cornucópia, ao lado da loba capitolina, com os gêmeos mitológicos Rômulo e Remo, o deus Oceanus deixa jorrar as águas a partir de uma ânfora. Nessa gravura há um ponto de destaque que é a posição em que Oceanus aparece, mais elevado em relação ao horizonte da cena, recebendo certo destaque. O tamanho de sua figura na imagem também denota seu destaque, sendo maior mesmo que a representação do deus Marte ao lado direito.

No topo da imagem a água segura o cartaz com o título da série e uma dedicatória:

*IMPERATORUM XII. A SVETONIO DESCRIPTORUM EFFIGIES RESQVE GESTAE, ICONIBVS FIDELITER EXPRESSAE, EDITAEQVE, A PHILIPPO GALLAEO.*

As efígies e feitos dos doze imperadores descritos por Suetônio, fielmente representados em imagens, editados por Philippe Galle.

Inspirados na obra de Suetônio, Stradanus representa doze imperadores de roma, cada um de acordo com a descrição de Suêtônio de bom governo. O globo terrestre, ao centro, representa o domínio romano ao marcar o mapa da Itália centralizado. À esquerda, uma mulher seminua representa a Vênus acompanhada de seu filho com Marte, o cupido (Eros), com seu arco na mão. Ao fundo, Eneias corre com seu pai nas costas, carregando-o para longe de Tróia, que queima ao fundo. Na parte inferior, dois querubins escrevem a história de Roma enquanto que, centralizado entre eles, um autorretrato de Johannes Stradanus se apresenta. A valorização de si mesmo nessa série de gravuras é uma tônica nas gravuras de Stradanus. Além de seu nome, presente em todas as obras que participou, nessa em específico (como em pouquíssimas outras ocasiões), Stradanus acrescentou seu rosto, como se fizesse também parte das efígies grandiosas que representaria nas próximas gravuras sobre os imperadores. A inscrição abaixo diz:

Ut boni civis est praesentem reipublicae statum nolle mutari, ita boni Principis est, iis legibus quibus suscepit administrare principatum.

Assim como é próprio de um bom cidadão não desejar mudar o estado presente da república, do mesmo modo é próprio de um bom príncipe governar o principado segundo as leis que assumiu (Tradução nossa).

Stradanus valoriza a manutenção da lei, da legitimidade do poder e da estabilidade, evocando os ideais da Roma antiga de boa governança. No centro da imagem, como numa espécie de quadro bucólico, um pastor leva seus animais, representando a fertilidade de Roma.



Figura 14: Frontispício da série “Os 12 imperadores de Roma”. Johannes Stradanus (inventor), Adrian Collaert (escultor) e Philips Galle (executor). Gravura em papel, 1587.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

As inscrições que inspiraram essa gravura de Johannes Stradanus são de Luigi Alamanni, que encaminhou a Stradanus a seguinte descrição:

*O arco é triunfal pelas vitórias dos imperadores. Ao fundo está Troia, que queima, e Eneias que carrega seu pai, e o filho que se tornaria progenitor dos romanos. No pedestal está o Tibre, e a loba com Rômulo e Remo. Abaixo no pedestal está Rômulo, que com um arado desenha as muralhas de Roma. Anexados estão os troféus da vitória. Abaixo está o mundo, e aquela parte da terra sobre a qual eles governavam. Ao redor está o arco triunfal pelas vitórias dos imperadores. Há Marte e Vênus, pais de Eneias, e de Rômulo. A águia, símbolo dos romanos, segura o título da obra.*<sup>35</sup>

Alamanni, apesar de não aparecer como autor da obra, é um autor intelectual, sendo ele quem elaborou a cena (não a montagem visual), descrevendo e apontando onde cada elemento deveria se posicionar na imagem que seria inventada por Stradanus. Posteriormente aprofundaremos essas relações entre os diversos autores de uma gravura.

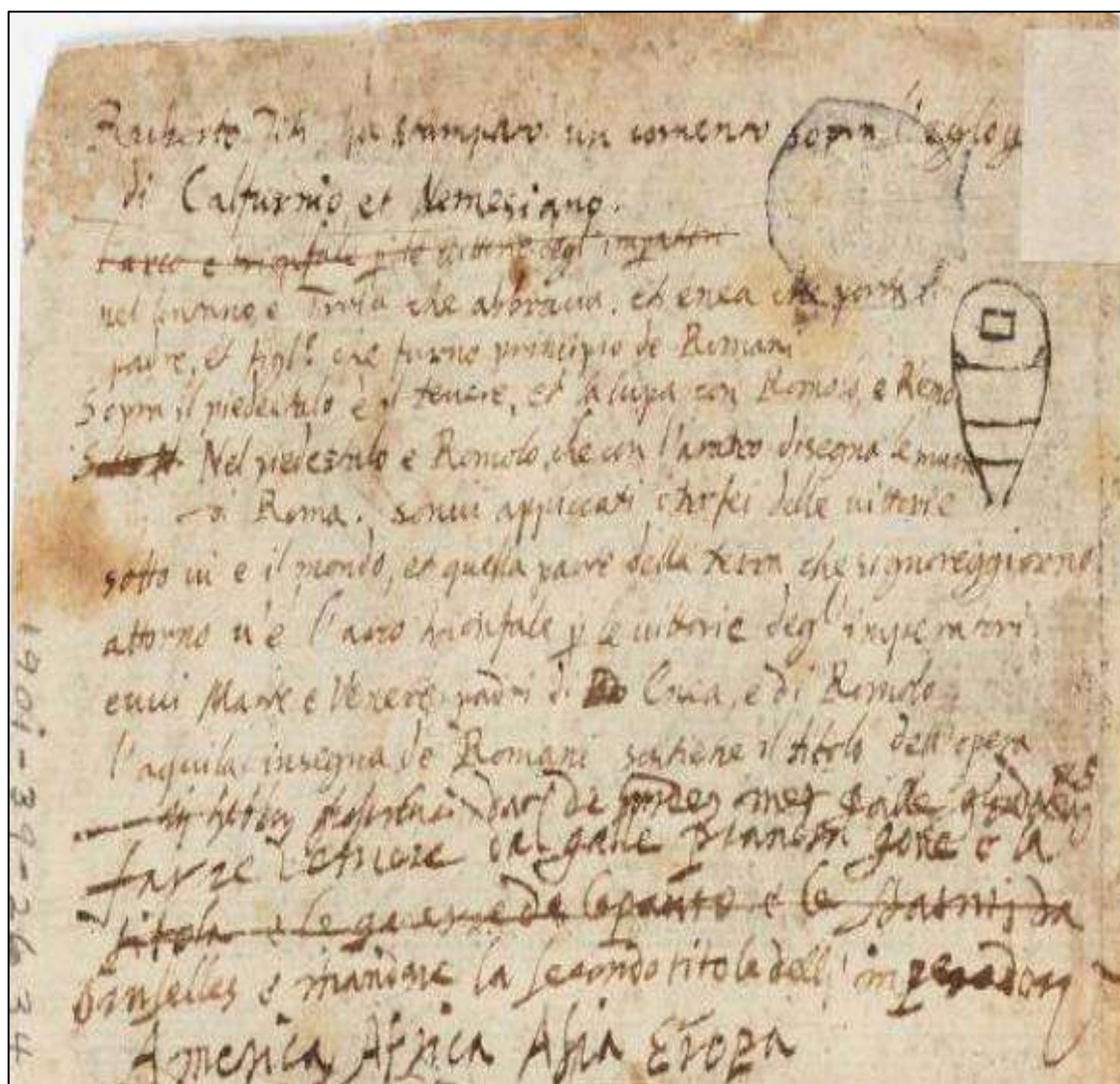
---

<sup>35</sup> [Tradução da inscrição no catálogo do Museu Cooper Hewitt – número 1901-39-2634] - “*The arch is triumphal for the victories of the emperors. in the background is Troy, which burns, and Aeneas who carries his father, and son who would become progenitor of the Romans. On the pedestal is the Tiber, and the wolf with Romulus and Remus Below o n the pedestal is Romulus, who with a plow draws the walls of Rome. Attached are trophies of victory. beneath is the world, and that part of the earth over which they ruled. Surrounding is the triumphal arch for the victories of the emperors. there are Mars and Venus, parents of Aeneas, and of Romulus. the eagle, symbol of the Romans, holds the title of the work*”

[Italiano – original] “*l’arco e trionfale p(er) le vittorie degl’ imp(er)atorinel lontano e Troia che abbrucia, et enea che porta il padre, et figl(i)o che turno principio de Romani. Sopra il piedestalo è il tevere, et la lupa con Romolo, e Remo Sotto Nel piedestalo e Romolo, che con l’aratro disegna le muredi Roma. sonvi appiccati i trofei delle vittorie. sotto vi e il mondo, et quella parte della terra che signoreggiorono attorno vi’ e l’arco trionfale p(er) le vittorie degl’ imperatori. evvi Marte e Venere padri di Enea, e di Romolo. l’aquila insegna de Romani sostiene il titolo dell’opera*”



Figura 15: Correspondência de Alamanni a Stradanus. Ca. 1590.



Fonte: Cooper Hewitt. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Voltando ao nosso exercício imagético, podemos apontar que, nessas cinco gravuras, Stradanus associa sempre a mesma figura masculina à grandiosidade, fertilidade, crescimento. Ao colocarmos as cinco imagens de formas mais visualmente próximas poderemos perceber suas semelhanças e diferenças. Esse segundo nível, contudo, não exime as imagens de movimentação própria, pois mesmo que os conjuntos de imagens sejam selecionadas pelo observador, o próprio ato da seleção em si não é inteiramente racional, mas está conectado ao passado do sujeito em vivências individuais ou coletivas, o que implica dizer que é um ato de construção socialmente elaborado.







Um exemplo disso [a movimentação autônoma das imagens] é que, ao observar essas figuras mnemônicas do deus Oceanus, lembrei-me de uma capa de um livro escrito em 1648, o “*Historia Naturalis Brasiliae*”, de Willem Piso. Esse livro retrata a fauna e flora brasileira em um momento de inundação de publicação sobre a América. Outros livros como os livros de Theodore de Bry ou de Jean de Léry fazem o mesmo, descrevendo as viagens de Walter Ralleigh e Francis Drake. Contudo, a capa desse livro me lembrou a imagem do deus Oceanus.

Figura 16: Capa do livro “*Historia Naturalis Brasiliae*”, de Willem Piso. Tinta sobre papel, 1648.



Essa correlação, portanto, promoveu o movimento da imagem em minha mente e, aqui, promovo também esse movimento para o leitor. A imagem mostra o deus oceanos, deitado, assim como na maioria das gravuras de Stradanus, com sua ânfora por onde jorram as águas dos rios, de cabelos longos e brancos, centralizado na imagem. Acompanhando Oceanus, estão vários animais tidos como exóticos na América, assim como as plantas que o circundam. Ao lado esquerdo e direito duas figuras que representam indígenas estão de pé, nuas, segurando flechas e ramos de plantas. Ao fundo, indígenas dançam em meio a floresta enquanto animais e plantas circulam o cartaz superior com o nome da obra e as dedicatórias. Essa inscrição no cartaz diz:

*HISTORIA NATURALIS BRASILIAE,*

*Auspicio et Beneficio*

*ILLUSTRIS. I. MAURITII COM. NASSAV*

*ILLUS. PROVINC. ET. MARIS SUMMI PRAEFECTI ADORNATA*

*In qua*

*Non tantum Plantae et Animalia, sed et Indigenarum morbi, ingenia et mores  
describuntur et Iconibus supra quingentas illustrantur.*

História Natural do Brasil,

sob os auspícios e patrocínio

do ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau,

governador das Províncias e Almirante do Mar,

na qual

não apenas as plantas e os animais, mas também

as doenças, os talentos e os costumes dos indígenas

são descritos e ilustrados com mais de quinhentas imagens.

A inscrição revela o apelo de incentivar a colonização do Brasil por parte do Conde de Nassau, principalmente ao associar na imagem a abundância de animais e plantas exóticas. Novamente o deus Oceanus está relacionado à abundância e riqueza, com seu olhar sereno aparente, como se não fizesse parte da cena, apenas existisse ali para trazer riquezas e fartura. A associação das imagens revela que, a movimentação das imagens forma um arcabouço simbólico que produz sentido em uma determinada

sociedade. A repetição patética da forma do deus Oceanus se torna sintomática na medida em que representa similaridades em várias obras diferentes. Olhando essas obras em conjunto, por que é que o deus Oceanus é representado nessa forma patética sempre próximo a uma posição horizontal? Seria pela simulação do movimento dos próprios rios, se serpenteando sempre na horizontal pelos terrenos, ou seria para representar os rios como a base firme onde as civilizações se estabelecem? Ou ainda, como sendo um deus titã, anterior à Era Olímpica da mitologia grega, representando as águas que circundam o mundo, ele é mais uma metáfora do *Okeanós* do que um ser? Tendo a me inclinar mais para a terceira tese, mas somente uma análise específica dessa figura divina, numa perspectiva de mais longa duração poderia nos responder de maneira eficaz.

Nas figuras 2, 11, 12 e 16, o deus Oceanus está colocado na imagem abaixo do horizonte da imagem, como fonte basilar para as sociedades representadas acima dele. Já nas figuras 13 e 14, Oceanus aparece acima do horizonte da imagem, ganhando maior destaque frente as outras figuras presentes nas imagens. Na figura 13, Oceanus é a figura que divide as representações dos quatro continentes do mundo real e as figuras divinas da *Majestas*, *Potestas* e o Cordeiro, separando o âmbito do mundo humano do mundo divino. Na figura 14, Oceanus está acima do horizonte de forma que o que está abaixo é a imagem territorial do império romano, a figura do pasto e da cidade de Troia pegando fogo ao fundo e o próprio busto de Stradanus, enquanto o que está no seu mesmo nível, ao seu lado, em relação ao horizonte da imagem, são as figuras divinas e a águia que representa tanto o Império Romano, quanto Zeus. A figura 2, contudo, carrega uma particularidade. Apesar de o deus Oceanus estar colocado abaixo do horizonte da imagem, como se fosse algo mundano e de menor importância na composição visual, Oceanus ainda é o que separa o mundo terreno, real, marcado pelas cidades da costa italiana, do globo terrestre acompanhado pelos deuses e pela pomba do Espírito Santo, divinizado e glorificado. Nesse sentido, Oceanus pode ser tanto pensado como a base da fortuna e do crescimento de uma sociedade (por fornecer os meios para produção dos víveres, comércio e locomoção), mas também como aquela barreira que separa o mundo dos homens daquilo que é divino, alcançado somente pelos gloriosos Vespucci e Colombo na figura 2.

Voltando à movimentação das imagens, num terceiro nível, mudando sua forma de movimentação, as imagens oscilam de forma física, sendo levadas geograficamente de um local para outro. Um quadro, ou uma imagem religiosa de um santo, ao serem carregados, se integram em outros componentes sociais e culturais, nos quais se modificam em sua relação com os observadores, proporcionando mais formas de ver uma



imagem e mais relações de primeiro e segundo nível. Hans Belting (2010, p. 532) aponta que as imagens devocionais, por exemplo, no século XIII, se movimentavam com constância, pois eram trocadas entre príncipes, nobres, padres e acabavam percorrendo muito mais espaços do que a maioria das pessoas conseguia na Europa medieval. Mais adiante na Era Moderna, as imagens, segundo Edward Wouk (2017, p. 5), ganham “velocidade geográfica” com o advento da possibilidade de reprodução por impressão e não mais a necessidade de uma produção manual, como acontecia com as iluminuras, ou pequenos altares de adoração, livretos, etc. Essa movimentação física pelo espaço se expande e se reduz ao mesmo tempo durante o século XVI. À medida que a imprensa se torna cada vez mais comum, as imagens são menos movimentadas, mas suas cópias impressas atingem distâncias nunca antes pensadas.

O último nível de movimentação das imagens está intimamente relacionado ao terceiro. A movimentação das imagens também ocorre entre os suportes. Se as imagens, nos séculos XIII a XV, eram vistas por poucos olhos quando estavam num afresco dentro de uma propriedade de acesso mais ou menos complexo, num sentido oposto, no século XVI sua visibilidade é multiplicada quando ela é reproduzida em suportes diferentes, como é o caso das gravuras. Exemplo disso é o afresco do Triunfo de César pintado por Andrea Mantegna em 1492 para o palácio ducal dos Gonzaga em Mântua (figura 17). Era uma série de nove pinturas representando as batalhas na Gália entre os anos de 58 e 51 antes de Cristo. Andrea Andreani, gravurista, publicou uma versão das pinturas em formato de série de gravuras em 1599.

Figura 17: “O triunfo de César”, coluna 9, Andrea Mantegna, 1492. Afresco em óleo.



Fonte: MET museum. Disponível em:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/769238>. Acesso em 23, Jun. 2026.



Figura 18 (detalhe): **O triunfo de César**, coluna 9, por Andrea Andreani, Gravura em papel. Publicada por Bernardo Malpizzi. 1599.



Fonte: MET museum. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/769238>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Mais de cem anos após a pintura ter sido finalizada, Andrea Andreani publicou as gravuras que representavam as pinturas, contendo uma grande dedicatória ao artista original no frontispício da série. Mas Andreani foi mais além do que simplesmente dedicar a obra ao artista original. Na inscrição do frontispício da gravura, Andreani diz as seguintes palavras:

As Tábuas do Triunfo de César, outrora realizadas por vontade do ilustríssimo Francesco Gonzaga, então marquês da célebre cidade de Mântua, situadas junto às dependências de São Sebastião, no grande salão, pintadas com extremo cuidado pelo mantuano Andrea Mantegna, as quais, já há mais de cem anos, atraem para sua contemplação não apenas os olhos dos habitantes locais, mas também os de estrangeiros vindos de várias partes do mundo, como se fossem algo verdadeiramente admirável; fato confirmado não só pela visão da própria obra, mas também pelo testemunho daqueles que o verificaram na História de Vasari, nas Vidas dos Pintores. Andrea Andreani, igualmente mantuano, para satisfazer da melhor forma possível o desejo daqueles que se encontram ausentes, e para que a fama de um homem

tão ilustre se difundisse mais amplamente entre os concidadãos, julgou oportuno tomar a obra mais acessível e fácil de circular. Por isso, mandou gravar estas imagens em matrizes de madeira sob uma nova forma, e as dedicou a ti, excelentíssimo príncipe, invicto em nome e augusto mecenas de todas as virtudes, pois, como ele próprio afirma, mesmo que outras cidades te chamassem generosamente para si como pátria, tu sempre providenciaste espontânea e abundantemente tanto os meios necessários para a execução da obra quanto para o sustento dos envolvidos. Assim, com a máxima humildade, ele as consagra a ti.

Andreani, portanto, reforça a tese de que algumas gravuras de imagens já conhecidas serviam não só para homenagear algum artista, mas fazer a obra ser mais vista. “Mais acessível e fácil de circular”, diz Andreani após citar a grandiosidade da obra que estaria baseada no aparecimento dela nas páginas do trabalho de Giorgio Vasari, que biografou Andrea Mantegna no seu *Vite*<sup>36</sup>.

Figura 19 (detalhe): **O triunfo de César**, frontispício, por Andrea Andreani, Gravura em papel. Publicada por Bernardo Malpizzi. 1599.



Fonte: MET museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/769238>. Acesso em 23, Jun. 2026.

<sup>36</sup> O livro “Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos” (“*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*”), de Giorgio Vasari, publicado pela primeira vez em 1550, republicado em 1568, é considerado por Erwin Panofsky como o “primeiro livro de História da Arte”. Nessa obra, Vasari biografou a vida de vários artistas, relacionando as obras às grandezas pessoais e “nacionais”.

Não devemos esquecer, é claro, que essa homenagem tem em vista o objetivo de valorizar a própria cidade, como era comum entre os artistas e os mecenas no Renascimento, principalmente quando o pintor homenageado pertencia a cidade do comitente da obra, no caso, Vincenzo Gonzaga, duque de Mântua à época.

Um outro exemplo que reforça ainda mais a movimentação entre suportes é o caso do afresco de Michelangelo sobre a batalha de Cascina (figura 20), encomendado pelo político da República florentina Piero Soderini. A obra nunca foi finalizada, mas várias partes das cenas que foram desenhadas por Michelangelo antes de pintar a obra foram representadas em gravuras, principalmente por Marcantonio Raimondi, cuja biografia fora escrita por Giorgio Vasari, mestre de Stradanus em seu *Vite*. Essa obra seria pintada no *Palazzo Vecchio*, no *Salone dei Cinquecento*, mas acabou não sendo finalizada.

Apenas o seu desenho preparatório, que ficou pronto em entre 1504 e 1510, indica como teria sido a obra. A obra de Michelangelo deveria ficar de frente para outra obra que representaria batalhas, de Leonardo da Vinci, contratado alguns meses antes para pintar a batalha de Anghiari. Essas obras que almejavam engrandecer os florentinos, representando suas batalhas vencidas contra Pisa em 1364 (que estava em guerra novamente contra Florença no momento em que as obras estavam sendo pintadas), acabavam por enfatizar uma certa competição por fama entre Leonardo e Michelangelo. O desenho preparatório de Michelangelo foi dividido em várias partes e mudava de lugar em lugar em Florença, principalmente por sua grande qualidade na representação dos nus masculinos, mas acabou sendo perdido. Nenhuma das partes do desenho se manteve. Um dos grandes estudiosos da obra, Aristotile da Sangallo teria visto a obra quando esta ainda estava inteira e a desenhado, como vemos na figura 20 (WALLACE, 1999, p. 96).



Figura 20: “**Batalha de Cascina**”, Aristotile da Sangallo, 1542. Tinta a óleo em madeira.



Fonte: The British Museum. Disponível em:  
<[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0822-1757](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-1757)>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Algumas cenas da obra também foram gravadas por Marcantonio Raimondi, como é o caso das três figuras na porção esquerda inferior da obra de Michelangelo, que foram representadas como “os três escaladores” ainda em 1510, quando o desenho de Michelangelo ainda existia, segundo Vasari (figura 21). A obra de Raimondi representa apenas três figuras da cena, mas cria um fundo totalmente diferente, como se a cena dependesse apenas dos três homens nus, retirando do contexto de uma batalha, na qual os soldados florentinos teriam sido surpreendidos por soldados de Pisa enquanto tomavam banho.

Figura 20 (detalhe): **“Batalha de Cascina”**, Aristotile da Sangallo, 1542. Tinta a óleo em madeira.



Fonte: The British Museum. Disponível em:  
<[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1868-0822-1757](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0822-1757)>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Figura 21: **“Os três escaladores”**. Marcantonio Raimondi depois de desenho de Lucas Van Leyden, 1510, gravura em papel.



Fonte: MET museum. Disponível em:  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/342681>. Acesso em 15, Mar. 2026.

A obra original, nunca finalizada, ficaria numa sede política da família Medici, onde possivelmente não seria acessada por populares. Estaria reservada àqueles visitantes do *Salone dei Cinquencento*, enquanto que a gravura de Raimondi, apesar de representar apenas parte da obra, seria uma obra de grande visibilidade por ser barata e estar num suporte que garantiria a reprodutibilidade técnica em centenas de cópias, função primordial de uma gravura – sua circulação.

A transposição de imagens de um suporte a outro já era uma prática comum, mesmo na Antiguidade. Contudo, a reprodutibilidade técnica que a imprensa possibilitou foi um fator inovador no século XV, acompanhada também pela redução de custos que isso implicava. Ao longo do século XVI isso se tornou ainda mais evidente. O dicionário simbólico publicado em 1593 pelo italiano da cidade de Perúgia, Cesare Ripa (1560-1622), na edição de 1618, aponta já a imprensa como uma tecnologia “Ubíqua”, isso é, onipresente, segundo a perspectiva do autor (RIPA, 1618, p. 630). Para Ripa, a imprensa é, em si, a possibilidade de existência em diferentes lugares de forma concomitante, assemelhando-se a figura divina da onipresença, garantindo aos impressos a habilidade de expansão pelo espaço-tempo pelas mãos humanas, agora quase onipotentes no imaginário da Primeira Modernidade (*Early Modern Era*).

Nesse sentido, a troca de imagens entre diferentes suportes se torna lugar-comum na vivência do europeu do século XVI. Um outro exemplo disso é o caso de um escudo de ferro e prata, de produção anônima, encontrando na Itália e datado de 1570. Esse escudo representa a imagem de Hércules matando a Hidra de dez cabeças (figura 23). Além da representação da batalha contra a Hidra, os doze trabalhos de Hércules aparecem no halo da obra, completando o ciclo da vida de Hércules se redimindo após seu excesso de fúria. A mesma imagem retratada centralizada no escudo fora, sete anos antes, representada em forma de gravura por Cornelius Coort e Frans Floris numa série de gravuras que representa os doze trabalhos de Hércules (figura 22). Essa série de gravuras era, possivelmente, vendida por poucos florins nos Países Baixos, mas inspirou outra produção, num suporte de menos acesso por seu elevado preço. Nesse sentido, a gravura traria muito mais observadores do que o escudo de ferro e prata, já que era reproduzida em grandes escalas e era mais acessível por seus materiais mais baratos, compactos e leves, podendo ser transportada dentro de um bolso, enquanto o escudo media cinquenta e seis centímetros e tinha, possivelmente, pretensão de não ser algo popularmente reproduzido, nem movimentado, devido ao peso e por sua característica própria de ser um objeto de adorno de ambientes.



Figura 22: “**Hércules derrotando a Hidra**”, de Cornelius Coort, depois de Frans Floris.  
 Gravura em papel, 1563.  
 Fonte: British Museum. Disponível em:  
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.



Figura 23: “**Escudo de desfile com os trabalhos de Hércules**”, de autor italiano desconhecido,  
 metal, prata e veludo. 56.4 cm, (diâmetro), 1570.



Fonte: The Wallace Collection London. Disponível em:  
<https://www.wallacecollection.org/explore/collection/search-the-collection/parade-shield/> .  
 Acesso em: 23, Jun. 2026.

Há uma outra publicação que se utiliza dessa mesma imagem do heroico Hércules derrotando a Hidra, mas que acrescenta um detalhe interessante: a tradução da inscrição em latim para o francês antigo. A obra é exatamente igual, mas publicada por um outro executor. O desenhista é o mesmo, Frans Floris, mas o executor, em vez de ser Cornelius Coort, é Charles David. Nessa publicação posterior (após 1613), a inscrição da gravura “INDEFESSA GERENS REDIVIVIS BELLA COLVBRIS ARGOLIS AD LERNA TVNDITVR HYDRA VADVM”<sup>37</sup> é escrita com uma outra inscrição logo abaixo, em letras menores: *Hercule ne se lasse point à deffa ire les testes renaissantes de l’Hydre, enfin il les abbat toutes*. Há, portanto, nas gravuras, não apenas o intuito de fazer com que uma determinada imagem seja mais vista, seja por motivos de financiamento de um mecenas ou por homenagem com função política a outro indivíduo, mas para além disso, é de interesse dos partícipes da obra que ela seja compreendida, ou seja, que seu conteúdo narrativo cumpra a função de comunicação e que o discurso seja efetivado.

Figura 24: **Hércules matando a Hidra.** Charles David após Frans Floris. Ca. 1613. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

<sup>37</sup> Incansável, enfrentando as serpentes que sempre renascem, a Hidra é abatida nas águas de Lerna, em Argos (tradução nossa).



Em uma outra gravação, já mais posterior ainda, de 1655, o gravurista francês Michel de Marolles produziu uma imagem parecida, mas que altera alguns pontos da cena e da inscrição. Na cena, a Hidra aparece com mais cabeças cortadas e seios caídos, numa formatação parecida com as representações de demônios do renascimento (figura 25). Hércules não aparece acompanhado de seu sobrinho, Lolaus, mas sim solitário na batalha de Lerna, com sua nudez exposta, enquanto que nas imagens anteriores, Hércules tem sua genitália encoberta pela pele do leão que matou em um dos doze trabalhos. A inscrição que segue a imagem é uma citação direta de Ovídio, do livro Metamorfoses, capítulo 9, no qual o poeta romano diz “E nenhuma cabeça é cortada impunemente: pois no pescoço surgem duas, mais fortes, a cada golpe”<sup>38</sup> reforçando a ideia de que apenas a força bruta não resolveria o problema, mas sim a estratégia, com o sobrinho de Hércules, Lolaus, queimando os cortes das cabeças da Hidra para que não nascessem mais cabeças.

Figura 25: “**Hércules mata a Hidra**”. Michel de Marolles, 1655. Gravura em papel.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hercules\\_Killing\\_the\\_Lernean\\_Hydra.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hercules_Killing_the_Lernean_Hydra.jpg) . Acesso em 23, Jun. 2026.

<sup>38</sup> “*Et nullum caput est impune recisum, Quin gemino cervix haeret valentior ictu. Ouid. 9. metam.*”

A forma da nudez exposta de Hércules se assemelha mais à gravura de Sebald Beham, gravurista alemão que também representou a batalha contra a Hidra, mas na primeira metade do século XVI, em 1545 (figura 26). As semelhanças, para além da cena e da nudez, encerram por aí. A gravura alemã da primeira metade do século XVI é bastante diferente da gravura italiana e francesa do século XVII. O próprio suporte (papel gravado) se modificou bastante ao longo do século XVI. Essa gravura alemã do século XV tem tamanhos de 7 centímetros de largura e apenas 5 de altura, enquanto que as gravuras anteriores todas seguem um padrão de publicação que varia entre 10 a 12 centímetros de altura e 15 a 17 de largura, padrão também seguido por Stradanus.

Figura 26: *Hercules Slaying the Hydra*, From the Labors of Hercules. Sebald Beeham. 1545. Gravura em papel.



Fonte: Arts.mia.org.com. MIA ARTS. Disponível em: <https://collections.artsmia.org/art/124313/hercules-slaying-the-hydra-sebald-beham>. Acesso em 02, Mai. 2026.

Portanto, a partir da noção de “movimentação das imagens”, podemos inferir que elas adquirem e consolidam, ao longo do século XV e XVI, a característica da movimentação em seus quatro níveis com grande aceleração nos terceiro e quarto níveis. Grande parte da capacidade de movimento imagético se deve à imprensa e, mais especificamente, à produção de imagens gravadas. Essa aceleração da movimentação das

imagens e seus discursos, principalmente acompanhado pela expansão dos escritos com a imprensa colocará em jogo a ideia de que haveria uma sincronia dos tempos nas sociedades que construíram ou que estavam imersas nessa visualidade elaborada. Como apontou Helge Jordheim, a própria junção de palavras gregas “syn” (junto) e “chronos” (tempo) passou a ser utilizada justamente na passagem do século XV para o XVI, contribuindo para a sensação de aceleração conjunta dos tempos, culminando, já no século XVIII, no sentido de progresso (JORDHEIM, 2017, p. 61). Voltaremos mais adiante nesse tópico.

As gravuras eram relativamente baratas e propiciavam ao observador o direito ao olhar que antes estava restrito a poucos agentes sociais (MIRZOEFF, 2016, p. 746). O direito ao olhar é a reivindicação da subjetividade, é a busca da autonomia para estabelecer relações entre o visível e o dizível. Como apontou Nichollas Mirzoeff:

Apesar do nome, este processo não é composto apenas de percepções visuais no sentido físico, mas é formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico. Não estou atribuindo agência para a visualidade, mas, como é agora um lugar comum, trato-a como uma prática discursiva para representar e regular o real que tem efeitos materiais, como o panóptico de Michel Foucault, o olhar, ou a perspectiva. (*Idem*, 2016, p. 748)

A visualidade, nesse sentido, carrega os traços da mudança das formas de Arte e das imagens em si. No século XVI, as rupturas sociais, econômicas, materiais, culturais e geográficas provocadas pelas consequências da Invasão da América, assim como da invenção da Imprensa tipográfica de Gutenberg e a urbanização crescente em alguns setores da sociedade ocidental, propuseram formas de observar que situam a experiência da visualidade em um determinado contexto histórico de crescente valorização das imagens. A visualidade não mais é formada por um “espectador”, mas um observador ativo – se é que os observadores um dia puderam ser considerados “passivos” –, que produzem, carregam e modificam imagens, agora com o auxílio de tecnologias antes não existentes. Jonathan Crary dirá que a Modernidade e a construção das novidades é que permitem a manutenção das coisas assim como são, isto é, a inovação inventada na Modernidade é, antes de tudo, a transformação daquilo que é singular em intercambiável. A única coisa que não muda, portanto, é a própria mudança (CRARY, 2012, p. 18).

Essa transformação é o que produz uma circulação acentuada de imagens e formas de se observar que se tornam cada vez mais heterogêneas principalmente devido ao fato

da multiplicação de suportes e das imagens em si, qualitativamente e quantitativamente. Qualitativo, aqui, não adquire sentido de maior ou menor qualidade, mas maior possibilidade de produção. Se antes uma pintura era feita com tinta à base de gema de ovos e tinha um período de secagem relativamente rápido, havia, a partir do século XV, também a possibilidade de tintas à base de óleo de azeite, que demoravam muito mais a secar, possibilitando a inserção de novos detalhes após a aplicação da tinta na tela. Nesse contexto de um aumento quantitativo e qualitativo de imagens. As gravuras, por sua vez, também “dão mais vida” para as imagens, se movem e passam a pertencer a outros conjuntos de relações, fluindo entre diferentes observações, possibilitando novas interações, novas movimentações. Os integrantes das produções de gravuras agenciam parte desse processo, buscando associar as imagens produzidas em grande escala com suas capacidades individuais e coletivas, reivindicando fama e riqueza a partir de suas imagens.

Nesse ínterim, artistas que participavam dessas movimentações imagéticas, puderam se colocar como inventores de um mundo Moderno. A realidade, segundo Martin Jay, passa a ser moldada, a partir do século XV e XVII, pelas imagens que ela mesma produz. A visão se torna um elemento central na idade Moderna, seja na produção das imagens ou na observação, na medida em que os produtores de imagens - sejam elas cópias ou originais - são aqueles que passam a ter a possibilidade técnica de expandir a visualidade (JAY, 1993, p. 31). No medievo as imagens já possuíam status de grande valor a partir de suas funções sociais, religiosas, políticas e econômicas, mas somente a partir da modernidade é que é possível que as imagens corram por mais espaços, interagindo com mais olhares (SCHMITT, 2007, p. 13). A partir disso, podemos entender a antiga tese de Huizinga – de que a medievalidade transformava tudo em visual – não como uma simples valorização da visão em si, mas como uma transformação no status da visão, que passa de um instrumento humano da experimentação do divino, a um instrumento da experimentação e transformação da própria realidade a partir do Renascimento.

As imagens, embora pensantes e independentes, não se criam por si mesmas, mas dependem de seus criadores para que alcancem sua principal necessidade de existência: serem vistas. O processo de criação das imagens em expansão passa, portanto, pelo movimento de ascensão social de seus criadores, sendo lhes concedido o poder de elaborar a realidade a partir do entrelaçamento dos significados de “ver” e “conhecer”.

Os autores de imagens se tornam, nesse sentido, criadores de mundos e, com esse status, projetam suas identidades e autorias em busca de reconhecimento social.

As estudiosas das imagens Daniela Bleichmar e Vanessa Scharz (2019. p. 4), apontam que essa valorização da visão na Era Moderna propiciou, na historiografia recente, a cunhagem de um termo que, pouco a pouco, ganha espaço na História das imagens: “*Visual History*”. A *Visual History* é, segundo as autoras “*a pictorial account of the past*”, isto é, uma forma de interpretar o passado pelas imagens. Elas partem do princípio composto pelo historiador da Arte Horst Bredekamp de que as imagens não derivam da realidade, mas que são uma forma de realidade. Nesse sentido, se as imagens são uma forma da realidade e essa realidade é produzida por agentes históricos, podemos dizer que estudar as imagens, seus criadores e seus observadores é, em última instância, estudar a invenção de um tipo de História. Esse tipo de História é formado por características próprias, principalmente porque aqueles que a produzem não são donos de suas produções, isso é, suas produções escapam aos seus desejos e encontram em outros sujeitos sua realização, de forma infinita e constante, desde que sejam vistas por algum ser. As imagens, apesar de serem produzidas com alguma intenção em mente – aqui não penso intenção no sentido kantiano do termo –, nem sempre atendem aos interesses iniciais de seus criadores. As imagens permanecem mudando de sentido assim que são observadas em outros tempos, por outras visualidades. O que é nosso dever, enquanto historiadores, é mensurar em que medida as imagens fogem dos interesses de seus autores, como isso acontece e o que podemos inferir a partir da análise do conteúdo dessas produções, tendo em vista sempre o amálgama que envolve a criação, observação e movimentação de uma imagem: materiais, suportes, autoria, relações de produção, acesso, mercado, referências, contexto histórico, religiosidade, signos, significados e tempo.

A partir do século XV, os autores passam a construir representações do passado marcadas pelas características anteriormente mencionadas. Nesse processo, não apenas narram a história, mas reconfiguram o mundo em meios específicos, orientados por interesses vinculados ao seu contexto produtivo, aos seus comitentes e aos públicos a que se destinam. Os produtores de imagens projetam-se, assim, como verdadeiros “exibidores” de um passado selecionado, planejado e recortado, cujo principal modo de apresentação são as próprias imagens. É sobretudo por meio dessas produções visuais, a partir do século XV, que o passado passa a ser percebido como distinto do presente, instaurando-se uma nova relação temporal entre o que foi e o que é. Nesse sentido, a



elaboração visual de mundo não se constitui enquanto uma simples representação isolada, mas como um evento inscrito em uma determinada construção histórica, na qual os fatos são organizados segundo uma perspectiva temporal, que organiza e dá sentido ao mundo visível.

## **Primeira Modernidade**

Neste tópico discutiremos brevemente a escolha em utilizar o termo “Primeira Modernidade” associado às imagens. Primeiramente, devemos nos atentar que mesmo o termo “Modernidade” passa por difícil problema de definição por parte dos historiadores. Stephen Toulmin chega mesmo a questionar quando é e o que define o “início” da Era Moderna. Não há grande consenso entre os historiadores, segundo o autor. Alguns afirmam que a modernidade se iniciou no ano de 1436, quando Gutenberg inventou a imprensa tipográfica; outros afirmam que foi no ano de 1520, quando Lutero começou a sua rebelião contra a Igreja Católica; outros afirmam que a modernidade se iniciou em 1648, com o fim da Guerra dos trinta anos; outros colocam a Revolução Francesa de 1789 como marco do início da modernidade; alguns vão além e dizem que a modernidade só se inicia em 1895, com a publicação da “Interpretação do sonhos” de Sigmund Freud (TOULMIN, 1990, p. 5). O que há em comum entre essas possíveis determinações de um “marco inicial” para a Modernidade é uma mudança de grande peso histórico. Serge Gruzinski afirma que a Modernidade só pode se iniciar quando a América é invadida pelos europeus em 1492, enquanto o grupo de historiadores decoloniais seguem nessa mesma tendência. Walter Mignolo e Aníbal Quijano dizem mesmo que não há como existir “Modernidade” se não existir também o seu “irmão gêmeo”, “Colonialidade”.

Se pensarmos o termo apenas por seu significado literal, Modernidade seria aquilo que é “novo”. Nesse sentido, qualquer coisa pode marcar uma novidade. Toulmin se questiona:

*In this sense, the future brings us new (and "more modern") things one after the other, so that Modernity is the inexhaustible cornucopia of novelty. The Modern age can have a stop, then, only in some quite other sense, which marks off an identifiable period of history, beginning in or around 1436 or 1648 or 1895, and now showing signs of completion. The critical question is, "What marks define the beginning and end of Modernity?"<sup>39</sup>* (TOULMIN, 1990, p. 6).

---

<sup>39</sup> “Nesse sentido, o futuro nos traz coisas novas (e ‘mais modernas’) uma após a outra, de modo que a Modernidade se torna uma cornucópia inesgotável de novidades. A Idade Moderna só pode, então, ter um término em um sentido bastante distinto, que delimita um período identificável da história, começando em

O que marca, então, o início da Modernidade? Para o próprio Toulmin a origem intelectual da ciência e tecnologia modernas (o que para o autor é a base para “Modernidade” em si) estão pautadas nos anos 1530, sendo, portanto, o marco temporal mais adequado, segundo o autor, para o início da Modernidade. A ciência e a tecnologia dos anos 1530 embasaria o que viria a se tornar como “racional”, que colocará tanto o pensamento de Galileu, como de Descartes, como seminal para toda a construção da “racionalidade”, a marca da Modernidade. Para Toulmin, essa perspectiva de “racionalidade” seria levada para quase todos os aspectos da vida durante os próximos séculos, como principalmente o sistema político de Estado europeus, que se reorganizou nas sociedades como base para o surgimento das Nações. Daí em diante, legislação, política, comércio, classes sociais e outros aspectos da vida Ocidental seriam marcados pelos novos termos imputados com base no “racionalismo”. Ainda assim, o autor critica essa perspectiva baseada apenas no “racionalismo” como base para a Modernidade. Segundo o autor, em alguns momentos, os séculos XVI e XVII seriam mais religiosos e mais conservadores em muitas práticas do que o século XV ou XIV. Um exemplo disso teria sido a vida de Nicolau Copérnico, no início dos anos 1530, que não teria sofrido nenhuma perseguição religiosa ou política por seus apontamentos heliocentristas, enquanto que Galileu Galilei, já no século seguinte - pretensamente “mais racional” -, teria sofrido uma punição imensa por parte da Igreja Católica. Galileu e Descartes, apesar de terem vivido em um momento de maior perseguição religiosa, após o concílio de Trento, ainda assim, fazem parte de uma mudança de perspectiva sobre a própria existência do universo e seus parâmetros de funcionamento que desembocariam na física de Isaac Newton. Galileu, Descartes e Newton, apesar de contribuírem para uma grande mudança de perspectiva sobre o mundo, mantinham fortes relações com a religiosidade em suas pesquisas. Newton se sentia extremamente gratificado por estar contribuindo para o entendimento da física que Deus criou. Nesse sentido estrito, de forma mais radical, a racionalidade de Newton não era contraditória em relação ao pensamento medieval que atribuía a organização e criação do universo a Deus.

Apesar dessas aparentes contradições entre o racionalismo e o pensamento medieval (acusado de ser irracional), Toulmin define que a Modernidade não se

---

torno de 1436, 1648 ou 1895, e que agora dá sinais de se completar. A questão crítica é: ‘Que marcos definem o início e o fim da Modernidade?’ (Tradução nossa).

estabeleceu de uma vez, como uma simples ruptura instantânea. Complementando a perspectiva de Toulmin, para Michael Bury, a Modernidade possuiria uma “primeira Modernidade” (*Early Modern*), que seria:

*By early modern, we mean the era from the secure reestablishment of the papacy as a major power ruling from Rome in the midfifteenth century, up until the second half of the seventeenth century, when the pontificate lost esteem and the power to influence international events. [The changes] on the later sixteenth and seventeenth centuries reflects the fact that it is in this period that historians have identified major ruptures and where continuities have sometimes been overlooked (BURY, 2008, p. 1).<sup>40</sup>*

Nesse sentido, Bury aponta que há uma primeira fase da Modernidade na qual, entre os séculos XV e meados do XVII algumas formas de poder e de organização da sociedade seguiam as premissas estabelecidas pelo papado de Roma. A Modernidade em si, do estabelecimento dos Estados-Nação, ainda não estaria estabelecida porque o poder residia, em grande parte, no papado e não no contrato social que Thomas Hobbes defenderia em seu “Leviatã”. É, precisamente, essa utilização do termo que aqui fazemos. A “Primeira Modernidade” - como optamos por traduzir “*Early Modern*” -, se designa especificamente para esse regime de verdade no qual as relações de poder ainda não se estabelecem pelo “racionalismo” característico da Era Moderna (apesar das contradições implicadas por esse “racionalismo”).

Sabemos que é um termo “contraditório e problemático”, como afirmou o próprio Michael Bury, mas sua utilização segue alguns parâmetros necessários para responder a algumas perguntas que indagaremos nesse trabalho. Deixaremos o aprofundamento para essa discussão no Capítulo 2. Diante disso, torna-se fundamental refletir sobre a formação da noção de autoria e a identidade dos produtores de imagens nos séculos XV e XVI (Primeira Modernidade), compreendendo-os como agentes ativos na elaboração das narrativas do passado que se modifica nesse ínterim.

As gravuras, em sua diferença marcante com outros objetos que evocam a visão no século XVI – pinturas, esculturas, murais, mosaicos... –, não eram registros de

---

<sup>40</sup> “Por ‘início da modernidade’, entendemos o período que vai desde o restabelecimento seguro do papado como uma grande potência governando a partir de Roma, em meados do século XV, até a segunda metade do século XVII, quando o pontificado perdeu prestígio e a capacidade de influenciar os acontecimentos internacionais. [A mudança] nos ensaios sobre o final do século XVI e o século XVII reflete o fato de que é nesse período que os historiadores identificaram rupturas importantes e no qual, por vezes, continuidades foram negligenciadas.” (BURY, 2008, p. 1, tradução nossa).

sombras, apenas, mas buscavam estabelecer determinados discursos devido ao seu caráter de fácil reprodutibilidade não existente em outros métodos de produção imagética. Sua principal habilidade, isto é, sua facilidade de produção e reprodução advinda de sua característica intrínseca – a saber, a gravação de negativos –, permitiu com que as gravuras fossem muito mais presentes em espaços diversos do que as produções em outros suportes visuais. É justamente por serem “capturas” de sombras, que se permitem serem reproduzidas aos montes a partir de uma imagem-matriz. Algumas séries de gravuras eram reproduzidas mais de três ou quatro vezes, com a utilização da mesma matriz ou de uma cópia da matriz, que seria responsável pela produção de outras cópias (MARKEY, 2012, p. 408).

Uma pintura, no século XVI, poderia ser reproduzida por um outro pintor, ou mesmo por seu próprio “criador original”, mas sempre guardaria diferenças significativas quanto a imagem original. O tempo da produção marca uma imagem não somente pelas diferenças de ambiente, temperatura, técnica, mas também pela própria característica temporal: a original está marcada pelo tempo de sua produção, enquanto sua cópia será marcada por um outro tempo, por mais que fosse feita em sequência da original. Num exagero proposital, para levarmos essa perspectiva às últimas consequências, poderíamos supor que o criador, por mais habilidoso que seja, poderá estar mais cansado, as forças das pinceladas poderiam ser discretamente diferentes, a umidade e tantos outros fatores poderão deixar marcas imperceptíveis a olho nu, mas que, inegavelmente, existirão. Já no caso das gravuras, como suas cópias não são feitas pelas mãos de um humano, mas que se tornam possíveis pela reprodutibilidade técnica das máquinas, são, muitas vezes, produzidas em um mesmo momento, em larga escala. As reimpressões, contudo, não são o mesmo caso. Pode haver mudanças na qualidade dos materiais, na força da prensa, nos funcionários que poderão ser diferentes a depender da variação de oficina de imprensa. Nesse sentido, as gravuras em metal - reproduções técnicas - guardam em sua própria presença a ausência do original, pois partem dele até que o próprio original se perca e exista apenas em suas gravações pelo desgaste causados pelo uso dos materiais químicos e reutilização constante.

Entretanto, não podemos levar ao exagero a repetição mecânica das gravuras. Existiam alterações comuns entre matrizes de gravação e mesmo entre oficinas de imprensa. A sua mecanicidade indica uma capacidade de produção de cópias, mas que podiam trazer erros e adaptações a depender de seus copiadores e suas máquinas. Erasmo de Roterdã, filósofo do século XV nos Países Baixos, dizia, em 1508, que as cópias

manuscritas de textos ou imagens eram melhores em qualidade do que as impressas por máquinas. Disse o filósofo: “Como é pequeno um erro feito por um cuidadoso ou mesmo ignorante escriba, se você o comparar com uma impressora!” (ERASMO, *Apud*, WATERS, p. 490, 2012, tradução nossa). Em alguns casos, a impressão poderia ser feita de cabeça para baixo ou a prensa podia não alcançar a tinta da chapa de cobre, muito profunda no sulco, e provocar a ausência de detalhes da chapa em sua estampa. Eram necessários revisores que avaliariam a produção final e acrescentariam detalhes ou corrigiriam erros de forma manual após o fim do processo de gravação. Segundo Michael Waters, artistas, arquitetos, e desenhistas, alteravam e manipulavam livremente os impressos, desafiando a suposta “autoridade” do material impresso que hoje parecemos carregar. Os tratados impressos, principalmente de imagens, estavam sempre à deriva, esperando alterações e transformações, nunca fixando exatamente a mesma imagem, por mais reproduzida que fosse.

A Florença do século XVI era, segundo Emily Gray, um centro de reprodução de impressos, possivelmente um dos maiores mercados de impressos da Europa. Esse momento foi de grande importância para as imagens em geral, porque transformou a relação dos observadores, produtores e mecenas com imagens. A razão do sucesso das impressões de imagens, segundo Giorgio Vasari, era de que as gravuras, após sua produção, mantinham a aparência de desenhos feitos à mão, remetendo à respeitada tradição de manuscritos e iluminuras medievais. Contudo, apesar do sucesso e de existirem em grande escala por toda a Itália, as gravuras não recebiam o tratamento equivalente às iluminuras e manuscritos, pois eram entendidas como cópias “cruas e baratas” das obras originais, feitas a partir da grande engenhosidade dos humanos (GRAY, p. 9, 2012).

Antes que as gravuras chegassem ao seu sentido mais amplo de expansão de imagens e cópias mecânicas, as gravuras também podiam ser objetos de contemplação quando eram coloridas a mão. As gravuras coloridas a mão eram mais caras e se equiparavam, no início do século XVI, às pinturas em termos de apreciação. Contudo, foram gradativamente abandonadas pelos autores à medida em que não eram tão caras quanto pinturas para valer financeiramente e, em muitos casos, dispendiam de tanto tempo e recursos financeiros que chegaram a ser inviáveis. A necessidade dos autores de pintar várias e várias cópias em sequência, impedia que o objetivo almejado fosse alcançado – a singularidade da obra. As gravuras coloridas, por serem vistas como cópias, perdiam o significado da particularidade esperada por uma grande obra no Renascimento



italiano. Considerando que o custo de pigmentação de apenas uma pintura já era considerado dispendioso, em larga escala, portanto, se tornava quase inviável (HITNER, 2003, p. 7).

Destarte, as gravuras permaneceram ganhando importância, se aproveitando das produções em metal que já eram comuns na ourivesaria. Não raramente muitos artistas passavam por mudanças nas carreiras no Renascimento italiano. Ghirlandaio, que vinha de uma família de ourives, era filho de exímio fabricante de guirlandas de flores metálicas. Ghirlandaio passou pela oficina do pai, que trabalhava com metais e principalmente objetos de ouro, depois se empenhou na pintura. Johannes Stradanus, antes apenas pintor, com o passar dos anos e da morte de Vasari em 1574, passa a se dedicar cada vez mais às gravuras em metal (FERNANDES, 2004, p. 145).

Os materiais utilizados para a produção de joias, escudos, armaduras e ornamentos eram os mesmos utilizados na gravação de metal. Segundo Gray (2012, p. 51), documentos do século XV apontam que os ourives frequentemente compravam cobre para suas oficinas. O maior centro de vendas de cobre da Itália era Veneza, que vendia as chapas, posteriormente batidas e marteladas para que não houvesse marcações no momento do uso para impressão. Isso permitiu e facilitou o mercado de gravuras na Itália renascentista. Entretanto, o crescimento das gravuras não se deve somente à popularização dos materiais de produção ou da melhoria da qualidade técnica das gravuras. Em verdade, isso é consequência de um outro processo: a valorização da visão como discurso de saber na Primeira Modernidade. A ascensão da visão como sentido mais valorizado é o que provoca a demanda de melhoria constante na produção e técnica de imagens gravadas e não o contrário.

Como apontou Martin Jay, a visão é o sentido que melhor demonstra o desenvolvimento da percepção, que é, a saber, o resultado de mudanças históricas na representação. Segundo o autor, o Humano:

[...] desde que passou a andar com 2 pernas, valorizou a visão muito mais que os outros sentidos, buscando assimilar o ambiente externo. O olfato, sentido importante para os animais de 4 patas, foi deixado de lado, o que Freud aponta como o fundamento da civilização, tamanha mudança causada. Ainda assim, a visão é o último sentido a ser desenvolvido no humano, sendo necessário apenas dias depois de nascer. (JAY, 1993, p. 17, tradução nossa)

Nesse sentido, a visão é, para Jay, o sentido mais próximo da memória e da linguagem porque produz imagens mentais que conectam a visão em si, a memória visual e a verbalização. Contudo, como as línguas são diferentes em cada sociedade e cultura, não podemos apontar para uma visão específica, isto é, a visão, a depender de seu tempo e de seus usuários, é marcada pelo tempo e tem valorização e sentidos específicos em cada cultura – a isso chamamos de “visualidade”. Segundo Meneses (2003, p. 33), Christian Metz definiu a Visualidade como um conjunto de discursos e práticas que constituem formas distintas de uma experiência visual em uma circunstância histórica específica, isso é, as formas de ver, estabelecer sentido, conectar signos, propor significantes e construir discursos se modifica a depender do contexto histórico. Nesse sentido, visualidade é um jogo de significados e discursos que se variam ao longo do tempo de forma nem sempre veloz, mas nunca estática. Alguns símbolos visuais permanecem por mais tempo em nossas formas de ver, enquanto outros se desvanecem com as mudanças dos tempos.

Para Martin Jay, a visualidade no Ocidente é marcada por um processo de “ódio à visão” na Antiguidade, mas que se altera na medievalidade e alcança um novo status na Primeira Modernidade, quando a visão passa a ser conhecida como o “mais belo dos sentidos”, formando sociedade “ocularcentrista”, nos termos do próprio autor (JAY, 1993, p. 21).

Platão considerava a visão como apreensão de cópias. Essas cópias apreendidas pelos nossos olhos eram já cópias de outras ideias advindas do mundo das ideias. Nesse sentido, partindo do pensamento platônico, muito presente na medievalidade, a visão era nada mais do que a acumulação constante de falhas. Nos mitos de Narciso, Orfeu e Medusa, a visão é a causadora dos males ou o meio pelo qual os males se perpetuam. A partir, contudo, no século XII e a ascensão do aristotelismo, a importância das imagens assume um caráter diferente. O culto à virgem Maria aumenta a valorização das imagens – os manuais de devoção foram chamados de “*specula*”, porque refletiam a verdade. O culto ao corpo de Cristo é marcado pela visão – os padres levantam a hóstia para que todos possam ver o corpo -, justamente porque o messias encarnou num corpo humano, com sentidos, indicando uma interpretação mais material da divindade cristã. As inovações da Primeira Modernidade, segundo Jay, eram muito visuais, como a xilogravura, a gravura e a imprensa. Em Descartes, a visão é um dos meios pelos quais o ser humano consegue apreender o conhecimento. O “visualismo” ocidental Moderno passa a considerar a visão como meio de saber, equiparando as capacidades do *ver* às

habilidades do *conhecer*. Sobre esse processo, aponta também o estudioso Ulpiano Meneses:

O Renascimento, por sua vez, deixa-se inundar de imagens, contemporâneas, assim como antigas, criando um lastro em que a Revolução Científica logo mais vai assentar as bases do “ocularcentrismo” do mundo moderno, particularmente no que diz respeito à representação do espaço e às teorias ópticas — que não negam seus débitos para com a Antiguidade clássica” (MENESES, 2003, p. 13)

Segundo o autor, as imagens recentemente tem sido valorizadas nas pesquisas históricas, não sendo mais consideradas como ilustrativas de uma determinada História, mas instrumentos da História que nos permitem alcançar a sociedade que as produziu. Se torna necessário, portanto, tomar a imagem como um enunciado, abarcando todo seu círculo de produção que pode revelar, nas entrelinhas e nos entrelaçamentos, seus significados em uma sociedade específica. Essa postura para com as imagens nos permitirá caracterizar melhor os “regimes escópicos”, principalmente quando a visualidade passa a ter papel central na formação de uma temporalidade pretensamente inovadora e única.

É nesse processo de transformação da visão que se estabelece nossa pesquisa. Quando as imagens passam a ser pensadas como produções de saber porque constituem discursos que se propõem como verdades, fundamentando realidade desejadas por determinados grupos sociais, estabelecendo relações de poder e, por fim, relações com os tempos. Voltaremos a essa discussão no Capítulo 2.

#### **1.4 Johannes Stradanus: um autor ou vários? Sobre autoria na Primeira Modernidade**

Antes de abordarmos mais diretamente a temática da autoria na Modernidade Nascente, falemos um pouco sobre a vida de Johannes Stradanus. No livro *Il Riposo*, escrito por Raffaello Borghini (1537-1588) em 1587, há um relato biográfico sobre Stradanus. Borghini afirma que o artista belga teria sido orientado por Jan Rost, um “mestre de tapetes” e amigo de longa data proveniente dos Países Baixos. Foi Rost quem apresentou a cidade de Florença a Stradanus e, possivelmente, o inseriu no ambiente de produção artística local. A primeira assinatura de Stradanus em uma obra pictórica data

de 1554, com a pintura da “Batalha de Scannagallo” para Cosimo I de Medici (1519-1574) (VANUCCI, 2011, p. 62).

Durante o período em que trabalhou para os Medici, Stradanus foi contratado por Giorgio Vasari para colaborar nas pinturas do Palácio Vecchio, sede administrativa da família localizada no centro de Florença. Inicialmente, Stradanus recebia um salário de quatro liras diárias, que foi posteriormente aumentado para cinco, ao longo dos quase três anos de trabalho contínuo. Para efeito de comparação, Vasari, na condição de mestre de pintura, recebia dezessete liras (PILLSBURY, 1976, p. 137). Após cerca de quinze anos atuando como pintor, Stradanus passou a dedicar-se à produção de gravuras na década de 1570. Neste ponto, é necessário interromper brevemente sua trajetória biográfica para compreender como a produção de gravuras era percebida em relação à pintura, uma vez que se tratavam de mercados distintos pelos quais o artista transitou.

Antes das produções de Albrecht Dürer (1471-1528), artista alemão que aplicou os princípios do realismo renascentista à gravura, essa técnica não era considerada uma forma de Arte. Embora já fosse praticada no Oriente há pelo menos sete séculos, a técnica de gravação só ganhou notoriedade na Europa a partir do século XV, sendo adotada inicialmente na Renânia após o êxito da xilogravura, já comum desde 1410 na França, Áustria e Alemanha (STEWART, 2013, p. 255). Na primeira edição da obra de Vasari intitulada *Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos*, as gravuras sequer são mencionadas, ao passo que pintura, escultura e arquitetura são amplamente discutidas como expressões artísticas. Apenas na segunda e mais ampliada edição é que Vasari incluirá as gravuras ao tratar das biografias de Marcantonio Raimondi e Albrecht Dürer.

Na biografia de Stradanus escrita por Raffaello Borghini, é mencionado que o artista “replicava obras” e possuía habilidade na organização e aplicação das cores. À época, as gravuras eram vistas como reproduções de obras artísticas, e não como criações autônomas, perspectiva que mudaria posteriormente. Stradanus não coloria suas gravuras – embora existisse um mercado para gravuras pintadas à mão – e sua notoriedade não advinha do trabalho com gravações, mas sim da pintura, seu ofício original e de maior prestígio (BORGHINI, 2007, p. 584).

No século XXI, é lugar-comum afirmar que um autor é *responsável* pela criação de sua própria obra. Ora, não haveria autoria se o próprio criador não fosse responsabilizado por aquilo que trouxe ao mundo. Contudo, no século XV, principalmente no ramo das gravuras – mas também no ramo das pinturas –, a autoria não era pensada somente como um produto da inventividade individual. Um autor nem

sempre assinava suas obras de forma solitária, mas “compartilhava” a sua criação com outros partícipes. As obras de Stradanus, por exemplo, não contém apenas sua assinatura, mas, muitas vezes, possuem de três a quatro assinaturas diferentes, até mesmo de pessoas que não eram do ramo das produções de imagens. Nesse sentido, podemos nos questionar: como a identidade do autor era pensada, então? Como pode, Johannes Stradanus, ser tratado como um autor, uno, indivisível se suas produções eram compostas por autores múltiplos? Para responder a isso, precisamos primeiro entender o que significava identidade e autoria no século XV e XVI, momento no qual esses conceitos passam a ter amplo espaço na produção artística no Ocidente.

Não somente no mundo das Artes, mas mesmo no mundo da política, dos gestos e do cotidiano, como apontou Sennet, a diferenciação entre o “público” e o “privado”, já no século XV, começava a se destacar, mas ainda não estava tão próxima do que pensamos hoje. “Público” no século XV, para Sennet é aquele espaço onde todos podem observar, enquanto privado, antes de falar da vida individual, falava de espaços privilegiados onde apenas alguns poderiam chegar, ou seja, ainda não estava formada a ideia de “privado” enquanto algo íntimo, pessoal, individual, mas sim a privilégios de classe social (SENNET, 1999, p. 30). Nesse sentido, o conceito de Identidade como decorrência da individualidade não estava estabelecido até o Renascimento, quando se modifica a relação entre o que é o pessoal, individual e o público, político.

Stuart Hall, em seu texto “A identidade cultural na pós-modernidade” afirmou que a era Moderna possibilitou o surgimento do indivíduo a partir da perspectiva de “sujeito individual”. Isso não significa dizer que os indivíduos não eram sujeitos antes do humanismo dos séculos XIV e XV, mas que o status de classificação do ser era pautado de maneira diferente até então. A perspectiva do humanismo era de que o sujeito era uno, indivisível, formado por sua consciência e autonomia. A formação do indivíduo moderno, contudo, perpassou a perspectiva René Descartes para, finalmente, se consolidar. Para Descartes, o indivíduo era composto de duas substâncias distintas: a espacial (física) e a pensante (mente). A razão e a autonomia estariam dentro da segunda parte. Essa segunda parte, pensante, era o que formava o indivíduo, tendo em sua razão a responsável pelo entendimento de si mesmo. Sujeito e razão se confundem, unificando a consciência e o indivíduo formando a Identidade (que não pode ser contraditória, pois nasce da unicidade do próprio indivíduo) (HALL, 2006, p. 15). Nesse sentido, a Identidade do indivíduo o posiciona no mundo. Na perspectiva moderna, portanto, a Identidade, se é unificada, não



pode ser múltipla nem contradizer a si mesma, ela é o que o indivíduo é: sua própria racionalidade, construída por si mesma.

Segundo os estudiosos da Arte Michael Bury e Jill Burke, o conceito de Identidade tem crescido bastante nas últimas décadas dentro dos estudos das Humanidades por ter se provado como uma ligação conceitual entre os estudos de casos e o estudo de indivíduos na produção da Arte (BURY & BURKE, 2008, p. 2). Esse conceito permite-nos examinar os papéis sociais e institucionais dos indivíduos em seus grupos sociais específicos, como a nobreza, o papado, os artistas independentes ou membros de guildas. A noção de identidade está atrelada às produções artísticas no século XV, momento na sociedade ocidental no qual se desenvolveu o conceito de autoria. A partir da identidade dos artistas - que se tornavam importantes instrumentos de valorização social das elites - os mecenas das Artes produziam suas identidades concebidas a partir da reputação e fama de um ou mais autores. A autoria, a especificidade do autor, garantiria a sua capacidade de intervenção nos tempos, fundamental para a ascensão da burguesia. A inviabilidade da colocação política e visual da burguesia em destaque a partir de uma tradição histórica proporcionou outras formas de projeção social conectadas de forma seminal com a autoria no século XV. Como apontaram Nagel e Wood:

*The author intervenes in time by performing a work. Leonardo's praise of painting, a medium that registers the traces of the hand and cannot be replicated by mechanical means, privileges manual execution. But under this model it is the entire process of creation, not only execution but also invention, that alters the given, that makes a difference. The author does not simply deliver a preexisting packet of information but generates something that did not exist before (NAGEL & WOOD, 2010, p. 16).*

O autor, na perspectiva do século XV, não se colocava como um organizador daquilo que já existiu, mas sim como inovador, fator que permitiu aos burgueses se projetar na história como novidade enquanto patrocinavam artistas que incrementavam, cada vez mais, essa noção

A noção de Identidade, atrelada intimamente ao conceito de “indivíduo”, enquanto uma unidade sem contradições, que produz determinadas características específicas do sujeito, se solidificará, segundo Michel Foucault, apenas no final do século XVIII, com a formação do que o autor chamou de “Modernidade”<sup>41</sup>. De acordo com Foucault, a

---

<sup>41</sup> Segundo Foucault, “Modernidade” não é um conceito ligado somente à uma distinção de épocas, mas que se fundamenta numa relação do indivíduo consigo mesmo. Para o autor, a expressão mais aguda da Modernidade é Baudelaire, que afirmava que esse momento na História era caracterizado pela consciência de ruptura e descontinuidade da tradição, no qual o sujeito precisa estabelecer uma relação com o eu. “Ser

Modernidade trouxe duas novidades interconectadas: o poder disciplinar, que existe enquanto reação no âmbito dos indivíduos e a sociedade estatal, que se fundamenta no âmbito coletivo. O poder disciplinar, aplicado nas relações entre individualidades, substituiu o poder pastoral (do campo religioso) que era exercido de forma vertical entre o pastor e os seus seguidores (rebanho). A fundamentação desse poder deixa de ser a religiosa e passa a ser aquela que favorece o indivíduo que participa da relação de poder, seja ele dominado ou dominante, oprimido ou opressor (RAITZ & FERREIRINHA, 2010, p. 372). Contudo, no caso dos artistas, as relações de poder individuais se estabeleciam, já em fins do século XVI, por meio de contratos que buscavam obter benefícios para ambos os partícipes, ao associar suas individualidades, mesmo que em polos opostos (contratado/contratante) em busca da expressão da individualidade do artista associada à reputação do mecenas.

A construção da reputação era formada por mais do que uma simples via de mão-dupla entre artista e mecenas. Além desses dois atores, outros fatores também compunham a gama de valorizações interdependentes do ramo das Artes, passando por caminhos entremeados em diversas direções, nos quais a autoria das produções artísticas, ao mesmo tempo em que valorizava o comitente, era um dos meios de conexão da fama do artista à fama do Mecenas (REISS, 2013, p. 23). O local onde a obra seria vista, os materiais utilizados na obra, os editores da produção, o conteúdo da obra em si e seus objetivos também entremeavam as possibilidades de valorização social de uma produção artística. Contudo, todos esses aspectos estavam pautados pela identidade do autor, levando a nascente autoria a se tornar um elemento social de status e uma das principais formas de engrandecimento individual – e coletivo –, ao propor alianças identitárias entre atores diversos ligados ao ramo das artes.

A identidade de um artista era, muitas vezes, base para o crescimento social de um mecenas e, portanto, a autoria de suas obras aparecia como seminal na formação de um *status* soberano. Nesse contexto, a autoria é um indicativo da emergência da individualidade burguesa, principalmente porque esta burguesia, ausente na tradição histórica artística, buscava se colocar visualmente no jogo político a partir da estética. Os apontamentos de Leonardo da Vinci são reveladores de como a noção de autoria estava

---

moderno não é aceitar a si mesmo tal como se é no fluxo dos momentos que passam: é tomar a si mesmo como objeto de uma elaboração complexa e dura [...] O homem moderno, para Baudelaire, não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida: é aquele que busca inventar-se a si mesmo” (FOUCAULT, 1984, P. 340).

sendo construindo. Para o autor, a pintura, por exemplo, por ser uma atividade manual, diferentemente dos livros (que poderiam ser copiados e republicados), não poderia gerar “filhos infinitos”, pois a especialidade do autor se apresentava no mistério pelo qual ele atingia determinado resultado, isto é, o seu talento (NAGEL & WOOD, 2010, p. 15):

*[The painting] cannot be copied, as happens with letters, where the copy is worth as much as the original. It cannot be cast, as happens with sculpture where the impression is like the original as far as the virtue of the work is concerned. It does not produce infinite children, as do printed books. Painting alone remains noble, it alone honors its author (onora il suo Autore) and remains precious and unique and never bears children equal to itself. This singularity makes painting more excellent than those [sciences] which are widely published (DA VINCI, Apud NAGEL & WOOD, 2010, p. 15).*

Até mesmo uma classe intermediária surgiu entre os artistas e mecenas: os avaliadores. Muitos mecenas não tinham conhecimentos profundos sobre o mercado das produções artísticas, muito menos conheciam as técnicas de pintura, escultura ou desenho e os materiais utilizados em cada uma dessas modalidades. Nesse sentido, se tornava uma necessidade a obtenção de uma opinião válida que garantisse uma boa contratação de serviços artísticos (LINCOLN, 2003, p. 1095). Essas contratações serviam para ponderar sobre a fama e qualidade das produções de um artista, reforçando, nesse sentido, a necessidade do atrelamento da identidade de um mecenas a de um artista reconhecido e valorizado, principalmente se a produção final visasse outras futuras alianças, como alianças com papas, cardeais, políticos, comerciantes ou mesmo monarcas (BURY & BURKE, 2008, p. 9). Nesse momento, ressalta a historiadora Evelyn Lincoln, a Arte possuía, para além do que comumente se pensa na atualidade, uma característica funcional. A Arte cumpria um papel cultural e social que estava atrelado à intenção do mecenas, ao mercado de vendas ou a motivos políticos mais extensos, como foi o caso dos Médici, que comissionaram Johannes Stradanus para produzir gravuras que exaltassem a participação Italiana na Conquista da América, visando uma valorização política no imaginário ocidental das “descobertas” itálicas do “Novo Mundo” (VESPUCCI, 2021, p. 75). A considerável fama de Johannes Stradanus já nas últimas décadas do século XVI, somada a fama da própria família Medici, produziu grandes sequências de séries de gravuras que se tornaram relativamente comuns e que, mesmo hoje, fazem parte do arsenal visual do que entendemos como a realidade Moderna. Aprofundaremos na relação entre Stradanus e os Medici mais adiante nesse trabalho.

A identidade de um mecenas não poderia estar associada à pequenas produções ou produções de baixa qualidade, era socialmente necessário que sua imagem fosse relacionada à grandes produções, de artistas renomados e conectadas a grandes agentes sociais. Um contrato de pintura em um altar numa grande igreja em Florença, por exemplo, era fundamental para projetar um mecenas, aliando-o à Igreja Católica, a um grande artista e, conseqüentemente, à sociedade cristã vigente na Europa dos séculos XV e XVI. Isso só era relevante, nesse momento, por que havia uma concepção de que um mecenas não era um cidadão comum, mas tinha como uma de suas obrigações sociais o embelezamento de sua cidade natal, contratando artistas que estivessem à altura de sua cidade para melhorá-la, colocando-se como um cidadão ativo, no sentido aristotélico (REISS, 2013, p. 25).

O humanismo cívico instaurado por Leonardo Bruni no século XIV deu nascimento a uma perspectiva de que Florença seria a correspondente Moderna da cidade de Atenas no século de Péricles, na Antiguidade Clássica. Nesse sentido, a contratação de artistas para o embelezamento da cidade era não somente uma valorização de si mesmo, mas um dever como cidadão das repúblicas italianas (JANSON, 1966, p. 78-83). O mecenato provém de uma tradição romana que, já havia iniciado na Grécia Antiga, mas que só se estabeleceu como um *modus operandi* no século I antes de Cristo, como apontam os estudiosos Paula e Gondim:

Tais atividades de patrocínio às Artes foram imortalizadas por Caio Cílnio Mecenas (70-8 a.c.), rico comerciante e estadista romano, célebre esteta em seu tempo, e cujo sobrenome passou, por metonímia, a designar todo e qualquer patrono das Artes, geralmente de maneira generosa (PAULA & GONDIM, 2019, p. 35)

Num sentido dialético, ao mesmo tempo que um mecenas formava sua própria identidade marcada pela cidadania embelezadora, os artistas precisavam ser reconhecidos por suas identidades criadoras de grandes obras. É nesse contexto que os artistas buscam construir suas próprias imagens para garantir bons trabalhos, ascensão social e evitar que seus trabalhos fossem utilizados para a ascensão de outrem, mantendo sua excepcionalidade.

Segundo aponta Greenblatt, no contexto do chamado Renascimento, inicia-se a formação da identidade a partir de si mesmo. Se antes um autor era conhecido pelo que falavam dele – de forma que sua fama era composta por uma diversidade sem fim de opiniões –, no século XV começa-se a buscar o reconhecimento estritamente marcado por

aquilo que fora escolhido, com muita cautela, pelo próprio artista, construindo uma auto imagem que os favoreceria no mercado visual (GREENBLATT, 1980, p. 4). A autoria se torna, portanto, não apenas a demarcação de um produtor, mas se estabelece como parte de um processo mais complexo de projeções de papéis sociais e políticos. Uma identidade artística é, já no século XVI, uma identidade autoral, única, não reprodutiva, elaborada, pouco a pouco, pelo trabalho meticuloso dos próprios artistas.

As assinaturas de obras que fossem memoráveis e bem avaliadas pela sociedade renascentista têm início nesse contexto, no qual todos pudessem reconhecer a autoria de uma produção e legitimar a grandiosidade da obra, associando-a à identidade do autor. No entanto, as relações de autoria e identidade são muito mais complexas e carregam muito mais do que apenas autovalorização entre artistas e mecenas. Num ramo paralelo ao das pinturas, como os das gravuras, por exemplo, a assinatura de uma obra com as letras iniciais dos nomes, como fizeram Dürer, Solis, Aldegrever, van Leyden, e Marcantonio, não indicava apenas a individualidade da autoria, mas a seleção das cuidadosas de articulações entre os produtores, já que o trabalho da publicação de impressos considerados artísticos era composto de múltiplas camadas. Um autor conhecido não queria “compartilhar” sua obra com uma oficina de impressão de má fama, ou desconhecida. Diferentemente do que pretendia Leonardo da Vinci quando falou das pinturas no século XV, as gravuras não poderiam ostentar o status de serem atribuídas a um só autor, pelos movimentos específicos de suas mãos – seu talento -, mas eram compostas de diversos autores.

A assinatura numa gravura implicava não somente a autoria da produção, mas a garantia da guilda, ou do impressor, de que a chapa de cobre utilizada para a impressão ainda estava em bom estado e que, portanto, a qualidade do produto havia sido mantida, não havendo alteração da chapa original para suas cópias, atribuindo à produção uma sequência de garantias de qualidade esperadas de grandes autores (LINCOLN, 2003, p. 1112). Ainda que não houvesse uma suposta invenção da autoria pelas assinaturas, os artistas nem sempre se importavam com cópias ou produções “inspiradas” em suas obras já conhecidas. O caso de Marcantonio Raimondi e Albrecht Dürer é um tanto quanto revelador nesse quesito.

Na obra “Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos”, de Giorgio Vasari, mestre de Johannes Stradanus, publicada pela primeira vez em 1550, Vasari aponta que houve um conflito entre Dürer e Raimondi, pois este último estava vendendo obras copiadas de Dürer nas praças de Veneza, angariando muitos recursos, como se



fossem obras suas. Dürer, segundo conta Vasari, teria ido à Veneza e pedido ao secretário da República a proibição de Raimondi de continuar as vendas de suas obras como se fossem de autoria própria, pois Raimondi não estaria apenas copiando a obra, mas mantendo a assinatura de Dürer (VASARI, 2009, p. 40).

Contudo, segundo Evelyn Lincoln, Vasari teria aumentado os fatos desse evento na obra, pois não há registros de Dürer em Veneza e o autor teria, ainda assim, permitido que Raimondi continuasse a vender as obras copiadas. A única restrição que Dürer pediu foi que as obras vendidas não poderiam conter a marca de sua assinatura. Raimondi continuou vendendo a série de gravuras, mas apenas com a assinatura de Dürer suprimida. Um fator importante a ser destacado é que Dürer não se importou com as cópias em si, mas com o fato de que suas obras não estariam passando pelo controle de qualidade previsto pelo autor alemão. Ou seja, a cópia não era vista como criminosa, mas, caso fosse mal feita – ou feita em materiais de menor valor –, poderia levar a identidade do autor à ruína e má fama. Uma obra “mal feita” - para os padrões de Dürer - poderia revelar uma autoria de baixa qualidade, o que marcaria a sua identidade artística de forma negativa (LINCOLN, 2003, p. 1107).

Podemos perceber que esse caso revela, portanto, que a cópia em si não era problemática, mas que a assinatura indicaria a autoria baseada nos controles de qualidade do autor original. Nesse sentido, Dürer não queria estar associado a produções cujo processo produtivo não estava sobre sua influência. A “genialidade” do autor não é colocada em risco pelas cópias, mas a qualidade dos produtos advindos dessa inventividade própria. Esse ponto em questão nos leva também a um outro debate, o debate sobre a inventividade de um autor. Segundo o próprio Vasari, a capacidade de criação a partir da imaginação individual era uma característica valorizada e buscada por artistas. Era necessário produzir sem a “interferência” de outrem, somente assim um artista poderia ser reconhecido como um inventor, ou melhor, um mestre. Segundo Liana Cheney, “ao escrever uma filosofia da Arte neoplatônica e a história da arte humanística do século XVI, Vasari afirma que a Arte é uma imitação da Natureza. Por meio da invenção, imitação e assimilação, a Arte evolui, aperfeiçoando os meios de retratar a Natureza” (CHENEY, 2007, p. 1, *tradução nossa*), nesse sentido, um bom autor era aquele que buscava repetir a capacidade criativa de Deus, sendo ele mesmo o Criador em frente a sua Criatura.

Destarte, autoria e invenção estão entrelaçadas na formação da identidade do autor, mas o que podemos assertar é que, na Cultura Visual do século XVI, a

inventividade não era apenas a criação de coisas novas nunca antes feitas, mas a “genialidade” de produzir novas imagens a partir de imagens já feitas, ou seja, produzir o novo a partir daquilo que já está. Como Deus, o criador da Natureza é o grande mestre do realismo renascentista, os humanos, artistas, deveriam produzir imitando a obra mais perfeita já feita pela imaginação divina. Ou seja, a inspiração é também uma dádiva da autoria, sendo pensada não como cópia, mas como transformação criativa. Nesse plasma social e artístico, as inspirações em obras já existentes também não eram vistas de forma negativa. De fato, as “inspirações” eram lugar-comum na visualidade renascentista. O trânsito de imagens entre diferentes matrizes artísticas não era algo surpreendente. Muitas gravuras eram inspiradas em pinturas já conhecidas, assim como algumas pinturas eram feitas a partir das imagens de notáveis gravuras. Esculturas podiam se tornar inspirações para pinturas e gravuras sem graves problemas. O conteúdo não era algo restrito, apenas a reputação do autor era colocada como algo limitado de uso.

A ascensão da gravação é um fator de suma importância nesse momento, já que permitia às imagens a movimentação entre diferentes suportes e a visualização por diferentes observadores. Com isso, as inspirações entre obras são parte de um processo de criação de uma visualidade específica, na qual as imagens podem se relacionar em universos antes distintos de forma psíquica ou física, formando o que Michael Baxandall conceituou como “*Period Eye*”. A correlação de imagens é o registro do tempo da visão, é onde os significados e as imagens operam. É uma marca do tempo na forma como vemos, produzimos e recepcionamos as imagens (BAXANDALL, 1991, p. 28). A gravação de imagens já conhecidas propiciou a expansão da fama dos artistas em um arcabouço maleável de inspirações imagéticas, formando o “Olhar da Época”, no qual uma obra só alcançava grande fama se fosse perpetrada pelos signos, pelos grandes autores e imagens de sua visualidade. Nesse sentido, se faz necessário nos questionarmos então: o que era necessário possuir, na produção de imagens, para ser considerado um “inventor” - aquele que produz por si só -, mesmo quando compartilhava a autoria de suas produções?

### **1.5 Gravura e invenção: o que faz um inventor?**

A produção de imagens nos séculos XV e XVI não estava ainda demarcada pela proteção do conteúdo representado, mas somente da autoria. Uma obra poderia se movimentar entre os mais diversos suportes sem que houvesse grandes interferências do autor original. Isso foi o que permitiu às imagens o ganho de uma “Velocidade

geográfica” como apontou o estudioso Edward Wouk (2017, p. 4). As imagens pintadas em um mural, principalmente no norte da Europa, antes da gravura ou mesmo da imprensa, não poderiam ser observadas por diferentes audiências, já que não se movimentavam e dificilmente os locais das produções artísticas mais caras eram acessíveis a um grande público. O exemplo dessa movimentação entre imagens é uma mescla enorme que haviam nas obras gravadas de Johannes Stradanus. Uma gravura de sua autoria que era o frontispício de uma série de gravuras publicada nos fins da década de 1580, a pedido dos Médici, chamada “*Americae Retectio*” (Figura 2) se inspirava em outras obras famosas no período.

Figura 2: Frontispício “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca. 1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

A composição da porção central da imagem possivelmente foi inspirada na tapeçaria feita em 1530 pelo artista flamengo Bernard Van Orley (1487-1541), que mostra “A terra protegida por Júpiter e por Juno” (Figura 27). A composição das figuras e elementos na obra de Van Orley são inspirações para a obra de Stradanus, com algumas mudanças. Júpiter e Juno são substituídos por Flora e Janus, mas são mantidos, por outro

lado, o paganismo e os movimentos das roupas típicos do Renascimento. Os tecidos contorcidos como se estivessem sob uma brisa, balançando em diferentes sentidos é um sintoma de uma sociedade com contradições internas muito presentes. Essas contradições são, segundo Jean Seznec (1961, p. 6), reflexos do ambíguo pensamento renascentista que tenta resolver a relação entre o cristianismo e a ascensão da burguesia política, muito focada em questões financeiras, mas que mantinham seus princípios cristãos representados visualmente, mesmo que por meio do paganismo. Os movimentos contorcidos conciliam o irreconciliável.

Figura 27: **A Terra sob a proteção de Júpiter e Juno**, Jan Van Orley, Ca. 1520-1530. Tapeçaria em ouro, prata, seda e tinta.



Fonte: Patrimônio Nacional, Madrid. Disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernard\\_van\\_Orley\\_\(attr.\)\\_-  
The Spheres tapestries Earth under the protection of Jupiter and Juno \(Patrimonio Naci  
onal\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernard_van_Orley_(attr.)_-_The_Spheres_tapestries_Earth_under_the_protection_of_Jupiter_and_Juno_(Patrimonio_Nacional).jpg) . Acesso em 23, Jun. 2026.

A inscrição abaixo da gravura diz: “*QUIS POTIS EST DIGNUM POLLENT PECTORE CARMEN CONDERE PRO RERUM MAIESTATE, HISQUE REPERTIS?*” e se traduz como: “Quem seria capaz de compor uma música digna de um coração poderoso em nome da majestade dessas coisas que foram descobertas?”. Essa frase não é de autoria

de Stradanus, mas sim do filósofo romano Titus Lucrecius Carus (99-55 a.c.) e fora adicionada à imagem pelo editor da obra, Philips Galle, grande parceiro de publicações de Stradanus. Duas faces são representadas em halos na porção superior da imagem e são os rostos de Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo. O rosto de Vespúcio, no entanto, não era de conhecimento de Stradanus, que se inspirou num afresco de Domenico Ghirlandaio (1449-1494), chamado “*Madona Della Misericordia*”, do teto da capela Ognissanti, em Florença. Também o rosto de Cristóvão Colombo foi inspirado num retrato de Paolo Giovio (1483-1552) (MARKEY, 2012, p. 410).

Nesse sentido, podemos dizer que as imagens produzidas, principalmente no ramo das gravuras, estavam imersas numa grande gama de inspirações e os autores se utilizavam dessas inspirações tanto para preencher lacunas de seus conhecimentos – como é o caso do rosto de Américo Vespúcio, que Stradanus não conhecia -, mas também para criar uma relação com obras já conhecidas, engrandecendo sua própria produção e permitindo a criação de um quase “*Atlas Mnemosyne*”, como chamaria Aby Warburg, com a exceção de que essas produções não eram pensadas para estudo da Arte, mas sim a partir do mercado visual (WARBURG, 2015, p 4).

Essa transição das imagens entre os diversos suportes criou um fluxo que demarcava uma impulsão à Cultura Visual da sociedade renascentista (MARTINDALE, 1994, p. 176). Dessa forma, a autoria não se apontava como um arcabouço rígido que não permitia obras parecidas ou mesmo inspiradas. No ramo das gravuras isso era ainda mais nítido. Mesmo uma gravura não era criação de um autor apenas. No mercado de imagens impressas, a produção perpassava ao menos três atores diferentes. Havia o desenhista, chamado de “inventor”, o escultor e o executor. O inventor era quem criaria o conteúdo a ser gravado, buscava as referências a serem colocadas no jogo de significados, estabeleceria a composição das figuras na imagem, assim como a forma como essas figuras se relacionariam. O inventor era responsável por representar signos que, em conjunto, renderizariam o mundo em uma determinada forma particular. Johannes Stradanus era um inventor e desenhava grande parte de suas obras em folha simples com tinta, algumas vezes de forma mais cuidadosa, outras vezes com rabiscos mais soltos e sem muito detalhamento. Ao finalizar seus desenhos, enviava para o escultor, que passaria os desenhos para uma chapa de cobre, fazendo pequenas incisões na chapa com uma ferramenta pontiaguda chamada “buril”. Nessa segunda etapa, já feita na oficina de impressão, passava por pequenas modificações, acentuamento de traçados, inscrição de frases que corroborariam com as imagens ou trariam uma desejada interpretação



específica e as assinaturas eram inseridas. Por fim, após a chapa de cobre conter o desenho feito pelo inventor, o executor era o responsável por editar as chapas, acrescentar detalhes - ou corrigir pequenos erros -, prensar as chapas de cobre com a tinta em folhas de papel e produzir diversas cópias desse material, a depender da demanda de mercado (ROBERTS, 2014, p. 11).

Quando as imagens já estivessem gravadas, eram editadas as séries de gravuras, que muitas vezes eram publicadas em formatos de folhetos ou pequenos livretos. A partir disso, as produções eram colocadas à venda e podiam ser utilizadas tanto para uso pessoal, como um livro, ou como enfeite de móveis, coladas em paredes, acrescentadas a livros já existentes como ilustrações, etc. Portanto, dissemos “as gravuras de Johannes Stradanus”, escondemos muitos outros autores envolvidos na produção de uma gravura, sendo Stradanus apenas um dos criadores. Além desse compartilhamento de autoria, haviam outras participações nas produções de gravura. O mecenas era quem, muitas vezes, definia o conteúdo a ser gravado a partir de intenções específicas que poderiam fugir aos gostos dos gravuristas. Johannes Stradanus desenhou diversas imagens para serem gravadas sob comissões dos Médici, principalmente entre as décadas de 1570 e 1580, quando Stradanus ganhou fama e conseguiu grandes quantias financeiras (VANUCCI, 2011, p. 5).

Pode nos parecer, de início, estranho que uma obra artística não seja fruto de um só autor, mas nesse contexto, a autoria compartilhada era mesmo reconhecida na publicação da gravura. Os nomes dos autores vinham gravados no processo final, pouco anterior à venda e, na maioria das gravuras, constam os nomes tanto do inventor, do escultor e do executor. Além disso, em muitos casos constam também os nomes dos mecenas e algumas homenagens a outros grandes cidadãos que ajudaram a financiar a obra, ou pessoas as quais o mecenas buscava se associar ou reforçar uma associação política já existente, em busca de engrandecimento social civil.

Na gravura a seguir (figura 28), que é um frontispício de uma série de gravuras feitas em homenagem ao rei Carlos V, há não só o nome dos autores da gravura na parte central (Johannes Stradanus e Philips Galle), há também do escultor na parte inferior direita (Adrian Collaert), somando-se ao nome do homenageado (Carlos V, ao centro) e Alphonso Felici, na porção inferior central, um nobre espanhol, comitente da obra.

Com seus nomes apontados na produção final, angariando famas e relacionando identidades à autoria da produção, a historiadora da Arte Sheryl Reiss aponta que os mecenas devam ser considerados como autores das produções visuais renascentistas:

Historian Dale Kent has proposed that patrons, like artists, can and should be studied in terms of a complete body of work, an oeuvre, for which the patron can be seen, at least in part, as auctor (author). This concept, especially useful for patrons of multiple, large-scale commissions, implies self-consciousness on the part of men and women who wished to express their priorities and ambitions through visual means. Recently, Jonathan Nelson and Richard Zeckhauser have applied economic theories – particularly the economics of information and status signaling – to the study of art patronage (REISS, 2013, p. 26)<sup>42</sup>

Figura 28: Frontispício. “**EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI V IMP.F**”. Gravura em Papel. 1580.



Fonte: British Museum. Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-178](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-178) . Acesso em 22, Jun. 2026.

<sup>42</sup> “O historiador Dale Kent propôs que os mecenas, tal como os artistas, podem e devem ser estudados em termos de um corpo completo de obra, uma obra, para a qual o mecenas pode ser visto, pelo menos em parte, como auctor (autor). Este conceito, especialmente útil para patrocinadores de encomendas múltiplas e de grande escala, implica autoconsciência por parte de homens e mulheres que desejavam expressar as suas prioridades e ambições através de meios visuais. Recentemente, Jonathan Nelson e Richard Zeckhauser aplicaram teorias económicas – particularmente a economia da informação e da sinalização de estatuto – ao estudo do mecenato artístico.” (REISS, 2013, p. 26)

Podemos inferir que a presença e participação dos mecenas e editores eram parte do processo de produção das gravuras, configurando-os, portanto, como os “Fantasmas” - para utilizarmos uma expressão cunhada por Robert Darnton em seu famoso livro “O beijo de Lamourette” -, que integravam a rede mercadológica da impressão de imagens, o que os iguala ao próprio Johannes Stradanus na categoria de autores (DARNTON, 1990, p. 80). Os mecenas, no momento do contrato de um inventor e de uma oficina de imprensa, tinham participação na produção, pois escolhiam algumas figuras que deveriam estar presentes na imagem final, assim como brasões, lemas, referências à cidade-natal do mecenas, entre outras pequenas inferências. Na figura 2, anteriormente citada, a cidade de Florença, berço dos Medici comitentes da obra, aparece próxima ao litoral, em conjunto com outras cidades portuárias da Itália, numa distorção visual da geografia italiana, pois a cidade de Florença está a quase cem quilômetros de distância da costa. A distorção geográfica parece contraditória, mas revela a participação de Florença no Porto de Livorno, que era a conexão florentina ao oceano. Os mecenas, comitentes da obra, buscavam engrandecer a participação italiana nas chamadas “Grandes navegações” que ocasionaram a invasão da América e, para tanto, era necessário que os florentinos estivessem colocados, visualmente, como partícipes nessa empreitada.

Apesar disso, o processo de formação da autoria não se estagnou nesse conceito amplo e coletivo estabelecido no Renascimento. A autoria passou por mudanças que transformaram o seu caráter social numa concepção individual. Já no século XVIII, as obras eram reconhecidas como produções individuais dos artistas, que haviam se tornado uma classe cada vez menos mercantil e mais cultural, menos funcional e mais apreciativa. Esse processo se inicia ainda no Renascimento, em meio às produções coletivas e é, em suma, um produto dos próprios artistas, que buscaram se equiparar a Deus, no sentido de terem o poder da “criação”, enquanto os outros agentes seriam apenas coadjuvantes na produção de uma obra de Arte. Essa mudança é verificável ainda no século XV.

O gravurista alemão, Albrecht Dürer, acreditava que “Muitos artistas pintam figuras de si mesmos e os grandes artistas têm o poder de criação como o de Deus. Pois um bom pintor está internamente cheio de figuras” (DÜRER, *Apud*. HALL, 2014, p. 112). Isso implica uma valorização não só da imagem do artista e de sua fama, mas também de seu ofício, comparando o poder da criação artística ao poder de criação divina. Mesmo Giorgio Vasari, mestre de Johannes Stradanus, diz em seu livro “*Vite*”:

A arte deve sua origem à própria Natureza [...] esta bela criação, o mundo, forneceu o primeiro modelo, enquanto o mestre original foi aquela inteligência divina que não apenas nos tornou superiores aos outros animais, mas como o próprio Deus, se me atrevo a dizer isto (VASARI, 2009, p. 43, tradução nossa)

Vasari associa a grandeza de Deus como mestra para os artistas, que, seguindo os passos divinos, criariam seus próprios constructos. Nesse sentido, os artistas, perpassam um processo de valorização individual que se estabelecerá ao final do Renascimento como o individualismo em si. Esses produtores se afastaram aos poucos dos mecenas, num processo marcado por muitas continuidades e rupturas, cujo objetivo final era a responsabilidade isolada pela produção artística, não mais interdependente de outros interesses e participações. Esse afastamento não era financeiro, pois os autores permaneciam sendo contratados por mecenas em busca de recursos materiais, mas poderíamos chamar de um “afastamento autoral”, ou melhor, individualista.

Leon Batista Alberti, em seu “Tratado da Pintura” também relaciona os pintores ao poder de Deus:

Contém em si a pintura – tanto quanto se diz da amizade – a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices [...] Não se pode conceber nada tão precioso que não tenha se tomado muito mais caro e gracioso pela pintura. O marfim, as gemas e outras coisas do gênero tornam-se mais preciosos pela mão do artista. [...] Até mesmo o chumbo, o mais barato dos metais, transformado em figura pelas mãos de Fídias ou Praxiteles será tido como mais valioso que prata. O pintor Zêuxis pôs-se a doar suas obras porque, como dizia, não podiam ser compradas. Pensava ele que era impossível achar um preço justo que satisfizesse a quem, figurando, pintando animais, se assemelhava quase a um deus (ALBERTI, p. 101, 1999).

Ainda no século XV, o escritor alemão Gregor Reisch (1467-1525) já apontava que a habilidade dos artesãos era derivada das capacidades divinas, sendo apreendidas somente por alguns poucos capazes de interpretar os sinais de Deus (JOY, 2008, p. 80), portanto, não era uma capacidade para ser dividida com outros agentes que, muitas vezes, não eram especialistas nas Artes.

As aproximações entre os artistas e Deus não estavam desconectadas do estado da Arte nos séculos XV e XVI, mas era uma espécie de resposta dos artistas ao avanço de seus sucessos estar conectado aos mecenas ou comerciantes, o que acabava por dividir as glórias da produção e por estabelecer um entrave na ascensão social da classe artífice. Um entrave que poderia ser, de fato, uma alavanca à carreira de um artista na Renascença,

mas que, em fins do século XVI, se tornava um limitador à fama e à sua própria identidade. As epigramas, sejam em imagens ou tumbas, passam a compor a fama dos artistas. O ressurgimento desse tipo de inscrição se inspira no gênero romano, que busca declarar os artistas como “heróis culturais”, segundo apontou James Hall (2014, p. 106). Hall aponta que, Poliziano (1454-1494), por exemplo, começava suas obras com “Eu sou aquele que...”, como um formador de milagres autônomos na Arte. Certa vez, Poliziano mesmo disse: “*Someone says to me, “you don’t express yourself as if you were Cícero”. What of it? I am not Cicero. Yet I do express myself, I think*”<sup>43</sup>. Isso pode ser visto como uma marca do desenvolvimento do individualismo renascentista, na medida em que retira a coletividade das produções artísticas (Idem, 2014, p. 107).

Andrea Mantegna (1431-1506), havia iniciado esse processo de “*self-fashioning*”, quando colocou um busto de si mesmo em sua casa em Mântua. Na inscrição do busto estavam os dizeres: “Você que vê essa imagem de bronze de Aeneas Mantegna, saiba que ele é igual, se não superior, a Apeles”. Nesse mesmo sentido, em Nuremberg, o artista e escultor Adam Kraft (1440-1507) fez uma estátua de si mesmo segurando um edifício inteiro nas costas, como se fosse um Atlas moderno. Contudo, devemos tomar cuidados para não exagerar essa formação de si mesmo. A concepção de autor como inventor autônomo não estava ainda efetivada, pois mesmo na escultura de Mantegna, ele se mantinha conectado aos seus mecenas, os Gonzagas. Mantegna fez referências a Apeles, mas este mesmo que ele diz superar fora comissionado por Alexandre, O Grande. Apeles se torna grandioso após trabalhar para Alexandre, o que aponta para uma divisão de famas, já que Apeles fora reconhecido sempre como um artista de Alexandre, assim como Mantegna era um artista do mecenato dos Gonzagas. Destarte, a identidade de Mantegna estava sempre associada aos Gonzagas, o que poderia ser um limitador. Os artistas que buscavam se destacar no mercado visual, muitas vezes “pulavam” de mecenas em mecenas, engrandecendo até um certo limite, para, depois, buscar um mecenas ainda mais grandioso, que pudesse contribuir para sua fama.

O mercado de imagens passa a se tornar cada vez mais volátil ao longo do século XVI. Os artistas começam a passar cada vez menos tempo sob ordens de um mesmo conjunto de mecenas. A individualização da Arte passa a ser um objetivo, buscando afirmar a identidade do autor como única responsável pela fama da imitação de Deus (BURY, 2008, p. 8). A volatilidade do mercado de imagens se torna mais do que uma

---

<sup>43</sup> “Alguém me diz: “você não se expressa como se fosse o Cícero”. E daí? Eu não sou Cícero. No entanto, eu me expressei, eu acho” (HALL, 2014, p. 106).



característica do mecenato no século XVI. Ela se torna uma necessidade, tanto para o artista, como para o mecenas. O mecenas variava seu portfólio de artistas, uma vez que, alcançado um certo patamar de fama, passava a buscar outros artistas, mais conhecidos, que teriam trabalhado para outros mecenas mais poderosos.

Exemplo disso é o caso estudado pela historiadora da Arte Michelle O'Malley. Ela analisa, em seu artigo "*Finding fame: painting and the making of careers in Renaissance Italy*"<sup>44</sup> (2010), como quatro pintores foram selecionados para pintar o teto da Capela Sistina em 1481. Os quatro pintores selecionados foram Alessandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, e o desconhecido Cosimo Rosselli. O'Malley aponta que, nem sempre a participação em uma grande obra, como foi o caso da Capela Sistina, ou ser comissionado por um grande mecenas – a família Medici selecionou os pintores para o Papa Sixtus IV - garantia a fama esperada por um artista. Antes de sua pintura da Capela Sistina, Botticelli não era muito conhecido, mas após sua participação neste grande projeto, se tornou um dos mais renomados pintores na Florença do século XV, muito disso, conclui a historiadora, se deveu ao fato da família Vespucci ter interferido em favor do então pequeno pintor doméstico. Botticelli era vizinho de Nastagio Vespucci, que vinha de uma linhagem de servidores dos Medici como chanceleres da República de Florença. Os Vespucci, por se situarem na Mercanzia, e se aliarem aos Medici também em relações bancárias, indicaram seu vizinho pintor para os Medici, com a esperança de que o bairro fosse valorizado com a presença de um pintor renomado, participe da pintura da Capela Sistina. E nisso, os Vespucci tiveram sucesso. Domenico Ghirlandaio passou por um processo parecido. Sendo um pequeno pintor, tinha sido contratado também pelos Vespucci em 1470 para pintar a Igreja de Todos os Santos e fora indicado para o Papa Sixtus IV, para pintar na Capela Sistina.

Pietro Perugino já pintava em Perugia desde 1478 e acabou atraindo a atenção do Papa Sixtus IV para a pintura da Capela Sistina. Por outro lado, Cosimo Rosselli, já conhecido pelos Medici, mas de pequena projeção, não fora tão valorizado, nem recontratado – como foram os outros três, posteriormente -, muito possivelmente pela natureza de seus trabalhos com pinturas, que eram, em sua maioria, feitos em madeira. Rosselli permaneceu pintando após a participação na Capela Sistina, mas não participou mais do ciclo de produções comissionadas pelos Medici e se mantinha sempre pintando para pequenos mecenas não ligados ao grande comércio de Florença. Michelle O'Malley

---

<sup>44</sup> "Encontrando a fama: a pintura e a construção de carreiras na Itália renascentista", 2010.

chega à conclusão de que nem sempre participar de uma grande obra era garantia de fama, mas que isso dependia, em muitos casos, do tipo de habilidade demonstrada, do gosto dos comitentes e, em grande medida, das indicações feitas por aliados políticos e comerciais. Como Rosselli não era comissionado por grandes mecenas do ciclo dos Medici, nem era indicado por famílias vizinhas ou aliadas, não fora recontratado, nem mesmo como substituto em outros projetos, o que nos indica que, talvez, as produções comissionadas não tenham se baseado somente na habilidade do artista, mas em relações interdependentes entre as famílias italianas, como forma de troca de favores ou valorizações mútuas (O'MALLEY, p. 32, 2010).

Stradanus, no mundo das gravuras, passou por situações semelhantes. Fora discípulo de Giorgio Vasari, artista de grande presença no círculo dos Medici e quase sempre que pintava a serviço dos Medici, sob ordens de Vasari, como seu substituto ou auxiliar. Quando Stradanus se afastou do ramo das pinturas após a Morte de Vasari, teve comissões mais variadas, sem nunca se afastar completamente dos Medici. Contudo, ao se tornar um inventor de gravuras, Stradanus estabeleceu outras relações, com outros produtores, já que a gravura exigia a participação de muitos outros autores na sua produção em contraposição às pinturas. Stradanus se mantinha em contato com Philips Galle, Hieronymus Cock, Adrian Collaert, Johannes Galle, Johannes Wierix, Hendrick Goltzius, Simon Frisus e outros, que eram gravuristas dos Países Baixos, responsáveis pela publicação dos desenhos de Stradanus (MARKEY, 2012, p. 387). Também em relação a esses escultores e executores de gravuras, Johannes Stradanus estabeleceu ligações duradouras, enviando sempre seus esboços para a publicação nos Países Baixos, que tinham maior produtividade de impressos, principalmente por ter uma taxa de urbanização muito maior do que as nações da Europa Central. A taxa de urbanização nas províncias dos países baixos era de cerca de 27%, quando o resto da Europa não alcançava os 9%, portanto, a capacidade de produção dos holandeses e belgas era muito maior que a dos italianos. As estradas eram mais seguras, guarnecidas e com mais pontos de parada, por isso garantiam um comércio mais estável, com menor possibilidade de ataques de piratas ou de falta de abastecimento por parte dos transportadores (RASTERHOFF, 2017, p. 38).

Nesse sentido, quando nos referimos a esboços e desenhos preparatórios para gravuras, precisamos de um pouco mais de cuidado. Esses desenhos enviados por Stradanus aos Países Baixos nem sempre eram copiados pelo escultor de maneira idêntica como a elaborada pelo desenhista brugense. Em verdade, muitos dos desenhos de

Stradanus eram encaminhados com pequenos textos nos versos como recomendações aos escultores e executores de gravuras. Em diversos casos, os desenhos de Stradanus foram modificados pelos impressores, mas não sem a anuência de Stradanus. Engana-se quem pensa que alterar um desenho de um artista renomado seria considerado como uma espécie de “pecado” no século XVI, principalmente quando se tratava de um desenho para gravuras. A alteração não era só comum como indicada e, em muitos casos, necessária.

Num esforço recente do Museu Cooper Hewitt (Nova York), conservadores responsáveis pelos desenhos de Stradanus fizeram grandes descobertas ao retirarem os fundos das folhas de esboço, o que revelou escritas que estavam há mais de cem anos desconhecidas. Um dos grandes responsáveis foi Heather Hendry no *Conservation Center for Art & Historic Artifacts* na Philadelphia. Esse esforço revelou anotações contidas nos versos de desenhos preparatórios que, brevemente, iremos analisar.

Os desenhos preparatórios de Stradanus eram versões menores que o autor desenhava, inicialmente, para depois, após avaliar a sequência completa de desenhos preparatórios, produzir uma versão maior que seria a gravada pelos seus impressores. Geralmente chamados de “*modelli*”, esses desenhos eram, na maioria dos casos, desformes, com pouca definição e com anotações espaçadas. Stradanus desenhava centenas de esboços antes de produzir de fato o desenho que seria enviado aos impressores. Numa das últimas séries de sua vida (comissionada por Luigi Allamanni), sobre a Odisseia, um dos cadernos de “*primi pensieri*” de Stradanus chegava a contar com mais de trezentos desenhos preparatórios para uma série que teria vinte gravuras. A série numa chegou a ser publicada, porque Luigi Allamanni faleceu em 1603, então os desenhos ficaram incompletos e muitos desapareceram. Albert Elen<sup>45</sup>, do museu Boijmans, em Roterdã, afirma que Stradanus deixava nos seus “*modelli*” indicações em sua língua natal (vernáculo flamengo) para Philipps Galle, que seria o impressor da série em Antuérpia. Além de descrever as cenas que representaria, para facilitar o processo de gravação, Stradanus ordenava as obras com números nas sessões inferiores das páginas enviadas.

Os cadernos onde os esboços de Stradanus estavam foram destruídos e alguns poucos esboços sobraram em folhas separadas. Infelizmente, grande parte dos escritos

---

<sup>45</sup> Texto do catálogo dos desenhos de Stradanus no site do museu Boijmans: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/131330/ulysses-and-the-cyclops-polyphemus-odyssey-book-ix>. Acesso em Novembro de 2025.

está ilegível, muitas vezes borrados com a tinta da parte da frente da página, onde estavam os desenhos.

Na série de gravuras de Johannes Stradanus dedicada a Dom Henrique de Osthoorn e Sonneveldt por Galle, sobre as caçadas de bestas, peixes e aves, “*VENATIONES FERARUM, AVIUM, PISCUM. PUGNAE BESTIARIORUM & MUTUAE BESTIARUM*”, publicada em 1578, com impressão feita por Philips Galle e tendo como escultor Adrian Collaert, Stradanus enviou o esboço do desenho que deveria se tornar a gravura final com algumas indicações do que o desenho representaria. Os versos foram selecionados por Kilianus Duflaeus, como consta no frontispício da série.

Com referências ao livro de Plínio, capítulo 12, livro primeiro, Stradanus escreveu no verso do esboço:

*“A serpente combate com o elefante: permanecendo sobre as árvores, lança-se contra ele e prende-lhe os pés para que não possa expulsá-la. O elefante tenta mordê-la com a tromba, mas ambos acabam caindo; muitas vezes morrem os dois no confronto. No embate lançam-se aos olhos um do outro e chegam a arrancá-los; os anões permanecem afastados e dilaceram os animais em pedaços. Plínio, capítulo 12, livro primeiro”*

E segue abaixo com a continuação:

*“A serpente, ao chegar entre as árvores mais altas, faz grande presa: os elefantes e até gigantes. Enrola-se em torno deles, crava a cabeça no flanco e derruba o elefante; elefante e serpente mordem-se mutuamente, e os anões com golpes os despedaçam até os ossos e os levam”*

Figura 29: Frente (esquerda) e Verso (direita) do esboço da série “**VENATIONES FERARUM, AVIUM, PISCIUM. PUGNAE BESTIARIORUM & MUTUAE BESTIARUM**” de 1578. Desenho de Stradanus. Tinta ferrogálica em papel.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Nesse caso, Stradanus deixou a orientação filosófica para a obra, com a referência utilizada para imaginar a cena de caçada de elefantes e cobras gigantes. Demonstrando certo saber, já próximo aos seus sessenta anos, Stradanus contribuiu para a obra não apenas com o desenho, mas com a inspiração romana que daria profundidade à cena e à série de gravuras ao remontar as caçadas dos antigos.

Numa outra série de gravuras, Stradanus enviou o desenho esboço para Philips Galle com algumas anotações no verso do que havia sido enviado em conjunto na remessa. No caso desse esboço (figura 30), que era uma preparação para a série *The Seven Gifts of the Holy Spirit*, publicada após 1595, Stradanus deixou anotações para indicar o que já havia sido enviado e o que já tinha sido conferido. Como Stradanus em grande parte de sua vida produzia seus desenhos de Florença e Philips Galle tinha oficina em Antuérpia, a comunicação entre o inventor e o executor acontecia, nesses casos, pelas próprias obras:

“*Senhor Philips Galle, [envio esta] carta com três mensagens, para informar que os Santos Apóstolos ou o Sacramento receberam a sua conferência, ou que já possuem o retrato [modelo]. Que Hans Peborgh certamente o tem, e que ele o levará à Itália. Que*



saibais que, estando ele entre nós, trará consigo aquilo que vossa senhoria escreveu. Caso contrário, não enviaremos mais cartas, nem entre outros será considerado.”

Figura 30: Desenho preparatório de Stradanus (Frente à esquerda e verso à direita) para a série **The Seven Gifts of the Holy Spirit**. Tinta ferrogálica em papel, 1595.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Hans Peborgh era um comerciante que fazia trajetos entre a Itália e Antuérpia. Perto do tempo de escrita dessa carta, Peborgh estava cumprindo o caminho entre Frankfurt e Itália por meio da Plantin-Moretus. Muito possivelmente a inscrição se referia ao transportador, acusando que ele teria aprovado levar a mercadoria, que incluía os esboços de Stradanus a Galle.

Em outros esboços, Stradanus parece se utilizar dos desenhos que serão transformados em gravuras para fazer anotações do cotidiano de sua oficina como segue a inscrição abaixo (figura 31):

“No dia 27 de abril...  
despesas diversas:  
pérolas vindas de Roma,  
gastos de seis moedas...  
para a cozinha e a despensa,  
panos e suprimentos da casa;  
treze botões de ouro;

confeção de calças;  
acerto de contas...

Outros pagamentos:  
bilhete do cavalo,  
diária de trabalho,  
pintura de São João,  
sacos e chapéus,  
papel para escrever,  
trabalho de oficina.

Benedetta, de Veneza,  
por compras feitas em Florença:  
açúcar de Lapo,  
botões,  
carne,  
velas,  
calças,  
óleo mineral,  
sabão,  
vinho,  
farinha.”

Figura 31: Frente (esquerda) e Verso (direita) do esboço da série “**VENATIONES FERARUM, AUIUM, PISCIUM. PUGNAE BESTIARIORUM & MUTUAE BESTIARUM**” de 1578.  
Desenho de Stradanus. Tinta ferrogálica em papel.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:  
[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Em outro caso, Stradanus enviou correspondências que, em nossa pesquisa, não são conclusivas se foram enviadas para Philips Galle ou algum outro intermediário. No esboço há uma confirmação do que já foi enviado a Galle, sem nenhum cumprimento, como há em outras correspondências:

*“No dia 14 de abril de 1595 enviei a Galle a história do Juízo do Amor...*

*No dia 1º de abril enviei a Galle a segunda parte, destinada ao nosso uso.*

*No dia 7 de junho enviei a Galle duas peças: Os Cavalos e João na prisão.*

*No dia 7 de julho enviei a Galle um desenho, primeiro esboço feito por Frei [ilegível], segundo o modelo de Santa Cecília...”*

Nesse sentido, é possível que essas correspondências não existissem apenas entre os gravadores (inventor, escultor e executor), mas que passassem também pelos intermediários responsáveis pelos materiais utilizados na produção, ou mesmo mercadores que pudessem encaminhar produtos juntamente com a remessa para Galle em Antuérpia. Uma outra possibilidade é que Stradanus estivesse anotando apenas para controle próprio daquilo que já foi produzido em sua oficina.

Figura 32: **Desenho preparatório de Stradanus** (Frente à esquerda e verso à direita) para a série *The Seven Gifts of the Holy Spirit*. Tinta ferrogálica em papel, 1595.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ouvt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ouvt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Outro exemplo dessa comunicação feita entre o inventor e o gravador está presente em um desenho preparatório para a série *Venationes ferarum, avium, piscium*, no qual um soldado romano luta contra o elefante de Haníbal (Figura 33). Stradanus adiciona na cena algumas descrições que indicam mudanças a serem feitas pelo gravador:

"Aníbal"

"roupas árabes"

"Em longas túnicas"

"aqui, alguns romanos mortos"

"todos os soldados mortos no chão, exceto 7"

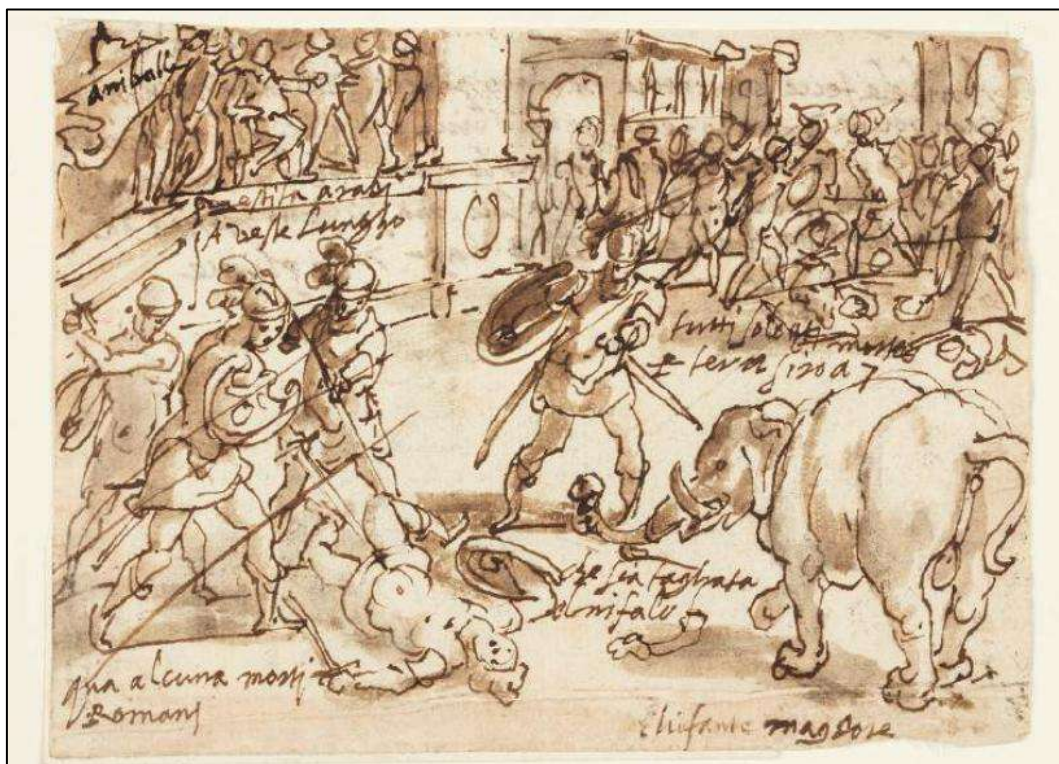
"a tromba deve ser cortada"

Como essa gravura chegou a ser publicada em uma versão final, podemos ver que as alterações foram aplicadas por Philips Galle em Antuérpia. A tromba do elefante, por



exemplo, no desenho preparatório não estava cortada, mas na obra final, está (figura 34). Os soldados romanos que lutavam de pé com lanças, na gravura final aparecem caídos. A cena é inspirada pelo livro de Plínio, no livro VIII, capítulo 7, no qual sete romanos são colocados para lutar entre si com a presença de um elefante enquanto o líder cartaginês assiste.

Figura 33: **desenho preparatório para a série Venationes ferarum, avium, piscium.**  
**Johannes Stradanus.** Tinta em papel. Ca. 1596.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em: [https://www.dropbox.com/scl/fi/ouvt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ouvt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Um detalhe que pode passar despercebido pelo nosso olhar é que, na inscrição que acompanha o esboço, Stradanus deixa a recomendação ao gravador de utilizar “roupas árabes” nos cartaginenses, com longos robes. Aníbal e seus soldados, que assistem à batalha, são aproximados dos árabes, numa remontagem anacrônica que colocaria os cartaginenses como árabes e os romanos, sofrendo na mão dos “árabes”, como seus combatentes. Seriam os romanos uma representação dos próprios cristãos do século XVI?



Figura 34: **Soldado romano luta contra o elefante de Aníbal**. Sétima gravura da série **Venationes ferarum, avium, piscium**. Johannes Stradanus, Philips Galle e Mallery. Tinta em papel. Ca. 1596.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A associação dos árabes aos cartagineses enquanto inimigos dos romanos poderia ser um reflexo da recente derrota dos cristãos em 1578, na batalha de Alcácer Quibir, no Marrocos. Batalha essa que contou com o desaparecimento do Rei Sebastião de Portugal e colapsou o domínio português no Norte da África, gerando diversas lendas que sustentariam a sobrevivência do jovem rei português, ao mesmo tempo em que perdia sua autonomia para recair sob o reinado de Felipe II da Espanha (HERMANN, 2006, p. 28). No desenho preparatório, os romanos permaneciam de pé - com exceção de um - para combater o elefante, enquanto na obra final, contrariamente, todos os romanos estão caídos - com exceção de um - que permanece de pé, marcando uma inversão que representaria a fraqueza dos romanos nesse entretenimento de Aníbal.

Em um outro desenho preparatório, podemos perceber a presença de Luigi Alamanni de uma maneira diferente da até então mostrada até aqui. Alamanni não se fazia presente somente nas gravuras encomendas por ele mesmo, mas também em outras produções, como na série *Venationes ferarum, avium, piscium*. Em um desenho

preparatório para representar a caça de um cervo, Alamanni descreveu a cena, no verso da imagem (figura 35), explicando como ocorria tal fato:

*"Quando alguém prometeu ferir com apenas uma flecha o pé e a orelha de um cervo, ele usava este método. Tinha duas flechas prontas, e com a primeira tocava ligeiramente a orelha, o cervo, pensando que fosse uma mosca ou algo semelhante, começava a coçar com o pé. No momento em que o arqueiro disparava outra única flecha, o pé juntamente com a orelha. Isso aconteceu na Pérsia."*

Figura 35: desenho preparatório para a série (frente à esquerda e verso à direita, inclinado em 90°) **Venationes ferarum, avium, piscium**. Johannes Stradanus. Tinta em papel. Ca. 1596.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Segundo o catálogo do Museu Cooper Hewitt, as anotações em italiano são de autoria de Alamanni e descrevem a cena. Essa inscrição está na gravura final, em latim. As diferenças do desenho preparatório para a imagem final é que, na floresta, na gravação final, dois outros cervos são adicionados ao fundo da floresta onde o caçador atira no animal. O que nos interessa, contudo, é que Alamanni não aparece como autor nessa série de gravuras quando ela foi publicada, ainda assim, teve participação na descrição das



cenar e na elaboração do conteúdo da imagem, indicando que a relação entre Stradanus ultrapassava os limites de comitente e autor. No catálogo do museu Cooper Hewitt é dito mesmo que os dois possuíam uma relação de amizade. Esse tipo de inscrição nos desenhos de Stradanus por Alamanni não se restringe apenas a essa gravura, mas pelo menos outras duas folhas de desenhos preparatórios para essa série contêm indicações feitas por Alamanni.

Figura 36: desenhos preparatórios para a série (frente à esquerda e verso à direita) **Venationes ferarum, avium, piscium**. Johannes Stradanus. Tinta em papel. Ca. 1596.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:  
[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Na frente da folha do desenho preparatório, Alamanni escreveu:

*"O Rei da Pérsia, na caçada, vai até o meio da ilha, que é cercada por um círculo de caçadores. À medida que eles se aproximam, todas as feras selvagens são conduzidas para o centro, onde o rei aguarda."*

Essa inscrição faz referência ao livro de Heródoto sobre História (Livro 1, capítulo 204), no qual o modelo de caça do rei da Pérsia era formar um círculo ao redor dos animais antes de começar os ataques. A palavra “mare” (mar), abaixo dessa inscrição é de Stradanus. Alamanni não somente descrevia cenas, mas também adicionava referências, principalmente clássicas, às imagens de Stradanus. Não seria de estranhar que isso acontecesse, principalmente porque a Academia Degli Alterati lia muitos livros gregos e romanos. No verso do desenho, contudo, uma inscrição anônima diz: “Ao senhor Giovanni Stradanus, excelente pintor de Florença”, muito provavelmente indicando que esse desenho foi enviado para Stradanus (talvez após as anotações de Alamanni?).

Na próxima seção discutiremos alguns esboços de Johannes Stradanus que podem nos ajudar a compreender melhor as relações existentes na rede de produção de gravuras no século XVI.

### **1.6 Os esboços de Stradanus: o que possuem e o que deixam de ter?**

Como já dissemos, as produções de Johannes Stradanus não são individuais. Grande parte da obra final comercializada não é elaborada pelo autor belga. O processo de gravação de uma imagem passava por, pelo menos, dois autores, mas, comumente, era composto de três principais: *inventor*, *escultor* e *executor*. Johannes Stradanus não tinha contatos próximos com as etapas mecânicas de produção, como o processo de gravação na chapa ou de impressão da chapa já gravada. Seus desenhos eram enviados para Antuérpia, em grande parte, para serem gravados por grandes gravadores e publicadores como Philips Galle, Theodor Galle, Hyeronimus Cock, Jan Sadeler, entre outros. Seus desenhos preparatórios e esboços são de extrema valia para analisar as diferenças que perpassavam o processo de produção das gravuras.

Muitas gravuras que tiveram participação autoral de Johannes Stradanus, em nossa pesquisa, não possuem esboços conservados ou desenhos preparatórios em museus. São materiais de difícil conservação, pois são feitos em papel e tinta simples, e que não chegaram a ter milhares de cópias, mas eram apenas base para uma matriz de produção em metal. Os materiais que permanecem e que são encontrados em museus são as gravuras já finalizadas, pois estas alcançaram, em comparação com os esboços, muito mais amplitude geográfica e mesmo quantitativa.

Em nossa pesquisa, encontramos 601 gravuras publicadas que tiveram seus desenhos elaborados por Stradanus, contudo, menos de 15% de suas produções contam com esboços conservados em museus. Em sua maioria, as gravuras de Johannes Stradanus

estão conservadas no *British Museum* (Londres – Inglaterra), *Museo Galileo* (Florença, Itália), *Biblioteca Nacional de España* (Madri – Espanha), *Copper Hewitt Museum* (Nova York - Estados Unidos da América), *Museum Plantin Moretus* (Antuérpia - Bélgica), *The Dibner Library of Science and Technology* (Nova York – Estados Unidos da América), *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi* (Florença – Itália), *Musée du Louvre* (Paris – França) e em muitos outros arquivos privados. Apesar da produção de gravuras de Stradanus estar presente em diversos museus, o contrário acontece com seus esboços.

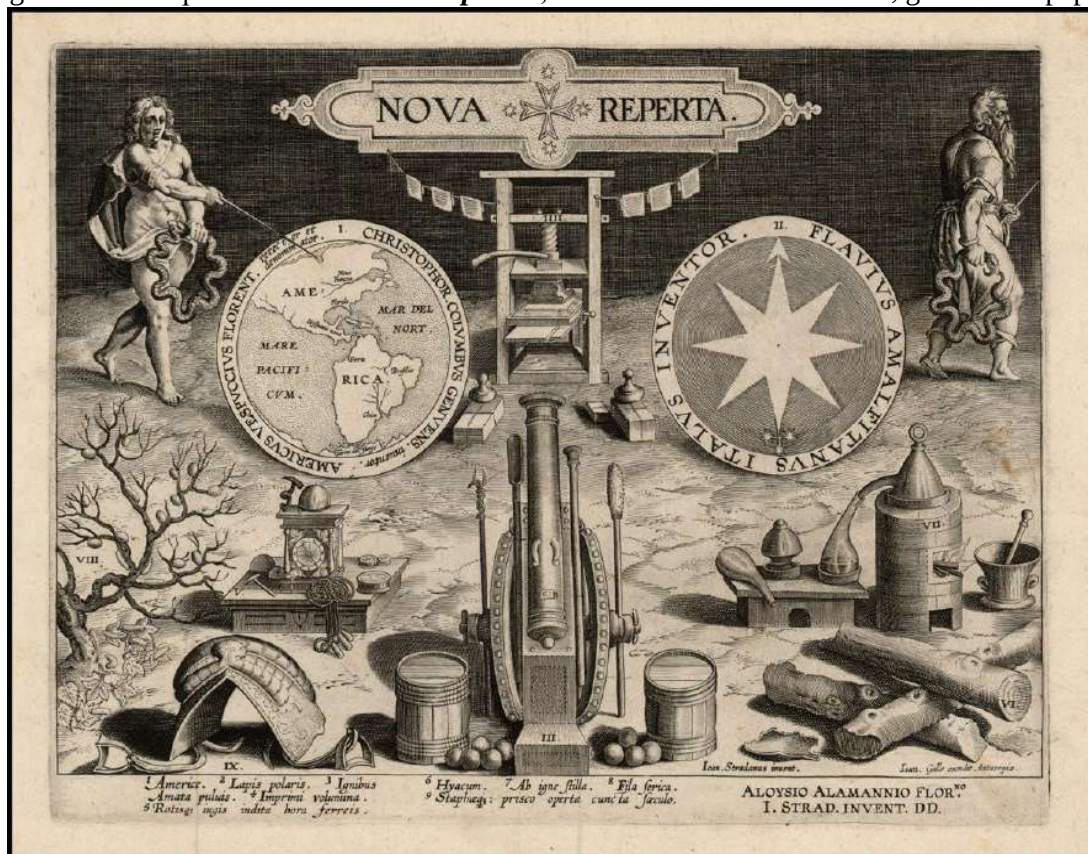
Nesse tópico de nosso trabalho, buscaremos identificar as semelhanças (permanências) e diferenças (alterações) entre os esboços e desenhos preparatórios de Stradanus e as obras finais publicadas pelas oficinas de impressão. Os esboços podem revelar algumas lacunas presentes nos estudos sobre o autor e indicar com mais profundidade qual o papel dos escultores e executores quando participam da gravação. Mesmo quanto ao papel dos escultores há mais atores que participam do processo.

No “Tratado da Gravura”, de Abraham Bosse, publicado em 1645, o escultor não deveria, necessariamente, saber como fazer uma chapa de cobre adequada à gravação. Mesmo a preparação de uma chapa não ficava, inteiramente, como responsabilidade do escultor, habilitado de transformar os esboços de desenhos em sulcos nas chapas. A chapa, na maioria dos casos, era batida a martelo nas oficinas de ourivesaria, muito presentes em Veneza. Em casos raros de exceção, como o de Albrecht Dürer, o desenhista era o gravador, concomitantemente (MASSARATO, 2019, p. 782). As chapas, segundo Bosse, deveriam ser finas como uma folha, com aproximadamente doze polegadas de comprimento e nove polegadas de altura, formando que o autor chama de “meia folha”. Essa chapa, caso fosse muito grossa, poderia ficar muito porosa e dificultar a prensa de tinta, pois absorveria parte da estampa. Portanto, é importante ter em mente que, entre o esboço e a gravação, outros atores eram também partícipes da obra final, como o caso dos batedores de chapa.

Iniciemos pela sua série de gravuras mais conhecida, a *Nova Reperta*, cujos esboços estão conservados e podem nos oferecer uma visão particular sobre a produção de Stradanus. Das 20 gravuras finais da série, tivemos acesso a 12 esboços. Alguns esboços são mais elaborados, outros tem pouquíssimos detalhes e apontam para a composição da imagem, como uma possível inicial organização de ideias a serem apresentadas visualmente. Sobre o frontispício da série, o desenho preparatório possui muitas alterações, tanto de composição quanto de conteúdo.



Figura 1: Frontispício da série “*Nova Reperta*”, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 37: Desenho preparatório para *Nova Reperta*, Johannes Stradanus, tinta em papel, ca. 1585.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:  
[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Nesse desenho preparatório (figura 37), pode ser observado que o título já estava definido, assim como a composição geral da imagem, com as várias invenções dispostas de maneira a cobrir todo o espaço da folha. O desenho preparatório para essa gravura em específico só existe nessa versão mais “preliminar”. Como é possível observar, a diferença entre o desenho e a obra final é gritante. Isso poderia nos levar a ideia de que o desenhista tem papel muito pequeno na elaboração da obra, já que todos os detalhes e formatos teriam sido, na verdade, produzidos pelos gravadores. Veremos, contudo, que outros esboços dessa mesma série estão em maior proximidade com a obra final, já com maior quantidade de detalhes. No caso desse frontispício, apenas esse esboço inicial foi conservado.

Michael Baxandall afirma que a “relação entre as formas determinará a atenção que a pessoa [observador] vai dedicar na observação” (BAXANDALL, 1991, p. 41), por isso, mudanças de composição das formas devem ser observadas com olhos atentos, nunca julgando essas alterações como “inocentes”. Nesse sentido, observemos o que foi alterado de lugar na obra e o que foi mantido. Dois canhões centrais apontavam-se diretamente, entremeados por um morteiro, representando a invenção da pólvora. Na obra final, contudo, apenas um canhão permanece apontando para o título da série, indicando a direção para onde nosso olhar corre na imagem. Enquanto isso, as duas figuras humanas que seguram o *ouroboros* permanecem na mesma posição e não tiveram alteração (devemos lembrar que a gravura sempre fica “espelhada” na produção final, o que faz com que as figuras invertam de lado). As esferas para qual as figuras humanas apontam representam as mesmas invenções: A América e os Polos Magnéticos. A representação da imprensa estava mais distante do centro, no canto superior esquerdo, em lado oposto ao relógio mecânico, enquanto na obra final, o relógio mecânico ocupa uma posição inferior na imagem e a imprensa fica imediatamente abaixo do título, em posição central. A destilação permanece na mesma posição, só sendo invertida de lado na obra final. A árvore que representa a criação da seda (amoreira), antes colocada acima do título, centralizada, foi passada para o canto inferior esquerdo e quase desaparece da folha, ao ser posicionada na extremidade, em contato com a borda. O estribo, que estava na porção inferior esquerda permanece na mesma composição. Da mesma maneira ocorre com o

Guáiaco, em posição oposta à do estribo. O título, que antes estava no centro, rodeado pelas invenções, na produção final está acima de todas as invenções, dando profundidade à imagem, que no desenho preparatório não possuía fundo, nem um “chão” onde as invenções ficariam expostas. A única inscrição no desenho preparatório é o título. Todas as outras inscrições são posteriores. Era comum que fossem acrescentadas apenas quando passavam para a chapa de cobre. Não havia numeração nas invenções, o que nos parece apontar que essa definição de ordem fora dada pelos editores, ou pelo comitente, Luigi Alamanni.

Alamanni teve grande participação como um dos “autores intelectuais” - como eram chamados os mecenas que financiavam as obras - e acabou por contribuir em conteúdos e referências aos clássicos na obra final. Segundo Becca Melin, uma das conservadoras do museu Cooper Hewitt, Alamanni chegou a deixar referências escritas num dos esboços (figura 38) para que Stradanus seguisse (MELIN, 2025)<sup>46</sup>. A escrita mais definida, na parte superior do esboço se transcreve da seguinte maneira:

*"[ ... ] no jantar, comendo uma sopa quente coberta com o prato, ao levá-lo ele observou as gotas, e no [ ... ] [ ... ] que tinham o gosto das mesmas ervas. Daí veio a ele a ideia da destilação."*

*"Na imagem da artilharia [ ... ] o farmacêutico, ou alquimista, tendo moído o pó e coberto [ ... ] em um pilão de bronze. Enquanto esperava para [ ... ] [ ... ] os frascos cilíndricos, caiu uma faísca de fogo nesse pilão [ ... ] [ ... ] e acendeu o fogo, derrubando a tampa até o telhado com grande [ ... ] [ ... ] [?] dessa composição de pó feita [ ... ] [ ... ] outra, e fazendo pilões mais longos e estreitos, encontrou [ ... ]"*

*"Na Gravura [ ... ] o Doutor Alemão senta e com sua mão esquerda segura [ ... ] assinado em dois ou três lugares com o selo de seu anel, [ ... ] a mão direita um anel sobre a luz da chama de uma vela."*

---

<sup>46</sup> **MELIN, Becca.** *Stradanus's Nova Reperta and the Nature of Novelty*. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, 10 set. 2025. Disponível em: <<https://www.cooperhewitt.org/2025/09/10/stradanuss-nova-rep> “[ ... ] at dinner eating a hot soup covered with the dish, in raising it he considered the drops, and in the [ ... ] [ ... ] that they had the taste of the same herbs. From this came to him the idea of distillation” “In the picture of artillery [ ... ] apothecary, or alchemist, having pounded the powder and covered [ ... ] in a bronze mortar, while waiting to [ ... ] [ ... ] cylindrical jars, there fell a spark of fire in that mortar [ ... ] [ ... ] and lit the fire, knocked the lid to the roof with great [ ... ] [ ... ] [?] of this composition of powder made [ ... ] [ ... ] another, and making longer and more narrow mortars, found [ ... ]” “In the Printmaking [ ... ] the German Doctor sits and with his left hand he holds [ ... ] signed in two or three places with the seal of his ring, [ ... ] the right hand a ring over the light of the flame of a candle”*erta-and-the-nature-of-novelty/*>. Acesso em: 04 dez. 2025

Essas anotações de Alamanni descrevem três invenções que seriam representadas na série Nova Reperta (Destilação, Pólvora e Imprensa). A descrição da cena da destilação é bastante diferente da gravura final publicada, o que indica que poderia ser uma ideia inicial, descartada antes da gravação. Na cena final publicada, a destilação não representa ninguém comendo uma sopa, mas sim cientistas num laboratório. O “doutor” alemão que Alamanni se refere na terceira descrição é Johannes Gutenberg, adicionado por indicação de Alamanni na obra final. Já as inscrições mais abaixo, com letra mais escura e espaçada é a letra de Stradanus, com as seguintes anotações:

*"igreja cathedral"*

*"fogo na munição"*

*"castelo"*

*"casa"*

*"praça"*

*"casa"*

*"casa"*

*"casa"*

*"[ ... ] cheio [ ... ]?"*

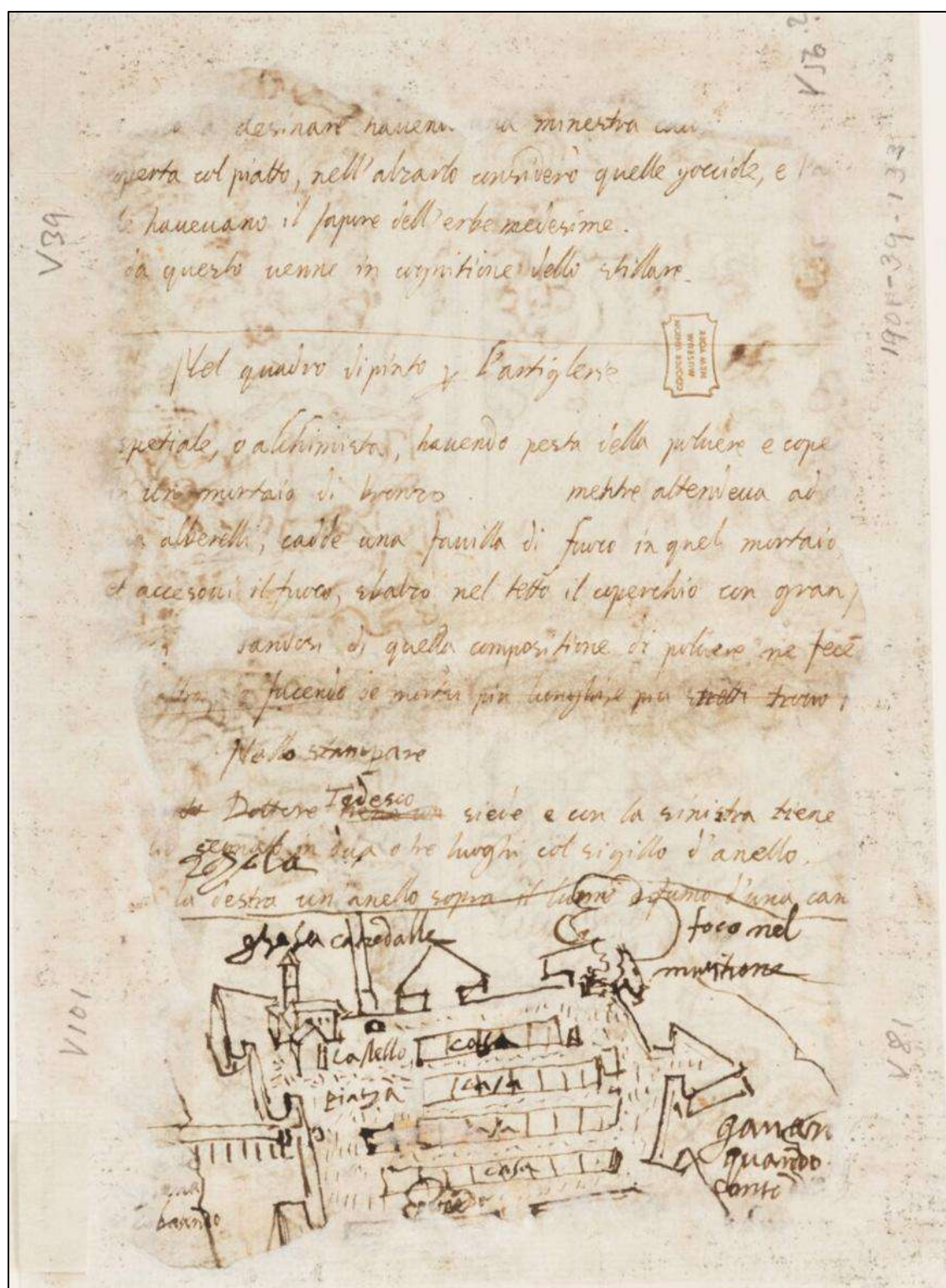
*"? quando conta [ ... ]"*

Muito provavelmente a expressão *“foco nel munizioni”*, demarcava ali a intenção de enfatizar o poder de fogo da pólvora, invenção retratada na série de gravuras.

Esta contribuição de Alamanni indica que havia uma relação entre o inventor e o comitente para além do que imaginamos na atualidade. O comitente não pagava o desenhista para fazer uma obra ao bel-prazer do artista, mas exigia certos formatos e presenças. Um outro esboço nos revela que Stradanus anotava, nos versos de alguns desenhos preparatórios, os pagamentos feitos e os pagamentos recebidos, com uma citação a Alamanni. Num desenho chamado “O navio da Igreja” (figura 39), no qual Jesus é representado guiando um navio sentado em sua vela, o verso traz grandes inscrições ligadas à manutenção do serviço de desenho e gravação.



Figura 38: Esboço desenho preparatório para a Série de Gravuras Nova Reperta. Luigi Alamanni e Johannes Stradanus. 1590. Tinta ferrogálica em papel.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/oo0vt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/oo0vt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.



Figura 39: **desenho preparatório: O navio da igreja.** Ca. 1590. Johannes Stradanus. Frente e verso (inclinado em 90 graus para visualização vertical dos escritos).



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

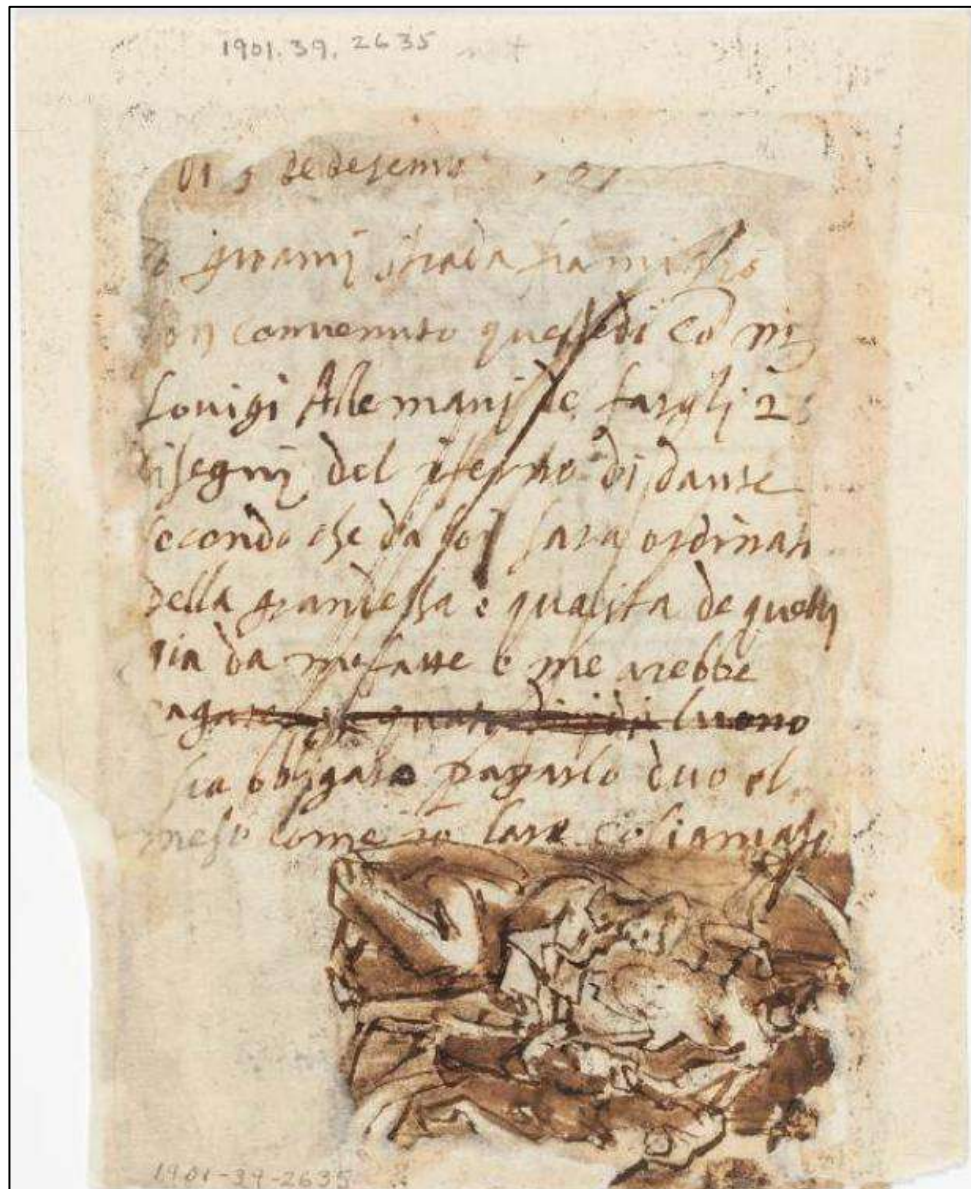
A inscrição no verso diz:

"[ ... ] 11 de [ ... ] junho de 158[ ... ] dei a Bastiano di Sipriano 16½ liras em conta do vinho [?] ele tomou duas em dinheiro, o trabalhador do senhor dos Pazzi, 16½ liras. E no [ ... ] de junho, paguei a Antonio, o astrólogo, duas liras pela fabricação de um chapéu de 'ermesino' [sarcenet, um tafetá de seda leve] e por dois pedaços de [provavelmente: fita] para colocar dentro, no total 2 liras. E no dia 3 de julho, o senhor Louigi Allemande [provavelmente: pagou] 6 liras em conta do retrato de Dante com o Inferno. E paguei o restante, 15 liras, em dinheiro."

Stradanus se referia ao pagamento de desenhos preparatórios elaborados para ilustração da Divina Comédia, feitos a pedido de Luigi Alamanni quando este participava da Academia Degli Alterati, instituição onde membros de famílias poderosas de Florença se reuniam para discutir política e moral, assim como Arte. Alamanni era um dos fundadores da Academia.

Em um rascunho para uma gravura sobre Judite e Holofernes, Stradanus assinou um contrato com Alamanni para a produção de vinte e cinco desenhos sobre a Divina comédia, confirmando a suposição acima.

Figura 40: **Esboço de Judite e Holofernes.** Contrato de desenhos para Alamanni. 1587.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:  
[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0pc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0pc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

A inscrição diz:

No dia 3 de dezembro de 1587, eu, Giovanni Stradano, flamengo, concordo neste dia com o senhor Luigi Allemani para fazer 25 desenhos do Inferno de Dante, seguindo seus

*desejos quanto ao tamanho e qualidade daqueles já feitos por mim, e ele pagará 14 libras por cada um, sendo obrigado a pagar dois por mês conforme eu os entregar.*

Alamanni exigiu no contrato, portanto, que os desenhos tivessem determinado tamanho pré-definido, assim como a qualidade esperada a partir dos desenhos já feitos por Stradanus, indicando que obra deveria passar pelo crivo de Alamanni antes de ser finalizada. O prazo estipulado também nos dá a entender que cada desenho demoraria em torno de quinze dias para ser entregue (dois por mês) e seriam pagos ao longo de pouco mais de um ano de contrato, sendo vinte e cinco desenhos no total. Para termos melhor noção desse valor pago por desenho, comparemos com o soldo de Stradanus quando era discípulo de Vasari (na pintura), ainda nos anos de 1560. Stradanus recebia, por dia, 4 libras. Já em 1587, Stradanus receberia, por desenho, 14 libras (PILLSBURY, 1976, p. 137). O valor de uma diária de um pedreiro em Florença, em 1608, segundo Karen Bowen era menor que o valor de 1 lira. Nesse sentido, Stradanus recebia quatorze vezes mais do que um pedreiro por cada desenho que entregava a Alamanni. Bowen afirmou que, com aproximadamente 500 libras, se comprava uma pequena casa na região de Flandres, enquanto que, por aproximadamente 3 libras, se comprava um livro famoso, como *Metamorfose*, de Ovídio, vendido nas feiras bienais de Frankfurt por volta de 1605 (BOWEN, 2020, p. 41-55). Não à toa, Alessandra Baroni Vanucci, a maior biógrafa de Stradanus, que o gravurista conseguiu, ao final de sua vida, juntar uma fortuna discreta, “mas não obstante, considerável” (VANUCCI, 2011, p. 5).

Antes do produto ser finalizado, o comitente geralmente avaliava a obra e autorizava a finalização. Isso não era um procedimento exclusivo das gravuras. Mesmo Giorgio Vasari, já bastante conhecido entre os mecenas italianos, precisava de uma aprovação final de seus projetos por parte do comitente. Em uma carta de Cosimo de Medici de 1572 presente no *Medici Interactive Archive*<sup>47</sup>, o grão-duque da Toscana comunica-se com Vasari. Cosimo expressa satisfação pelo projeto que Vasari estava fazendo para o Papa Pio V e dá a autorização para que continue os trabalhos no Vaticano:

*“Habbiamo inteso appieno per la vostra de 9 l'ordine delle storie da dipingnersi nella regia sala et ci è piaciuto haverlo inteso et ne lodiamo assai l'ordine e habbiamo molto caro che S. S.tà [Pius V] resti soddisfatta*

---

<sup>47</sup> Acessível em: <<https://mia.medici.org/Mia/index.html#/mia/>>

*del opera vostra però seguitate et attendete a servirlo bene.*” (Carta de Cosimo I de Medici a Giorgio Vasari, 1572)<sup>48</sup>

Em muitos casos, a aprovação de um determinado projeto poderia vir acompanhada de cobranças para que se finalizasse urgentemente uma obra, em vias de dar continuidade a alguma outra que estaria parada ou pronta para iniciar. Em outra correspondência presente no MIA, Cosimo apressa Vasari para que finalize logo as pinturas para o Papa Gregório XIII e volte para pintar a capela em Florença:

*Con la vostra de' 3 del corrente habbiamo riceuto la nota del'inventione delle storie da dipignersi nella Sala de' Re di Sua Santità [Gregorius XIII] inventate da voi che ci è stato piacere intenderle parendoci che siano accomodate molto bene e tanto più ci piace quanto crediamo che habbino a essere a molta satisfacione di S. B.ne, sichè seguitate di servire et spedirvi, afinchè possiate venire a dar fine alla pittura della cupola.* (Carta de Cosimo I de Medici a Giorgio Vasari, 1573).<sup>49</sup>

Infelizmente não conseguimos encontrar correspondências semelhantes entre Stradanus e Vasari, por mais que Vasari fosse o mestre de Stradanus. Acredito que, por trabalharem em grande parte dos projetos na mesma cidade, Florença, possivelmente devem ter resolvido essas questões pessoalmente, sem a necessidade de correspondência, principalmente porque quem assinava a obra final era apenas o Mestre. Contudo, uma correspondência de Cosimo de Medici a Isidoro de Lorenzo cita um pagamento de três libras a Johannes Stradanus por conta de uma série de tapeçarias feitas sobre as caçadas, que daria origem a série de gravuras das caçadas “*Venationes*”, publicada posteriormente em 1578:

*“In virtù del presente mandato, si paghino a Niccolò Berardi scudi duecento ottantacinque di moneta da tre lire; de' quali scudi duecento si paghino per buona conta a' tessitori per l'arazzo fatto in nostro nome per il Palazzo del Poggio, e scudi ottantacinque di moneta da tre lire al*

---

<sup>48</sup> “Compreendemos plenamente, por meio da vossa [carta] do dia 9, a ordem das histórias que devem ser pintadas na sala régia, e agradou-nos tê-la compreendido; e louvamos muito essa disposição, e temos grande estima por que Sua Santidade [Pio V] permaneça satisfeita com a vossa obra; portanto, continuei e empenhai-vos em servi-lo bem” (tradução nossa).

<sup>49</sup> “Com a vossa [carta] do dia 3 do corrente mês, recebemos a nota da invenção das histórias que devem ser pintadas na Sala dos Reis de Sua Santidade [Gregório XIII], concebidas por vós, e foi-nos motivo de agrado compreendê-las, pois nos parece que estão muito bem adequadas; e tanto mais nos agradam quanto acreditamos que hão de ser de grande satisfação para Sua Beatitude. Assim, continuei a servi-lo e apressai-vos na execução, para que possais vir a concluir a pintura da cúpula.” (tradução nossa).

*pittore per la pittura di tre cartoni per il detto arazzo.*” (Carta de Cosimo I de Medici a Isidoro de Lorenzo, 1566).<sup>50</sup>

Stradanus não é citado nominalmente - o que é presumível pela pequena fama que possuía em 1566 - justamente por não possuir ainda a alcunha de “mestre” nas Artes e se concentrar apenas ao trabalho de tapeçarias. Nas pinturas, Stradanus, nesse momento, ainda era apenas aprendiz de Vasari, portanto, não possuía fama pessoal, mas apenas atrelada a Vasari.

Voltando ao esboço do frontispício da gravura *Nova Reperta*, alguns detalhes são acrescentados na produção final, como os rolos de compressão da imprensa, as roupas das figuras humanas – assim como suas aparentes faixas etárias -, as balas dos canhões, os ornamentos do estribo, as folhas da amoreira do bicho-da-seda, as cordas e instrumentos de confecção do relógio mecânico, assim como o mapa da América, que não possuía detalhamento. O círculo que representa a estrela polar, no esboço, possuía nove pontas, enquanto na obra final, possui apenas oito, de forma mais convencional. Em duas dessas pontas, existem detalhes não colocados no desenho preparatório. É convencional pensar que esse esboço fora elaborado com pouca atenção aos detalhes, afinal, é um esboço, e mesmo a contagem errada de pontas da estrela polar teria passado pela rápida confecção desse desenho.

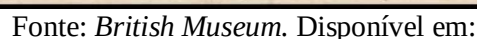
Contudo, um detalhe pode parecer-nos adequado de receber uma atenção especial: a amoreira, no esboço, estava centralizada, acima de todas as outras invenções, enquanto na obra final, foi realocada para canto. Dentre as três invenções que apareciam no topo (seda, imprensa e relógio mecânico) apenas a imprensa permaneceu centralizada na composição visual da obra final, acompanhada lateralmente pelos círculos que representam a América e a Estrela Polar. O título, que estava no centro da imagem foi realocado para o topo, conectado com a representação da imprensa pelas folhas que esperam a secagem penduradas em um fio que está amarrado no próprio cartaz do título. O relógio mecânico foi realocado um pouco para baixo, ficando imediatamente abaixo do mapa da América, enquanto que a amoreira foi colocada quase no escanteio da gravura, com apenas uma parte de sua imagem representada, quase como se não coubesse no espaço. O que teria causado tal alteração tão notável? No desenho preparatório, as

---

<sup>50</sup> “Em virtude do presente mandato, pague-se a Niccolò Berardi a quantia de 285 escudos, em moeda de três libras; desse montante, 200 escudos destinam-se, a título de adiantamento, aos tapeceiros, pela tapeçaria por eles executada em nosso nome para o Palazzo del Poggio, e 85 escudos, em moeda de três libras, ao pintor, pela realização de três cartões destinados à referida tapeçaria.” (tradução nossa).



Figura 2: Frontispício da série “*Nova Reperta*”, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel.



Esse cruzamento central (que se repete na cruz cardeal que aparece no centro do título), conectando as quatro invenções de destaque na imagem, realocou as outras invenções, que foram colocadas mais próximas do observador, afastadas das figuras fantasiosas que seguram o símbolo da eternidade (ouroboros). Talvez isso implique dizer que, antes da finalização da obra, os comitentes teriam considerado essas as invenções mais importantes para a sociedade ocidental? Podemos dizer que sim. As quatro primeiras gravuras após o frontispício são a América (nº 1), A Estrela Polar (nº 2), Pólvora (nº 3) e Imprensa (nº 4). As outras gravuras que se seguem estão desordenadas na imagem: Relógio (nº 5), Guáiaço (nº 6), Destilação (nº 7), Seda (nº 8) e Estribo (nº 9). Segundo

Lia Markey (2012, p. 390), essa sequência de gravuras teve sua produção marcada pela busca dos Medici em aumentar sua influência sobre os eventos da conquista da América quando da ascensão de Fernando de Medici como grão-duque da Toscana em 1588, comemorando o centenário da chegada dos europeus ao Novo Mundo. Nesse sentido, a invenção da América, assim como a estrela polar (representando o avanço da tecnologia naval utilizada pelos italianos), as armas de fogo (muito utilizadas como vantagem nas batalhas contra os ameríndios) e a própria imprensa como *propaganda* das conquistas italianas, são pensadas como as principais invenções a partir do momento em que corroboram com o discurso dos Medici sobre a participação dos italianos na conquista da América:

*According to Jose' Rabasa, in Stradano's prints and especially the America engraving, "newness is produced by means of discursive arrangements of more or less readily recognized descriptive motifs". These "descriptive motifs" to which Rabasa alludes are produced through the construction of complex allegorical narratives comprised of emblematic compositions that incorporate the representation of gods and navigators alongside personifications of the New World, fantastical monsters, hybrid creatures, and ancient gods. These discursive and anachronistic images would have seemed customary, and would have been comprehensible, to the prints' late sixteenth-century audience. Yet as Sabine MacCormack has explained, there were "limits of understanding" in constructions of the New World, for images "did not on their own lead to a significantly new perception of Greco-Roman antiquity or of the Americas". By framing the New World in recognizable allegorical imagery, Stradano's engravings could declare the novel idea that the New World was a Florentine invention and patriotically revel in these discoveries*<sup>51</sup>(MARKEY, 2012, p. 392).

---

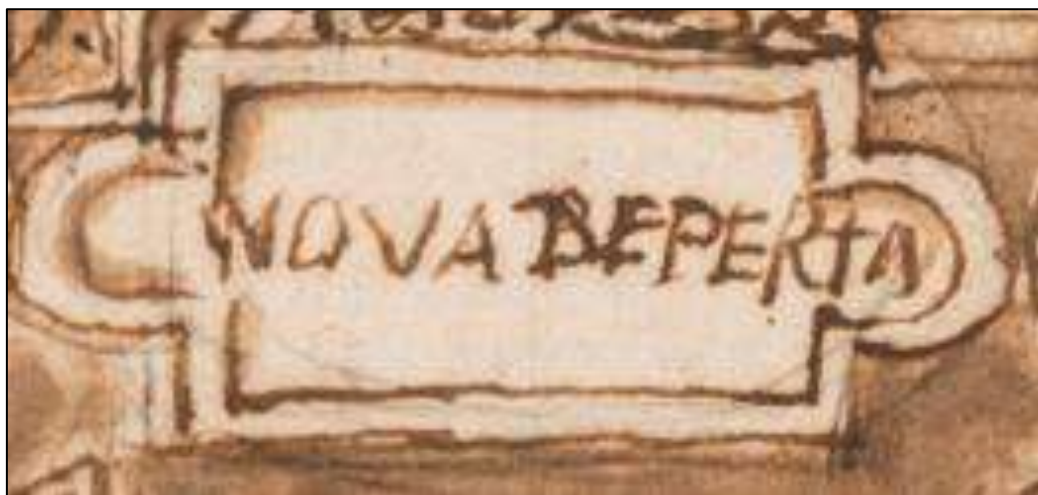
<sup>51</sup> Segundo José Rabasa, nas gravuras de Stradano — e especialmente na gravura *America* —, “a novidade é produzida por meio de arranjos discursivos de motivos descritivos mais ou menos prontamente reconhecíveis”. Esses “motivos descritivos” aos quais Rabasa se refere são produzidos por meio da construção de narrativas alegóricas complexas, compostas por arranjos emblemáticos que incorporam a representação de deuses e navegadores, juntamente com personificações do Novo Mundo, monstros fantásticos, criaturas híbridas e divindades da Antiguidade. Essas imagens discursivas e anacrônicas teriam parecido familiares e seriam compreensíveis para o público das gravuras no final do século XVI. No entanto, como explicou Sabine MacCormack, havia “limites de compreensão” nas construções do Novo Mundo, pois as imagens “não levavam, por si só, a uma percepção significativamente nova da Antiguidade greco-romana ou das Américas”. Ao enquadrar o Novo Mundo em uma imagética alegórica reconhecível, as gravuras de Stradano puderam afirmar a ideia inovadora de que o Novo Mundo era uma invenção florentina e, de forma patriótica, celebrar essas descobertas (MARKEY, 2012, p. 392, tradução nossa).

A reorganização da composição da imagem do esboço para a gravura final parte da preocupação de Alamanni, assim como dos Medici, em articular os navegadores italianos enquanto responsáveis por essa nova era anunciada, valorizando as invenções que teriam mais conexões com suas participações das novidades apresentadas que, segundo Flávia Galli Tatsch “[...] essas invenções, anteriores ao século XVI, foram consideradas como identificadoras de uma era moderna em virtude dos efeitos e transformações na vida e cultura dos europeus” (TATSCH, p. 5, 2007).

No cartaz do título, foram acrescentados os quatro pontos cardeais no meio da própria titulação, contribuindo para a compreensão de que essas invenções estariam direcionadas aos quatro cantos do Globo, portanto, onipresentes (como apontou Cesare Ripa sobre a imprensa no seu livro “Iconologia”). Sejam as invenções ou os próprios usuários dessas invenções considerados como onipresentes, de qualquer maneira, há a pretensão da expansão das invenções ocidentais pelo mundo.

No desenho preparatório, até mesmo a escrita do título parece confusa, com a palavra “*Reperta*” se iniciando com uma troca de letras, possivelmente ocasionada por um erro de escrita. A escrita se inicia no retângulo central do cartaz, mas finaliza fora do retângulo, causando a sensação de que o cartaz fora pensado antes e o título fora adicionado depois, sem noção exata do tamanho que as letras preencheriam na imagem.

Figura 37 (detalhe): **Desenho preparatório para *Nova Reperta***, Johannes Stradanus, tinta em papel, ca. 1585.



Fonte: *Copper Hewitt Museum*.

Partindo para as outras gravuras da série, no esboço da primeira invenção representada, a América, percebemos algumas mudanças significativas (figura 41). A série, produzida inicialmente com apenas dez gravuras, foi acrescida de mais nove, mas

a sua ordem sequencial anterior se manteve a mesma, ambas as edições iniciando com a América em destaque enquanto invenção. Segundo Lia Markey (2012, p. 393), essa série fora publicada e republicada ao menos quatro vezes entre 1591 e 1638, sendo incrementada com o tempo para abranger outras invenções. A gravura, que representa um encontro simbólico entre Américo Vespúcio e a América – apresentada como uma indígena deitada em uma rede –, coloca em oposição o civilizado, europeu, racional, aos indígenas, selvagens, americanos e irracionais. Utilizei a expressão “indígenas” no plural porque há, na imagem, um grupo com mais três indígenas ao fundo, em oposição à solidão do conquistador italiano. Apenas um barco, representante da civilização ocidental em certa medida, aparece ao atrás do conquistador. Mesmo sozinho, Vespúcio não parece estar em perigo nessas terras até então desconhecidas aos ocidentais. Sua imagem de serenidade implica total consciência do que está prestes a fazer: descobrir a América, como diz a própria inscrição da gravura. A América, incorporada pela indígena, parece sonolenta e não carrega nenhuma arma (a não ser o tacape apoiado na árvore ao lado), diferentemente do colonizador, que carrega uma espada em sua cintura e uma adaga no quadril. A indígena, que parece acordar ao ver o navegador italiano, se inclina para observar, quase atônita, o seu conquistador. Por outro lado, o grupo indígena representado ao fundo é pensado como a encarnação da violência e selvageria pela prática de se alimentar de carne humana.

A cena, pretensamente silenciosa, marca o encontro do cristianismo com o paganismo, do salvador com o pecador, do superior e do inferior. Vespúcio está em pé, ereto, enquanto a indígena projetada em direção ao florentino, em posição vulnerável. Seu corpo está nu, como a América, desejável, acessível (TATSCH, 2007, p. 6). A descrição de Gambini sobre essa gravura nos permite compreender que o encontro entre Vespúcio e a América não se tratava somente do encontro de dois indivíduos, mas de dois mundos:

O aspecto de fascínio aparece claramente quando o próprio Vespúcio trava polido diálogo com uma índia reclinada numa rede. O perigo existe (há um tacape ao lado dela e animais para ele desconhecidos), mas está sob controle. O descobridor, coberto de trajes e insígnias, confronta a feminilidade nua – uma expressão nova e direta da alma – com o auxílio de seus instrumentos de conquista, a nave, o estandarte da Cruz do Sul e o astrolábio. A grande navegação pelos mares foi também uma navegação pelas águas da psique e o que temos em gravuras desse tipo é uma representação visual do encontro com o inconsciente. Vespúcio parece muito interessado em todas as novas possibilidades de conhecimento diante de uma nova realidade que



recebeu a forma feminina de seu nome. América é a mulher a terra e a alma (GAMBINI *apud* BIONI, Amanda 2019, p. 62).

Figura 41: **Desenho preparatório para a gravura “América”**, da série *Nova Reperta*, de Johannes Stradanus. Ca. 1585, desenho em papel.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0pc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0pc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 42: **América. Nova Reperta** ca. 1585, Johannes Stradanus. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.



O contraste entre os dois mundos é enfatizado pelos elementos, na cultura visual renascentista, que diferenciam a dominância (compostura) e o ócio, entendido como submissão. O corpo nu da indígena, deitado na rede coloca em oposição o divino e o diabólico. A nudez indica a inocência e o pecado ao mesmo tempo, provocando a conquista e o prazer proibido, ambos associados na tensão existente entre o conquistador e a conquistada:

O europeu, imagem recorrente, está vestido e armado. Sua postura ereta e a gestualidade conferem-lhe compostura. A América está nua – com exceção das penas que lhe cobrem a genitália –, deitada em uma rede: clara ideia da negação de um trabalho dignificado. Ao ócio da índia contrapõe-se Vespúcio, a quem cumpre executar uma missão “superior”. Vestimenta e compostura: elementos que caracterizam aquilo que se acreditava ser indícios de civilização e da ausência da civilização. Por esta perspectiva, a imagem do português, leia-se Velho Mundo, é “aquela que traz a potencialidade de completar aquilo que falta” (SEVCENKO, 1996:121) (TATSCH, 2007, p. 7).

Amplamente analisada na historiografia recente, como apontou Michael Schreffler (2005, p. 295), essa gravura representa a colocação visual das relações de poder coloniais implicadas na invasão da América. A forma patética (*pathosformeln*) da representação de mulheres inclinadas nuas no renascimento reforça a ideia da dualidade pretendida na gravura. Seguindo os mesmos moldes da Dânae na obra de Ticiano de 1554 – que apresenta a princesa nua enquanto era fecundada por Zeus disfarçado de uma chuva de moedas de ouro (figura 43) –, a América também é alegorizada enquanto uma mulher reclinada e nua, disponível e sedutora. Na capa do livro de Abraham Ortelius, de 1570 (figura 44), o padrão segue semelhante. Na pintura de Ticiano, contudo, a mulher nua e reclinada não oferece perigo algum, ao se posicionar totalmente desarmada na presença de um deus. Na imagem de Ortelius, por outro lado, a mulher é apresentada enquanto caçadora, carregando arco-e-flecha e um tacaie, indicando a mistura do perigo da conquista e o prazer da nudez, assim como também o faz Stradanus (*Idem*, 2005, p. 298).

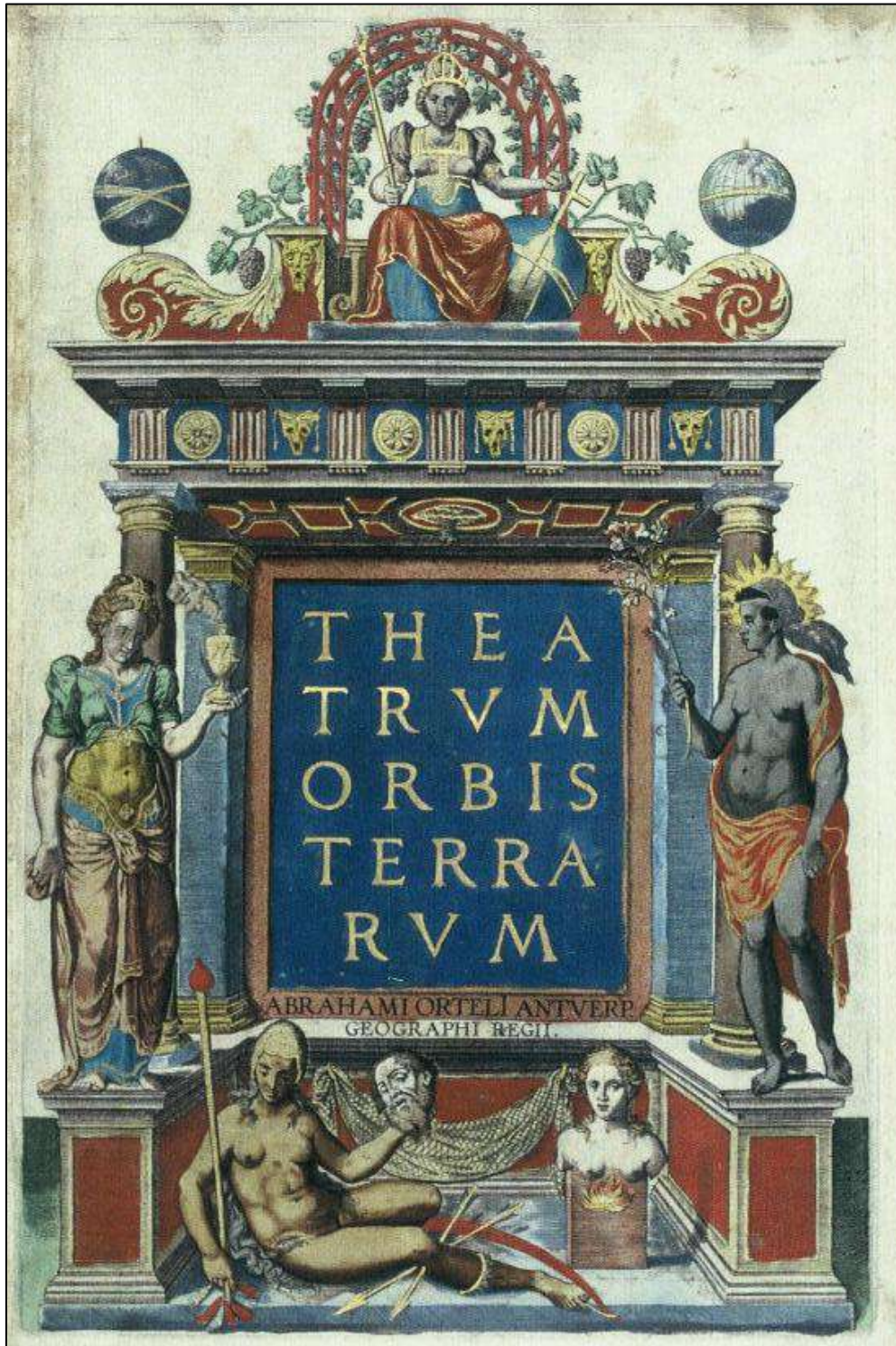
Figura 43: **Dânae e a chuva de ouro.** Ticiano, óleo sobre tela, 1554.



Fonte: Museo del Prado. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/danae-and-the-shower-of-gold/0da1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c> . Acesso em 10, Jun. 2026



Figura 44: Capa da edição inglesa da obra *Theatrum Orbis Terrarum*. 1606.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Theatrum\\_Orbis\\_Terrarum#/media/Ficheiro:Bodleian\\_Libraries,\\_Ortelius,\\_Theatrum\\_Orbis\\_Terrarum\\_Titlepage\\_with\\_four\\_figures\\_which\\_embody\\_the\\_four\\_known\\_continents.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Orbis_Terrarum#/media/Ficheiro:Bodleian_Libraries,_Ortelius,_Theatrum_Orbis_Terrarum_Titlepage_with_four_figures_which_embody_the_four_known_continents.jpg) . Acesso em 23, Jun. 2026.

Stradanus também é um grande continuador da “*maniera*” de Michelângelo, especialmente no que se refere à configuração dos corpos femininos nus. Em muitas de

suas composições, Stradanus mobiliza formas corporais que parecem derivar da gramática anatômica michelangelesca: figuras femininas de musculatura acentuada, volumes robustos e posturas enérgicas, distantes de um ideal de feminilidade fundado na suavidade, na fragilidade ou na graça. Trata-se, portanto, de um problema histórico e formal relevante, pois essas figuras podem ser lidas como nus femininos construídos a partir de matrizes corporais masculinizadas, característica frequentemente associada à linguagem figurativa de Michelangelo. Essa aproximação não deve ser compreendida apenas como resultado de uma influência estilística direta, mas também como efeito da inserção de Stradanus no ambiente artístico florentino. Embora nascido em Flandres, o artista desenvolveu parcela decisiva de sua formação e de sua carreira em Florença, assimilando repertórios visuais, procedimentos compositivos e modelos de figuração próprios da tradição local. Vasari, ao apresentá-lo como um artista flamengo que se “florentinou”, assinala precisamente esse processo de incorporação da visualidade florentina por um pintor originário do Norte europeu. A expressão não apaga sua procedência flamenga; ao contrário, permite perceber a tensão produtiva entre sua origem setentrional e sua adesão aos valores artísticos, intelectuais e formais da Florença mediceia.

Nesse contexto, a gravura desempenhou função decisiva nas relações entre Flandres e Itália. Ela passou a ocupar, em larga medida, um lugar de circulação de imagens que anteriormente fora exercido pela tapeçaria: enquanto esta difundia composições e invenções figurativas por meio de grandes manufaturas têxteis, a estampa possibilitava a reprodução, a mobilidade e a disseminação mais ampla de desenhos, pinturas e modelos elaborados por artistas já reconhecidos. As gravuras permitiam, assim, que invenções atribuídas a mestres de grande prestígio alcançassem outros espaços geográficos, públicos e circuitos de recepção. Stradanus situa-se de modo particularmente significativo nesse processo, pois sua produção gravada contribuiu para a circulação de uma linguagem figurativa formada no horizonte florentino e profundamente marcada pela autoridade de Michelangelo.

Apesar de pretensamente silenciosa, a gravura de Stradanus, no esboço preparatório (figura 41), continha uma fala escrita que saía da boca do navegador em direção à moça, que foi retirada na versão final. Dizia o navegador europeu: “*America*”. A fecundação do novo continente não acontecia por meio de uma chuva dourada, como no caso de Dânae, mas pela palavra do domínio, ao nomear um continente com a forma feminina de seu próprio nome. A palavra de Américo à América dava o direito à

existência a povos antes escondidos de Deus sob a égide e controle dos conquistadores italianos.

No esboço, o silêncio é quebrado pela presença da fala de Vespúcio, mas na gravação final permanece a conquista pelo olhar, sem necessidade de falas ou escritas. A alegoria funciona melhor quando permite espaço para a interpretação e imaginação por parte do observador, ao não revelar todos os símbolos e significados naquilo que mostra. Assim como as partes sexuais deveriam ser cobertas para que a alegoria cumprisse sua função de edificação moral na luta contra o pecado e o prazer (SEVCENKO, 1996, P. 121), o silêncio na gravura cumpria o papel de permitir que a dominação se bastasse no olhar, tanto de Vespúcio, como do próprio observador ao olhar a América e adentrar sua nudez em primeira mão, junto ao navegador (TATSCH, 2007, P.7)

No esboço, é possível perceber também que, no estandarte segurado pelo navegador, não havia os pontos cardeais na bandeira com a cruz. Essa bandeira, segurada por Vespúcio no esboço, é a bandeira da República de Gênova (cidade natal de Colombo, não de Vespucci), mas que, na obra final, cuja gravação é feita por Theodor Galle, é preenchida com os pontos cardeais. Talvez esse preenchimento tenha acontecido por falta de “*italianidade*” que Paul Larivaille apontou existir entre os italianos nos séculos XV e XVI (LARIVAILLE, 1988, p. 12). Poderia ser também apenas a adição de um ornamento, seja para embelezar a bandeira, ou para dar continuidade a identidade visual da obra, que continha os pontos cardeais em destaque no título do frontispício. Ainda que comissionada por italianos (o que nos faria pensar que a bandeira italiana deveria ser mantida na obra final) a obra final não teve a substituição completa da bandeira de Gênova. Uma observação mais detalhada da obra final, nos indica que o formato da bandeira genovesa ainda permanece a partir de pequenos pontilhados.



Figura 42 (detalhe): *América. Nova Reperta* ca. 1585, Johannes Stradanus. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

O formato inicial permanece, mas o cruzamento da bandeira é preenchido por outra cruz com estrelas. Ainda assim, as estrelas adicionadas na bandeira não seguem um padrão de desenho bem estabelecido. Algumas estrelas possuem seis pontas, outra sete, outra oito. Isso poderia nos indicar uma falta de rigor no desenho ou que o detalhe não seria algo de destaque para o gravador que inseriu essa modificação diretamente na chapa de metal.

Outro fator a ser notado é que os únicos símbolos acima da linha do horizonte da imagem são a cruz e as bandeiras no topo do mastro do navio. Todo o restante da cena permanece mundano, conectada aos fatores sociais, geográficos, bélicos e humanos, enquanto a cruz no estandarte de Vespucci segue sugerindo ao observador que a olhe de baixo para cima, indicando a sua superioridade perante o restante da cena. Além disso, a cruz é representada como o oposto da cena canibalista ao fundo, contribuindo para a concepção de que a ausência da religião (ou oposição a ela, como pensavam os ocidentais em relação aos ameríndios) levaria à selvageria.

Figura 42 (detalhe): **América. Nova Reperta** ca. 1585, Johannes Stradanus. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

A disposição dos dois corpos principais das figurais centrais da obra nos indica um ponto de debate que se baseia na perspectiva do que os brancos, europeus, construíram da imagem dos indígenas, cuja contrapartida é quase inexistente. A posição do corpo da indígena, mais aberta ao encontro com o europeu, sem portar armas, de forma amistosa, não é apenas fruto do imaginário da dominação incutido na gravura de Stradanus. A disposição do corpo da América, representada enquanto mulher, pretensamente vulnerável, parece se basear em algum traço da realidade histórica que os europeus entenderam como “passividade” que abria espaço para a colonização, enquanto os indígenas tinham outra perspectiva em mente, muito mais aberta ao Outro. O contato inicialmente amigável dos indígenas para com os europeus se baseava na perspectiva do Outro que o indígena possuía quando suas terras foram invadidas. Serge Gruzinski compara os chineses – que também receberam algumas visitas dos europeus, por vezes indesejadas – com os ameríndios e chega à seguinte conclusão:

As sociedades ameríndias, em contraposição, não se beneficiam de nenhum recuo possível para avaliar a ameaça letal que seus visitantes representam ou para rebaixá-los banalizando-os. De igual modo, são desprovidas de um aparelho burocrático capaz de frear, bloquear ou neutralizar os intrusos: Tomé Pires deve estacionar durante meses em Cantão, ao passo que Cortés literalmente se lança sobre México-Tenochtitlán. Enfim, longe de desqualificar sistematicamente o alienígena, as sociedades mexicanas se esforçam por mobilizar interpretações suscetíveis de fazê-lo entrar no quadro da história local. A ideia de que, em última análise, o estrangeiro estaria de volta à sua terra é suficiente para embaralhar as cartas e desativar as resistências. É que as sociedades mesoamericanas, e sem dúvida as sociedades ameríndias em geral, atribuem sempre um lugar ao outro. **Para Claude Lévi-Strauss, “[o dualismo ameríndio] extrai sua inspiração [...] de uma abertura para o outro que se manifesta de maneira demonstrativa por ocasião dos primeiros contatos com os brancos, embora estes fossem animados por disposições contrárias”. O próprio canibalismo, numa análise mais acurada, não seria mais do que uma maneira física de integrar em si mesmo o outro, o intruso, o inimigo.** E essa faculdade não seria estranha à proliferação das mestiçagens de todo tipo que a colonização desencadeará de norte a sul do continente americano (GRUZINSKI, 2015, p. 156, grifo nosso)

Em suas relações com o Outro, antes de pensa-lo a partir da metáfora do “Espelho de Herótodo”, ao “modo Ocidental”, numa perspectiva de mais longa duração, os ameríndios articulavam-se culturalmente para absorver as características do Outro. Isso parece sustentar, na historiografia mais recente, a ideia da antropofagia como pressuposto de que os indígenas tivessem intenções de absorver as características dos estranhos, dos outros. Por isso estariam mais abertos aos contatos. Essa perspectiva cria as bases que sustentam a narrativa do próprio Cristóvão Colombo de que os primeiros contatos tivessem sido amistosos entre ameríndios e europeus. Isso implica dizer que, antes de pensar o Outro enquanto inimigo, pensava-se, na América, o Outro como possível parte de si mesmo e, talvez por isso, permitiram que os brancos chegassem tão longe nas primeiras batalhas colonizadoras e mesmo na mestiçagem. Abordaremos melhor essa questão no último capítulo deste trabalho.

Os ameríndios habitaram o imaginário dos europeus por séculos. O corpo dos indígenas foi imaginado de diversas maneiras, assim como sua terra, a fauna e flora desse continente e suas formas de agir, mesmo que de forma não realista, como podemos ver pelos corpos dos animais na gravura de Stradanus. O pequeno animal na porção inferior direita da imagem, acima do tamanduá, mais lembra um lobo do que uma anta, nativa da América (animal que Stradanus nunca teria visto pessoalmente). A contrapartida não foi recíproca. Os ameríndios não representaram em grande escala suas visões acerca dos europeus, isto é, não se projetaram por sobre os europeus. Por outro lado, como parte do

processo de construção da Matriz Colonial de Poder, o europeu mapeou, nomeou e imaginou as Américas e seus habitantes (MIGNOLO, 2017, p. 6).

Como apontou Serge Gruzinski, o branco representa seus diferentes com a predisposição de diferenciá-lo de si mesmo para estabelecer a estranheza. Essa estranheza que desembocará em um projeto colonizador pautado na ideia do selvagem é o oposto do que os ameríndios pensavam. Os ameríndios, diferentemente dos europeus, tinham todo interesse em conhecer seus agressores, não para dominá-los, mas para assimilar algumas de suas características. Talvez por isso, não representaram com tanta veemência a imagem do outro branco. Nesse sentido, e não somente por esta causa, perderam a batalha pelo olhar nos séculos XV e XVI. Como disse Gruzinski:

Não somente não dispuseram dos meios de construir e de transmitir a imagem de seu próprio mundo aos europeus — com poucas exceções, foram missionários e cronistas castelhanos que monopolizaram essa tarefa —, como também nós continuamos tendo a faculdade de criar clichês e de impô-los ao resto do mundo. [...] É sempre — mas por quanto tempo ainda? — o Ocidente que fixa a imagem do outro, muitas vezes com a contribuição solícita do interessado (GRUZINSKI, 2015, p. 150).

Um outro ponto de contradição na imagem de Stradanus é que Vespúcio não fora o primeiro a estabelecer contato com o continente americano, mas sim Cristóvão Colombo. No desenho de preparação desta gravura, Colombo era a proposta inicial para encenar este evento de encontro com a indígena na rede (como é possível perceber pela bandeira que estava no estandarte no esboço), mas houve uma alteração de última hora, na gravação. Essa alteração é perceptível pela representação da figura de Vespúcio com uma armadura abaixo de seu gibão. A armadura era, na verdade, um signo característico da vestimenta de Colombo, como podemos notar em outras gravuras da série *Americae Retectio*, também de Stradanus, que analisaremos com mais afinco no próximo capítulo (figura 45). Colombo era imaginado como um guerreiro, um cruzado em sua última batalha com o desconhecido em busca do fortalecimento da fé cristã (como provam também os seus diários de viagem).



Figura 45: **Christophorus Columbus Ligur. Americae Retectio**, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca.1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Por outro lado, no desenho preparatório para a gravura do encontro com a América, Stradanus deixa até mesmo uma inscrição abaixo da imagem masculina, apontando que este era Vespúcio, por mais que utilizasse armadura, como era costume do guerreiro genovês (MARKEY, 2012, P. 395).

Uma outra gravura cujo esboço - presente também na série *Nova Reperta* - sobreviveu aos ímpetos do tempo, é a que representa a invenção da imprensa. Começando pelas diferenças, podemos apontar, inicialmente, o acréscimo de uma inscrição na base da imagem, que diz: “Como uma voz pode ser ouvida por uma multidão de orelhas, um único escrito cobre milhões de páginas” (figura 46).



Figura 46: “**Livro impresso**”, desenho por Johannes Stradanus, impresso por Philips Galle, ca. 1588. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:  
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Figura 47: **Esboço para a gravura “Livro impresso”**, da série *Nova Reperta*, de Johannes Stradanus. Ca. 1585, desenho em papel.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:  
[https://www.dropbox.com/scl/fi/ouvt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-](https://www.dropbox.com/scl/fi/ouvt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-)

Esse acréscimo feito na última etapa indica já a valorização da imprensa que, no frontispício da gravura – e no esboço do frontispício também - estava centralizada, numa composição que aponta a imprensa como uma das mais relevantes invenções, tanto para Stradanus, como para os Mecenas, gravadores e impressores da gravura. Um detalhe diferenciador é que, no esboço (figura 47), Johannes Stradanus representou apenas uma oficina de imprensa, sem grandes floreios, com poucos detalhes, apenas organizando a composição do que seria imagem final. Não havia, no esboço, um acréscimo de grande valia para nossa análise: a imagem do inventor da imprensa, Johannes Gutenberg (canto superior direito). Como o esboço era ainda um estágio quase embrionário da produção de gravuras, Stradanus acrescentou a figura de Gutenberg apenas no desenho preparatório mais elaborado (figura 48).

No verso desse desenho preparatório mais elaborado, Stradanus acrescentou também algumas anotações para o gravador. na gravura como o nome de Gutenberg e uma frase (que também aparece ao lado do corpo de Gutenberg no desenho preparatório) “*Sigilla plumis atra pagina imprimens Librum ita usq mille millium agmina*”<sup>52</sup>. A frase, que se assemelha em sentido à da inscrição na base da gravura final publicada “*Potest ut una vox capi aure plurima: Linunt ita una scripta mille paginas*”<sup>53</sup> (figura 46), engrandece o fator multiplicador da imprensa em poder alcançar multidões com apenas uma matriz, como se apenas uma voz atingisse vários ouvidos. Além disso, Stradano deixa uma anotação que diz:

*Ludovico Guicciardini escreve em sua descrição dos Países Baixos [Descrittione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore, 1567] que a impressão foi inventada primeiro em Mainz, mas que a primeira foi em Haarlem, embora ele não mencione um nome. Você [ou seja, Philips Galle] fornecerá o nome como achar melhor; isso é o que o Signor Allemani me disse.*

Essas inscrições indicam que Alamanni participou da elaboração dessa imagem, mas, como não tinha certeza do verdadeiro criador da imprensa tipográfica, deixou para

---

<sup>52</sup> “Ao imprimir letras em preto na página, um livro pode alcançar multidões imensas.” (tradução nossa).

<sup>53</sup> “Assim como uma única voz pode ser ouvida por muitos ouvidos, uma única escrita cobre mil páginas.” (Tradução nossa).

que Galle decidisse qual inventor seria o melhor a aparecer na gravura final. Stradanus demonstra certo respeito à autoridade de Alamanni e o referencia como “autor intelectual” da obra. Além da inscrição de Stradanus, uma outra inscrição aparece nesse esboço, de autoria de Alamanni, dizendo:

*Na Gravura / [ . . . ] o Doutor Alemão senta e com sua mão esquerda ele segura / [ . . . ] assinado em dois ou três lugares com o selo de seu anel, / [ . . . ] a mão direita um anel sobre a luz da chama de uma vela.*

Possivelmente se trata de uma resposta posterior àquela na qual Stradanus é indicado por Alamanni a manter a imagem de Gutenberg na cena (MARKEY, 2020, p. 30). Além disso, Stradanus acrescenta o nome de Gutenberg e sua cidade natal, assim como a data que teria inventado a imprensa tipográfica: “*Io: Gutttembergius Argentinenfis, Moguntiae 1440.*” No verso do desenho, Mongúcia, como está escrito no recado, significa Mainz, cidade natal do inventor, localizada no centro-oeste da atual Alemanha. Essas anotações do desenho preparatório, contudo, não vão para a obra final. São descrições que indicam o que será representado na obra. O nome de Gutenberg não aparece em nenhum lugar na gravura final, apenas a sua imagem. As anotações na coluna que envolve Gutenberg também ficaram apenas no desenho preparatório, justamente por se tratarem de indicações para o gravador e não para a publicação final.

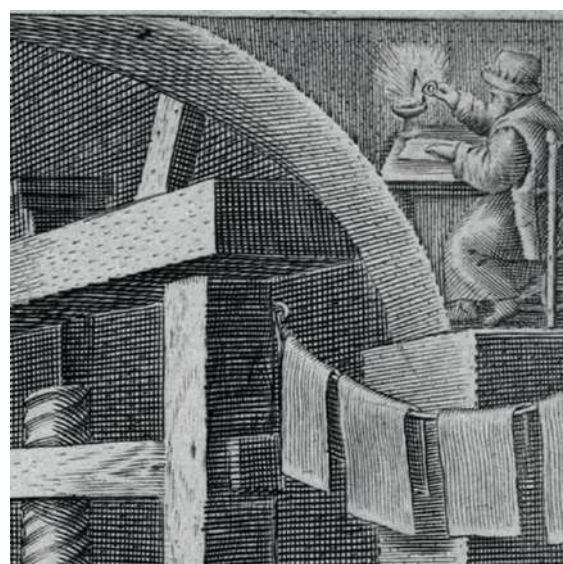
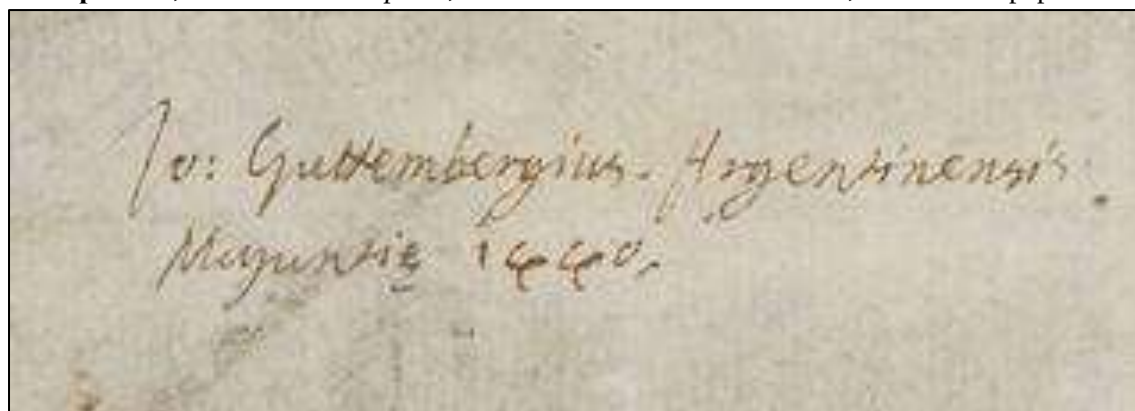


Figura 48: **Desenho (frente e verso) preparatório para a gravura “Livro impresso”,** da série *Nova Reperta*, de Johannes Stradanus. Ca. 1585, desenho em papel



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:  
[https://www.dropbox.com/scl/fi/oo0vt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/oo0vt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Figura 48 (detalhe): **Desenho (frente e verso) preparatório para a gravura “Livro impresso”,** da série *Nova Reperta*, de Johannes Stradanus. Ca. 1585, desenho em papel



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbzfz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Nesse desenho preparatório, Johannes Stradanus acrescentou a figura do criador da imprensa de forma quase mítica, no canto superior esquerdo. (IMHOF, 2020, p. 54). Sem o nome e sem feições que possibilitassem o reconhecimento de Gutenberg, a gravura estabelece a autoria da invenção apenas pela representação de um homem que usa chapéu, sentado em uma mesa, solitário, contribuindo para a ideia de individualidade da invenção. A gravura traz uma aproximação com a realidade ao estabelecer grande quantidade de detalhes e a imagem em perspectiva, mas, segundo Dirk Imhof, a projeção visual que Stradanus fez originou-se, mais possivelmente, de uma lembrança. Stradanus deve ter visitado alguma oficina de impressão em algum momento de sua vida, mas a ausência de algumas características típicas da impressão revela que Stradanus não possuía



conhecimento aprofundado de uma oficina de imprensa do século XVI. A constatação de Imhof parte da comparação da gravura de Stradanus com livro publicado por Christopher Plantin, em 1567, “*La premiere, et la seconde partie des dialogues françois, pour les jeunes enfans/Het eerste ende tweede deel van de Françoische samensprekinghen*” que descreve algumas cenas que se passavam dentro de um atelier de gravação. Como apontou Imhof:

*On the left in the engraving, we see several men typesetting. They are sitting before the type cases, which are divided into several compartments. The visorium, a long, wooden piece that supports the copy, is fixed on top of the case. Usually, it had a stick going crosswise to hold the copy on the plate. However, there is something wrong if one looks closer at the type cases. There should be as many boxes as the number of different letters needed to set the text; otherwise, the compositor would lose so much time looking for the precise letter needed that the text would never be finished. In particular, the cases on the left have far too few compartments; the first one seems to have only 15 boxes. The one in front has 35 boxes. but even this number would not be enough to contain all the different types-both the upper and lower cases, as well as the diacritical signs, spaces, and blanks-that were required. There should be approximately 150 boxes [...] Perhaps Stradanus knew something of the actual process and visited an actual printing shop. However, when he made his design, he appears to have worked from memory and not from real-life experience. He opted for an idealized display of individual aspects of the process rather than an accurate, detailed portrayal of it (IMHOF, 2020, p. 57).<sup>54</sup>*

Um outro detalhe que implica uma certa idealização da oficina de imprensa, ainda segundo Imhof, é que as prensas eram sempre operadas por dois indivíduos, um para apertar a prensa e outro para espalhar a tinta concomitantemente, enquanto que na gravura de Stradanus, apenas um indivíduo opera a prensa, comprovando o desconhecimento aprofundado de uma oficina.

Ao fundo da cena, já fora do ambiente da oficina, Stradanus representou, por meio da visão de uma porta aberta, um vislumbre de uma cidade. No desenho preparatório a

---

<sup>54</sup> “À esquerda, na gravura, vemos vários homens compondo tipos. Eles estão sentados diante das caixas tipográficas, que são divididas em vários compartimentos. O visorium, uma peça longa de madeira que sustenta o texto a ser composto, está fixado sobre a caixa. Normalmente, havia uma haste transversal para manter o original preso sobre a prancheta. No entanto, algo está errado quando se observa mais de perto as caixas tipográficas. Deveria haver tantas divisões quanto o número de letras diferentes necessárias para compor o texto; caso contrário, o compositor perderia tanto tempo procurando a letra exata de que precisa que o texto nunca seria concluído. Em especial, as caixas à esquerda têm compartimentos em número muito reduzido; a primeira parece ter apenas quinze divisões. A que está à frente tem trinta e cinco compartimentos, mas mesmo esse número não seria suficiente para conter todos os tipos diferentes — tanto as maiúsculas quanto as minúsculas, além dos sinais diacríticos, espaços e quadratins — que eram necessários. Deveria haver aproximadamente cento e cinquenta compartimentos.”

cidade possui poucos detalhes, com torres e casas seguidas de forma quase abarrotada, sem grande definição. Na obra final, contudo, Philips Galle adiciona alguns detalhes e define melhor os contornos dos prédios, possibilitando a visualização de uma torre com um relógio mecânico. A presença do relógio mecânico em uma torre pública marca a racionalização da vida dos comerciantes em relação ao trabalho e à produção diária. No século XIV, os relógios em torres já eram comuns nas cidades, levando a uma laicização da própria existência, antes medida pelos sinos das igrejas. Medir o tempo, para um comerciante, se tornava uma necessidade. A igreja não mais era capaz de marcar os quadrantes do dia para o comerciante. Era necessária a utilização de um quadrante racional, dividido em partes iguais para organizar a produção. Segundo Jacques Le Goff:

O cenário, o contexto da vida, deixava de ser colorido pela religião [...] O mercador tinha necessidade de um quadrante racional, dividido em doze ou vinte e quatro partes iguais. Foi ele que favoreceu a descoberta e a adoção dos relógios de campainha automática e regular. Florença teve esses relógios desde 1325, Milão em 1335, Pádua em 1334, Gênova em 1353, Bolonha em 1356, Siena em 1359. Já desde 1314, Caen possui o seu "grande relógio", cuja presença é assinalada por uma inscrição: "Porque assim a cidade me aloja/ Neste ponto para servir de relógio/ As horas eu farei soar / Para o povo comum alegrar." Doravante, já não era pelo sino da Igreja que se regulava a vida das pessoas, mas pelo relógio comunal, laico. À hora dos clérigos sucedia a hora dos negociantes (LE GOFF, 1991, p. 107)

Em uma outra gravura da série Nova Reperta, Stradanus representa uma cena que também se ambienta dentro de uma oficina. Ao fundo, da mesma forma que na gravura sobre a Imprensa, Stradanus enfatiza a presença do relógio ao fundo, mas dessa vez, na fachada de uma igreja.

Figura 49: **Horologia ferrea**. Nova Reperta. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

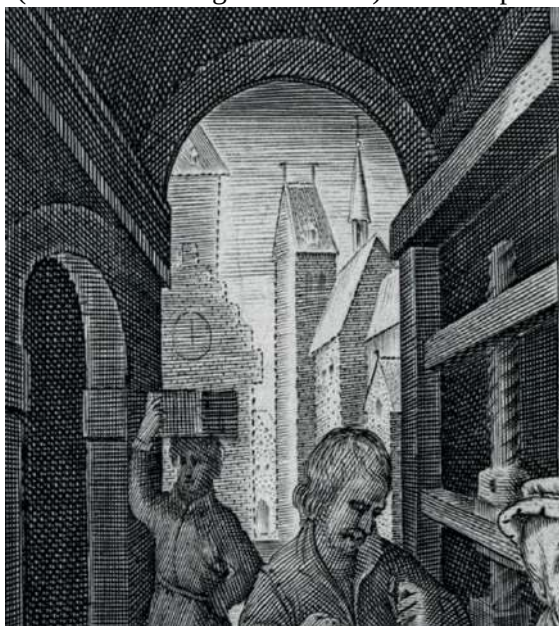
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A gravura em si, que trata da invenção e uso do relógio mecânico, imagina a cena de uma oficina de relógios que se assemelha em grande parte com a oficina de imprensa. Essa aproximação das invenções mecânicas, como a imprensa e o relógio mecânico, também ocorre nas gravuras que Stradanus representa outras invenções mecânicas, como a própria gravação em metal. A organização do espaço da cena é totalmente diferente da cena da “descoberta da América”, que traz um cenário mais individualista, com poucas figuras humanas.

A criação do relógio mecânico ocorre em torno do século XIII e, já no século seguinte, esse artefato passa a se difundir amplamente. Retratado em oficinas ativas, com numerosos trabalhadores e integrado ao conjunto das novas invenções técnicas, o relógio não apenas simbolizava o progresso mecânico, mas também inaugurava uma nova forma de medir o tempo. Os primeiros relógios de ferro buscavam assegurar maior precisão, embora ainda exigissem ajustes diários, pois o atrito entre as engrenagens provocava atrasos que podiam chegar a cerca de uma hora por dia. O ponteiro dos minutos, por exemplo, só seria introduzido em 1577 (FRUGONI, 2007, p. 81). Essa ausência é

perceptível na obra de Stradanus, o que indica que tal inovação ainda não havia se consolidado amplamente. A falta desse ponteiro também evidencia a flexibilidade com que as horas eram então contabilizadas, variando em duração. Segundo Frugoni, uma mudança significativa ocorre no século XIV, quando os relógios deixam os espaços eclesiásticos e passam a ocupar as torres públicas, como representado nessas duas gravuras de Stradanus. Nas igrejas, esses instrumentos não possuíam divisões horárias precisas, servindo basicamente para acompanhar o ritmo dos sinos. A transferência progressiva dos relógios — das igrejas para edifícios públicos e, posteriormente, para residências particulares — assinala o surgimento do chamado “tempo laico”. Ainda assim, na obra de Stradanus sobre a invenção do relógio de ferro um relógio aparece na fachada de uma igreja, o que sugere não a exclusão desse espaço, mas a ampliação dos locais em que tais instrumentos passaram a ser instalados (FRUGONI, 2007, p. 83).

Figura 46 à esquerda e 49 à direita  
(detalhe dos relógios ao fundo): Nova Reperta. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Com a miniaturização e a portabilidade dos relógios, como representado por Stradanus, abandona-se o modelo inicial em que o ponteiro permanecia fixo enquanto o mostrador girava, imitando o movimento celeste. Ao reproduzir simbolicamente a ordem dos céus, o relógio permitiu não apenas medir o tempo, mas também projetar atividades futuras, organizar compromissos e estabelecer horários de trabalho. Assim, o tempo passou a ser concebido como um fluxo contínuo e recorrente, conforme sugere a inscrição



da obra: “A roda de ferro gira incessantemente e revela, repetidas vezes, estes e aqueles tempos”. A mecanização do tempo instaurou uma nova relação entre a humanidade e a temporalidade, pois um instrumento construído pelo homem passou a simbolizar o domínio humano sobre os ritmos antes atribuídos exclusivamente à natureza e aos astros. Os modernos, ao reproduzirem mecanicamente o movimento celeste, afirmaram essa capacidade técnica, como expressa a conhecida metáfora de Philippe de Mornay, em 1581, ao declarar que “o céu é a grande roda de um relógio” (MORNAY *apud* CLIFTON, 2020, p. 79).

Figura 50: **Desenho preparatório para *Horologia ferrea***. Nova Reperta. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ooovt50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

No esboço inicial da gravura sobre o relógio mecânico, a cena é composta de maneira muito similar à obra final, faltando a definição comum dos desenhos preparatórios (como se percebe pelas roldanas de relógios no canto inferior direito) (figura 50). O título da invenção, no desenho preparatório está no topo da imagem “*horologia*”, demarcando que se tratava da invenção do relógio, apesar de não conter o complemento “*ferrea*”, como aparece na gravura final, indicando que o relógio inventado



se tratava do relógio de ferro e não da marcação de tempo dos relógios comuns. No caso desse esboço é possível afirmar que houve pouca ou quase nenhuma alteração para o produto final. O acréscimo de detalhes e profundidade na cena deve ter sido implementado no desenho mais detalhado que Stradanus enviava para Philips Galle, no entanto, este documento mais detalhado não encontramos em nenhum museu até o momento desta pesquisa.

Ainda na produção da série *Nova Reperta*, um desenho preparatório de Stradanus enviado a Philips Galle contém algumas anotações que indicam as invenções que seriam listadas na série. No verso do esboço, as palavras em italiano: Bússola, Imprensa, Pólvora, Artilharia, Estribo e Destilação” aparecem acompanhadas de uma saudação “Senhor Philips Galle”.

Figura 51: desenho preparatório (frente e verso) para a chapa “**Estribo**” da série *Nova Reperta*. Ca. 1588. Johannes Stradanus, tinta ferrogálica em papel.



Fonte: Cooper Hewitt Museum. Disponível em:

[https://www.dropbox.com/scl/fi/ouuv50704ef7zkucrdsw/STRADANUS\\_Catalogue\\_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/ouuv50704ef7zkucrdsw/STRADANUS_Catalogue_251030-spreads.pdf?rlkey=p02ch0diis0cpc8he7f2rwbfbz&st=a4nbee11&e=1&dl=0). Acesso em 25, Dez. 2025.

Essa lista das invenções tratadas na série possivelmente existiu para orientar o gravador na ordem das impressões. O estribo era a nona e última invenção da primeira versão da série, que contava apenas com dez gravuras (contando com o frontispício). Na gravura final, contudo, há uma adição. O cavaleiro ao fundo que sobe no cavalo usando o estribo carrega uma lança em sua mão, indicando a possibilidade de utilizar o cavalo em guerra pela estabilidade proporcionada pelo estribo de metal. A inscrição em latim que acompanha a gravura final diz: “*Pedes, humi vt, steterre equo, insidentium Cito levati, ut ipsa scala subleuat.*” (“De pé, quando estavam no chão, ao subir no cavalo, são rapidamente elevados, como se a própria escada os levantasse.”), enfatizando os benefícios do uso do estribo para subir rapidamente ao cavalo.

Figura 52: **Estribo. Nova Reperta.** Stradanus., Gravura em papel, ca. 1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=PPA130179> . Acesso em 22, Dez. 2023.

Alguns outros esboços de Stradanus nos chamam atenção, como é o caso de um esboço feito para a série de gravura “*Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumpho*”, de 1583, elaborada também por Philips Galle como executor e editor, dedicada “À inteligência e ao talento do nobre Senhor Ambrósio Marienberg,

admirador de todas as formas de pintura e elegância, Philippus Galle dedicou [esta obra]”. A série de gravuras retrata as batalhas de meados do século XVI cuja família Medici protagonizou ao lado do Imperador Carlos V. O frontispício dessa série (figura 58) será analisado mais adiante, quando debateremos as relações dos Medici com Stradanus e as Artes na Toscana.

Uma chapa da série de gravuras representa a batalha de Marciano (figura 53), também conhecida como batalha de Scannagallo, ocorrida em 02 de agosto de 1544, contra a cidade de Siena e os franceses que estavam em auxílio. A cena de batalha campal, ocorrida próximo a Arezzo, na Toscana, representa a derrota de uma das últimas cidades ainda fora do controle dos Florentinos no grão-ducado de Toscana. Um cerco foi criado ao redor da cidade, mas a batalha campal foi travada principalmente por cavalaria. A gravura representa o caos da cena de batalha que estava a ser vencida, mas alguns dos detalhes da obra não aparecem no primeiro esboço de Stradanus.

Na obra final, o plano aberto da cena nos dá a impressão de grandiosidade, principalmente pela linha do horizonte da imagem ser muito alta, quase no topo da cena, isso amplia o campo de visão do observador enquanto acompanha os eventos de batalha mais próximos. Na base da gravura a inscrição: “*Ad marcianum pro castris Galli vario praelio contententes cæsarianis et Aethruscis nulihibus se minime pares esse suo magno malo experiuntur*”<sup>55</sup> indicam uma valorização do lado dos Medici na batalha, comparando o poder florentino aos poderes de um César. Ao fundo da imagem o palácio Marciano aparece com uma inscrição sobre as construções para localizar a batalha. Na base da imagem, uma figura mitológica acompanha o campo de luta: um homem barbado e nu segura uma cornucópia enquanto é acompanhado pela figura de um pelicano.

---

<sup>55</sup> “Perto de Marcianum, diante dos acampamentos, os gauleses, combatendo numa batalha de resultado incerto, experimentam, para seu grande prejuízo, que de modo algum são iguais em forças aos cesarianos e aos etruscos.” (tradução nossa).



Figura 53: Batalha de Scanagallo da série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumphus**”, gravura em Papel. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1583.



Fonte: Museu British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

Essa figura representa o deus-rio Alfeu, filho do deus Oceanus e Tétis. Embora Stradanus represente o próprio deus Oceanus, na maioria de suas obras, para representar os rios, nessa, em específico, representou seu filho, Alfeu. Alfeu, na mitologia grega, é conhecido por uma perseguição à ninfa Aretusa. Aretusa foi transformada por Ártemis em uma fonte de águas enquanto Alfeu a perseguia. Essa mudança do deus Oceanus para Alfeu demarca o espaço onde a batalha aconteceu, acompanhado pelo pelicano que representa a cidade de Gênova, aliada a Carlos V na batalha contra os franceses na península itálica. A cornucópia, por outro lado, pode representar dois fatores diferentes: a fertilidade dos campos conquistados, ou a fortuna alcançada pela vitória. A primeira hipótese sugere que o terreno conquistado agora pelos florentinos seria um bom campo de plantio como ainda é até os dias atuais, onde se localizam grandes vinícolas. Contudo, a segunda hipótese nos parece mais apropriada a gravura de Stradanus. A fortuna, segundo o dicionário simbólico de Cesare Ripa, Iconologia, é representada acompanhada de uma cornucópia, ou uma vara longa para derrubar frutos das árvores, para representar a “difusão de riquezas e as boas coisas deste mundo”. Cesare Ripa define a Fortuna como:

Uma mulher com os olhos vendados, sobre uma árvore, que, com uma vara bastante longa, golpeia seus ramos, fazendo cair diversos objetos pertencentes a diferentes profissões, como cetros, livros, coroas, joias, armas etc. Assim a representa Doni. Alguns chamam de Fortuna aquela força operante dos astros, que dispõe de modos diversos as naturezas humanas, movendo o apetite sensitivo e, por meio dele, inclinando também, em certa medida, mas sem constrangê-lo, o apetite racional, de tal modo que este não perceba violência em sua ação. Nesta figura, porém, a Fortuna deve ser tomada apenas como aquele acontecimento casual que pode ocorrer nas coisas que, sem a intenção de um agente, raríssimas vezes podem concorrer ou unir-se. Como esse acaso traz frequentemente grandes bens ou grandes males, os homens que não conseguem compreender que nada pode acontecer sem a intenção de algum agente imaginaram e constituíram como senhora desses acontecimentos aquela a que chamam Fortuna; e é por meio dela que falam continuamente as vozes dos ignorantes. Ela é comumente representada cega por todos os autores pagãos, para mostrar que não favorece mais um homem do que outro, mas ama e odeia todos indistintamente. Desse modo, mostra-se que, conforme o acaso lhe apresenta alguém, por vezes elava um homem perverso às mais altas honrarias, embora ele fosse digno de castigo, e deixa cair na miséria e na calamidade outro homem merecedor. Entretanto, digo isso segundo a opinião dos pagãos e conforme costuma pensar o vulgo ignorante, que não enxerga além disso. A verdade é que tudo depende da Providência divina, como ensina São Tomás, no livro III de *Contra os Gentios*, capítulo 92, citado anteriormente. Os homens que estão ao redor da árvore testemunham aquele antigo provérbio que diz: “Cada um é o artífice de sua própria fortuna.” Pois, ainda que alguém possa ser considerado desafortunado, se não for prudente em conduzir adequadamente o caminho de sua vida, não é possível que alcance o fim que deseja em suas ações. (RIPA, 1618, p. 204, tradução nossa).

A descrição da Fortuna é acompanhada pela imagem que representa a mulher derrubando frutos de uma árvore indistintamente para indicar que a Fortuna é sempre volátil, em algum momento agrada alguns, outrora, agrada outros. A cornucópia, preenchida de frutas e ramos indica a riqueza e variedade de coisas a serem alcançadas pela Boa fortuna. No caso da edição inglesa da *Iconologia*, a Boa fortuna é representada com uma roda, acompanhada de uma cornucópia. A descrição da versão londrina aponta:

Uma mulher que tem uma roda no lugar do globo celestial, segurando uma cornucópia, em sua mão esquerda. Como a roda está (acima e abaixo, para as mudanças da sorte). A Cornucópia denota que ela é Difusora de Riquezas e boas coisas deste mundo; e a Roda estando em movimento contínuo, para a Fortuna, é instável, e sempre muda após um tempo, abafando um e exaltando outro (RIPA, 2009, p. 33, tradução nossa).



Figura 54: *Fortuna Buona e Good Fortune*.



Fonte: *Noua Iconologia*. Ripa, Cesare. Edição de 1618, por Pietro Pazzi, Pádua.

Fonte: Internet ARCHIVE.

<https://archive.org/details/novaiconologia18ripa/page/204/mode/2up>. Acesso em 26, Jun. 2026.

Fonte: *Iconologia or Moral emblems*, 1709, Benjamin Motte. Disponível em:

<https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa/page/66/mode/2up>. Acesso em 02, Jan. 2024.

O rascunho de Stradanus sobre a gravura da Batalha de Scannagallo (figura 55), contudo, não representava o deus Alfeu com a cornucópia e o pelicano. O cenário da batalha se apresentava de maneira distinta, com a presença mais de batalhões organizados para a batalha do que o caos presente na gravura final. O palácio Marciano ainda aparece ao fundo, na mesma posição, os cavaleiros mais próximos ao observador também permanecem, embora com posições diferentes. O deus-rio Alfeus, contudo, não existia. Em seu espaço havia apenas um arbusto, que seria preenchido no desenho preparatório mais elaborado enviado para Philips Galle (figura 55).

Figura 55: desenho preparatório para a série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumphus**”, tinta ferrogálica em Papel.



Fonte: Royal Collection. Windsor Castle. Disponível em:  
<https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.

A Bandeira de Genova que tremula no campo de batalha no rascunho aparece de forma tímida e quase esquecida no meio dos batalhões ao centro da imagem, enquanto que no desenho preparatório a bandeira é aumentada e se torna um destaque iluminado em meio ao caos da batalha. Na gravura final, a bandeira fica ainda mais evidente, colocada em direção ao ataque de Marciano.



Detalhe da bandeira de Gênova das figuras 55, 56 e 53, em sequência. Johannes Stradanus e Philips Galle. Ac. 1583.



Fonte: Museu Plantin Moretus e Royal Collection.

No desenho preparatório mais elaborado (figura 56), poucas mudanças são aplicadas à gravura final. Além dos detalhes e da inscrição em latim na base da imagem, a inscrição que ficava no topo da imagem “*As Marcianus Conflictus*” também foi retirada. A adição do céus-rio Alfeu, da cornucópia e do engrandecimento da bandeira de Gênova na obra final não são meros acasos. Em 1544, quando dos acontecimentos representados, Gênova havia acabado de mudar de lado na disputa entre franceses e espanhóis. Antes mais aliada aos franceses, Gênova passa, de 1528 em diante, a ser uma das mais importantes cidades aliadas ao Imperador Carlos V na Itália, juntamente com a Florença dos Medici. A Gênova, que dependia em grande parte dos mercadores marítimos do

império espanhol na venda de trigo e vinho, ingressava como base militar estratégica ao imperador Carlos V, assim como para Filipe II (BRAUDEL, 1983, p. 123).

Figura 56: desenho preparatório para a série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumphus**”, tinta ferrogálica em Papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

A adição da cornucópia faz parte de uma clara propaganda aos Medici, vitoriosos, que poderiam gozar de todo o controle da Toscana após vencer Siena. Já o deus-rio Alfeus representa a corrente de Scannagallo, utilizada na vitória florentina para pressionar os inimigos contra o rio. A gravura de Stradanus dialoga com o afresco de seu mestre, Giorgio Vasari, que está *Salone dei Cinquencento*. A disposição da cena não é tão semelhante, mas o espaço campal, a cavalaria e os estandartes carregam semelhanças. A obra de Vasari, contudo, é mais direta ainda no discurso propagandista dos Medici, ao colocar uma bandeira da família Medici no campo de batalha, enquanto que na obra de Stradanus essa bandeira não é representada, apenas a de Gênova e a do Império espanhol



Figura 53 (detalhe da bandeira do Império espanhol): Batalha de Scanagallo da série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumphus**”, gravura em Papel. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1583.



Fonte: British Museum. Disponível em:  
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

Figura 57: **Batalha de Scannagallo**, Giorgio Vasari, Afresco, 1544.



Wikimedia Commons. Disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scannagallo\\_Vasari.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scannagallo_Vasari.jpg). Acesso em 23, Jun. 2026.  
*Salone dei Cinquencento, Palazzo Vecchio, Florença.*



Figura 57 (detalhe das bandeiras): **Batalha de Scannagallo**, Giorgio Vasari, Afresco, 1555.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scannagallo\\_Vasari.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scannagallo_Vasari.jpg). Acesso em 23, Jun. 2026.  
*Salone dei Cinquencento, Palazzo Vecchio, Florença.*

A bandeira vermelha, com as seis esferas centralizadas em um formato oval amarelo representa a família Medici, enquanto a bandeira branca com um “X” vermelho, representa o Império espanhol e, ao fundo, a bandeira branca cruzada em vermelho representa a bandeira de Gênova.

As alterações do esboço de Stradanus para a obra final possivelmente foram acréscimos feitos a pedido da família Medici – embora não tenhamos documentação que comprove isso – ou feitas como sugestão do próprio gravador, Philips Galle, o que é menos provável. Por outro lado, é possível que o próprio Stradanus tenha acrescentado as mudanças do primeiro esboço para o segundo. Nesse sentido, por serem produções provisórias, que sofreriam alterações antes de serem utilizadas na obra final, os esboços e desenhos preparatórios revelam o aspecto fluído das gravações, que não são produções baseadas em uma individualidade – o gênio do autor -, mas obras compostas em uma multiplicidade de pensamentos que se assentavam na organização dessas perspectivas diferente a partir do contrato de comissão e da análise da obra durante seu processo de produção pelos gravadores e ao final, pelo comitente.

### 1.7 Os mecenas de Florença: Johannes Stradanus e os Medici

Johannes Stradanus não foi, sem dúvidas, o único nem o primeiro artista a ser comissionado pela família Medici. Segundo Liana Cheney (2016, p. 36), desde o século XIV os Medici buscaram se tornar uma família dinástica usando sua habilidade em comércio e poder político. Essa busca pela formação de uma dinastia vinha de sua própria exibição como gloriosa, alcançada principalmente pelo patronato das artes visuais e literárias. A produção das obras de Stradanus perpassa também a posição política, social e artística dos Médici na Itália do século XVI. Sem compreender como os Médici se estabeleceram enquanto dinastia dominante na Toscana, não poderemos compreender uma outra “camada” que compõe as imagens de Stradanus. O gravador flamengo foi um dos artísticas comissionados pelos Médici para que estes pudessem ser vistos e reconhecidos enquanto responsáveis pela grandiosidade almejada pelos florentinos no centenário da conquista da América.

A principal forma que os Médici encontraram de estabelecer sua posição de poder no jogo político de Florença foi criando uma conexão de passado e futuro com a Roma Antiga seja por meio de uma linhagem de papas, de casamentos arranjados ou, no caso que mais nos importa neste trabalho: pela transformação de Florença num “Teatro cultural da Europa”. Segundo a autora:

*Festivals, decorative cycles, pageantry and portraiture illustrated the grandeur of the Medici and the magnificence of Florence in the Renaissance. Humanist writings document the history of Florence as well as the political power of the Medici through their appetite for Glory. (2016, p. 36)<sup>56</sup>*

Os Medici foram grandes ícones no mercado monetário assim como vendedores de lã. Segundo Fernand Braudel (1983, p. 358), Os Medici eram, já no século XVI, quase metade do quantitativo total de banqueiros da região de Florença, grandes seguradores de comércio marítimo, investidores (*accomandite*) e muitos dos integrantes da família tinham oficinas para trabalhar a seda. O fim das invasões germânicas na Europa continental, o crescimento das cidades, a melhoria das condições de alimentação, transporte e um surto demográfico no fim da Idade Média garantiram terreno fértil para

---

<sup>56</sup> Festivais, ciclos decorativos, pompa e retratos ilustravam a grandeza dos Médici e a magnificência de Florença no Renascimento. Os escritos humanistas documentam a história de Florença, bem como o poder político dos Médici através do seu apetite pela Glória. CHENEY, 2016, p. 36) – Tradução livre.

o crescimento de famílias conectadas ao comércio, principalmente aos empréstimos. O mediterrâneo e o mar do Norte se tornaram centros comerciais poderosos e formaram o que Le Goff chamou de “postos avançados” da cristandade localizados nas rotas de grande atração que se constituíram como “franjas de poderosas cidades comerciais” (LE GOFF, 1991, p. 6).

O avanço do comércio marítimo em relação ao comércio terrestre no século XIV, causado não somente pelas novas tecnologias embarcadas nessa forma de transporte, como a bússola, a vela latina, o leme de cadaste, a cartografia, fizeram com que o custo de transporte para compra e venda de mercadorias, principalmente vindas do Oriente, caísse de 20% do preço final dos produtos para cerca de apenas 2%. É nesse contexto que os Medici crescem tanto. Por possuírem uma capilaridade que os facilitava estabelecer contratos de ganho bilateral (ganho no transporte e ganho na venda), os Medici também eram fornecedores de créditos e de seguros de transporte para os traslados que não ofereciam em seu catálogo de serviços (LE GOFF, 1991, p.19). Contudo, não bastava possuir grande capilaridade comercial para alcançar a posição social, comercial e política que os Medici galgaram na Florença do século XV, pois outras famílias faziam também os mesmos serviços, como os Neri, os Benci, os Portinari, etc. Para ascender a tal status, era necessário que os Medici fossem *virtuosos*.

Para o crescimento nesse mercado e política florentina do século XV, era muito importante que se parecesse (e fosse) rico, honorável. Ser rico era ser virtuoso, ser pobre, uma desgraça. Segundo o pintor Leon Battista Alberti, era muito difícil que uma pessoa pobre fosse vista como virtuosa, afinal “A pobreza joga as virtudes nas sombras” (ALBERTI, *Apud* HIBBERT, 1975, p. 28). Para ser visto de forma virtuosa, era necessário que um florentino fosse um viajante, que tivesse aumentado sua riqueza ao retornar a Florença, no típico padrão do comerciante medieval, itinerante e cosmopolita. Não podia, contudo, enriquecer muito rapidamente. As fortunas rápidas eram vistas com maus olhos. A fama não era construída em um pequeno prazo. Era necessário ter um histórico “estimado”, ter parentes no poder público da República florentina, ser parte dos *Signoria*, do Parlamento, para, como consequência, ser visto como um dos “*Grandi*”. Um homem virtuoso em Florença, não deveria poupar gastos. Deveria ter uma boa casa, casas de campo, uma grande família, uma capela privada, andar com boas roupas, ter um *Palazzo* e ser generoso com as doações, principalmente para as ordens da Igreja Católica – as parcerias da família Medici com a Igreja Católica foram fundamentais para o

crescimento mediciano<sup>57</sup>. Se seu nome não estivesse entre os “*Priori*” do parlamento, que começou a ser contabilizado desde 1282 em Florença, sua fama não seria bem quista entre os outros membros da elite, limitando seu status.

Os Medici não eram uma família anciã de grande envergadura social até o final do século XIII. Diz-se que um tal de Averardo teria lutado no exército de Carlos Magno e, na volta de sua casa, quando passou por Roma, teria enfrentado um monstro enorme. Tal monstro teria mordido o escudo de Averardo, deixando marcas de dentes que seriam os símbolos das esferas da Casa dos Medici. Claro, essa anedota traz grandeza e um significado histórico para o brasão da casa, conectando a Casa dos Medici a um passado guerreiro e glorioso, a Carlos Magno. Seu brasão passaria a ser representado em grande parte das gravuras e pinturas que financiaram, inclusive as de Stradanus. Uma das séries de Johannes Stradanus, a “*Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumph*”, publicada aproximadamente em 1583, trata das batalhas vencidas pelos Medici em aliança com os espanhóis.

No caso da gravura abaixo, o brasão dos Medici aparece nos dois cantos superiores da imagem, enquanto o brasão de Carlos V, juntamente com seu lema “*Plus Ultra*”, aparece centralizado. O título da série já indica sua função social, mas a descrição logo abaixo do título me parece mais interessante: “À família Médici, pelas vitórias e triunfos dos feitos realizados com sucesso. Elegantes imagens desenhadas por Joannes Stradanus, flamengo, com o pincel mais habilidoso, e gravadas em cobre por Philippus Galle, e publicadas. 1583”. Os triunfos militares dos Medici são colocados como sucessos não somente da própria família, mas da Monarquia Católica de Carlos V. As imagens produzidas por Stradanus são descritas como elegantes e feitas com habilidade. A série, contudo, não fora comissionada pelos Medici, mas fora elaborada como uma forma de homenagem. A inscrição mais abaixo diz: “À inteligência e ao talento do nobre Senhor Ambrósio Marienberg, admirador de todas as formas de pintura e elegância, Philippus Galle dedicou (esta obra)”.

---

<sup>57</sup> A aliança dos Medici com a Igreja católica não estava restrita à indicação de cardeais para a ocupação do papado de Roma, mas também conectada a acordos econômicos da Igreja com a família. Exemplo disso é que a família Medici financiou grandes fortunas às cruzadas contra os turcos e, em contrapartida, recebia o direito de monopólio sobre alguns comércios para a Igreja católica com a possibilidade de seus adversários econômicos serem punidos com a excomunhão caso tentassem intermediar o comércio dos Medici nas regiões de grande presença do papado. Alguns navios utilizados pelo papado só poderiam ser dos Medici e até mesmo lotes de seda só poderiam ser comprados e revendidos pelos Medici. Mesmo algumas minas de ouro foram fechadas pela Igreja católica para proteção do monopólio mediciano (LE GOFF, 1991, p. 22).



Figura 58: Frontispício da série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumphus**”.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.

Figura 59: oitava gravura da série “**Mediceae Familiae Rerum Feliciter Gestarum victoriae et triumphus**”. 1583.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 10, Jan. 2023.



Produzida em Antuérpia, essa série retrata uma sequência de batalhas vencidas principalmente por João de Medici contra variados inimigos: alemães, turcos, suíços, franceses, todos derrotados com grande vigor e sempre “pela liberdade da Itália”, como está inscrito<sup>58</sup> na oitava gravura da série que retrata a luta de João de Medici contra os alemães auxiliados pelos Bourbon durante uma noite escura.

A série busca remontar um passado de batalhas que justifiquem a grandeza dos Medici em fins do século XVI, contudo, nem sempre os Medici foram grandiosos e respeitados na península Itálica. Somente a partir de 1296 é que os Medici conseguiram se impor como políticos e mercadores importantes.

O primeiro Medici a ser parte do Parlamento, eleito *Gonfaloniere*, foi Ardingo de Medici, em 1296. Seus descendentes, como Giovanni di Bicci de Medici, pelos anos 1421, participava de uma das guildas mais importantes da cidade, a *Arte della Lana* – responsável por organizar os produtores de lã – e a guilda *Arte del Cambio* – responsável pela produção monetária florentina. A partir de 1422, Giovanni de Medici passou a ser o banqueiro do Papa João XXIII, entrando para o cenário dos grandes banqueiros e negociantes da Península itálica, rivalizando com os milaneses.

A partir de então, os Medici financiaram guerras religiosas, como a de Leão XXIII contra Gregório XII, a expulsão dos turcos, o combate aos *Fuorusciti*, principalmente em aliança com os espanhóis. Cosimo de Medici (O velho) fora um dos mais incentivadores da ampliação dos investimentos dos Medici. Não investia apenas em guerras e nos bancos, mas também em embelezar sua cidade, seguindo o princípio aristotélico de que um bom cidadão é aquele que investe suas riquezas no público, buscando o *sumo bem*. Cosimo, O velho, fora um grande financiador das Artes. Um de seus mais comissionados artistas fora Donatello.

Na Itália renascentista, as relações entre os mecenas e os artistas iam muito além de apenas contratos. Donatello, por exemplo, tinha uma relação quase filial com Cosimo. Quando Cosimo morreu, Donatello pediu para que, quando morresse, fosse enterrado ao lado de seu mecenas. Giorgio Vasari, o mestre de Johannes Stradanus, era muito conectado aos Medici e disse em seu livro de biografias que, Donatello, até o fim de sua vida, apesar de não ser querido por ser homossexual, encontrou na casa dos Medici um

---

<sup>58</sup> "João Médici, ao repelir um ataque dos alemães liderados por Bourbon durante a noite, e lutando bravamente pela liberdade da Itália, é atingido por um tiro de canhão e morre em combate aos 29 anos de idade."

apoio fiel e “viveu sem preocupações até o final de sua vida”. Aqui, talvez, haja uma “pequena” dose de propaganda para os ancestrais de seus mecenas por parte de Vasari. Contudo, é inegável perceber que os Medici chegaram mesmo a dar uma fazenda para Donatello, que não se importava com dinheiro e doava quase toda riqueza que ganhava, pintando para os Medici, para igrejas e pupilos (HIBBERT, p. 92, 1975).

Numa correspondência de Vasari para Cosimo I, seu comitente, já na segunda metade do século XVI, o pintor italiano diz, a respeito de seu livro “*Vite*”:

*I have thought that this labor which I have undertaken—of writing the lives, describing the works and setting forth the various relations of those who, when art had become extinct, first revived, and then gradually conducted her to that degree of beauty and majesty wherein we now see her, would not be other than pleasing to your Excellency*  
<sup>59</sup>(VASARI para Cosimo I, apud CHENEY, 2012, p. 35)

Vasari diz na carta que sua escrita se baseava não somente na busca por biografar a vida dos artistas que teriam “revivido” a Arte na Itália, mas para agradar a Cosimo I, justamente porque grande parte dos artistas biografados foram comissionados pelos Medici, de forma que o livro ganhava um tom propagandístico notável.

Quando a relação de um artista com um mecenas ganhava um longo prazo, era comum que um mecenas indicasse seus comissionados a outros que buscavam trabalhos de qualidade. Donatello fora indicado pelos Medici, mas não se dava bem com outros comitentes. Os Medici também indicaram o jovem Alessandro di Mariano Filipepi, conhecido como Botticelli. Giorgio Vasari, que tinha sido o pintor quase que exclusivo dos Medici por anos – um artista de corte –, fora responsável por arquitetar um novo Palazzo para os Medici, o *Uffizi*, para onde seriam transferidas todas as alas de administração que antes ficavam no *Palazzo Vecchio*, além e organizar as festas da família. Após isso, Vasari fora indicado a pinturas no Vaticano, principalmente por que o tio de Cosimo I era o Papa Leão X (Giovanni di Lorenzo de Medici).

Durante o século XVI, quando a península itálica passou a ser alvo de grandes guerras, alteradas principalmente pelas novas formas de batalha devido ao uso de armas de fogo e canhões, os Medici buscaram se estabelecer como o centro de poder que poderia buscar e garantir a paz. Cosimo de Medici investiu nas forças navais florentinas, reformou

---

<sup>59</sup> “Pensei que este trabalho que empreendi — o de escrever as vidas, descrever as obras e expor as diversas relações daqueles que, quando a arte havia se extinguido, primeiro a reviveram e depois, pouco a pouco, a conduziram àquele grau de beleza e majestade em que hoje a vemos — não poderia ser, senão agradável à Vossa Excelência.” (VASARI para Cosimo I, apud CHENEY, 2012, p. 35)

o exército e chegou a criar uma nova Ordem de Cavaleiros, os Cavaleiros de Santo Stefano. Os Medici, em busca de se garantirem como o centro das relações de poder e estabilidade da península, controlavam, a partir do século XV, grande parte da Toscana de forma autoritária, segundo Déborah Blocker (2017, p. 85). Não somente os portos e cidades eram controladas, mas mesmo as produções culturais, como teatro, dança, música e pintura, eram controladas pelos Medici em Florença e, em muitos casos, eram publicadas em segredo, caso não fossem comissionadas pelos Medici e, portanto, não tivessem o caráter propagandístico. Os Medici sabiam o que a cultura poderia oferecer para sua imagem e status perante as outras grandes famílias presentes na região.

Cosimo fora responsável também por inaugurar a Escola Botânica de Pisa, onde estudava plantas medicinais vindas da América e do Oriente. É muito provável que nessa escola o filho de Cosimo, Ferdinando I, tenha conhecido o Guáiaço, planta representada por Stradanus em seu *Nova Reperta*, comissionado por Ferdinando em 1588, quando se tornou o Grão-Duque da Toscana após a morte de seu irmão, Francesco. Francesco também era um Grã-Duque que dedicava tempo ao estudo botânico em seu *Patrolino*, casa de jardim onde ficava isolado estudando, além das plantas, química, cerâmica, alquimia e buscava “descobrir os segredos da Natureza”. A destilação também era uma de suas paixões, técnica que Stradanus também gravou em sua *Nova Reperta*.

Figura 60: **Destillatio**, sétima gravura da série Nova Reperta, de Stradanus.



Fonte: British Museum. Disponível em:  
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Havia também um incentivo à ciência nas extravagâncias dos Medici. Quando Galileu Galilei estava fugindo de seus perseguidores da Igreja Católica, Ferdinando deu asilo a Galileu, construindo um observatório astronômico para ele. Fundaram uma biblioteca para estudos e compraram diversos pergaminhos persas e egípcios. Ferdinando chegou a ter Galileu como mestre de seu filho, Cosimo II. A obra “*Medicea Sidera*”, de Galileu, na qual ele cataloga as luas de Júpiter, é uma homenagem a seus financiadores e protetores, principalmente a Cosimo II (HIBBERT, p. 281, 1975).

A busca pela fama e grandiosidade dos Medici, portanto, não se dava somente pelas guerras e casamentos arranjados, mas pelo incentivo às Artes, almejando a virtuosidade. Não devemos nos esquecer do que Evelyn Lincoln nos apontou em seu livro “*Invention and authorship in early modern italian visual culture*”, os mecenas, por terem um papel fundamental na organização e escolha daquilo que será visualmente produzido, escolhendo as figuras, as posições na imagem, os materiais utilizados, os homenageados, devem ser considerados também como autores das obras. A produção muitas vezes era assinada não somente pelo pintor, gravador ou desenhista, mas os nomes de muitos que participaram, principalmente o mecenas, apareciam na imagem final. O senso de responsabilidade perante uma obra, como aponta Michael Baxandall, podia deslizar entre o financiador e o artista de uma forma que é difícil definir quem deveria realmente ser considerado como autor de uma obra (LINCOLN, 2003, p. 1097). Nesse sentido, os Medici enquanto mecenas – e autores – foram também responsáveis pelas produções visuais que buscavam engradecer e colocá-los como referências e serem seguidas no cenário político e econômico florentino.

A perspectiva do Medici quanto ao uso das Artes para engrandecimento moral, principalmente da família dos Medici e da cidade de Florença, contudo, não era homogênea na cidade florentina do século XVI. Intelectuais de famílias afastadas da política pelo jogo de poder dos Medici também produziam de forma contrária à forma como os Medici viam as Artes. É o caso da *Accademia Degli Alterati*, composta principalmente por membros opostos à *Medicean Accademia Fiorentina*, cuja produção era pautada pelas perspectivas dos Medici. Até mesmo o impressor das obras produzidas e comissionadas na *Medicean Accademia Fiorentina*, Lorenzo Torrentino, era o impressor oficial dos Medici. Na *Accademia Degli Alterati*, famílias como os Vettori,

Giacomini e Sassetti, produziam pelas margens do mecenato florentino em noções artísticas opostas às produções comissionadas pelos Medici. Nas reuniões da *Accademia Degli Alterati*, fundada durante o auge do poder os Medici na região da Toscana, em 1569, os integrantes da organização discutiam se as Artes deveriam ou não possuir função moralista, como as obras comissionadas pelos Medici pregavam. Os membros da *Accademia Degli Alterati*, afirmavam que não, a Arte não deveria ter função moralista, mas sim ser bela, causar prazer em que a vê. A Arte, seja ela musical, visual ou corporal, deveria, para os *Alterati* (alterados) causar *meraviglia* (Maravilha) e *stupore* (estupor), isso seria o suficiente para causar a catarse aristotélica no público, o que geraria “bons hábitos”, elevando a moral dos cidadãos sem a necessidade de a obra apontar este caminho (BLOCKER, 2017, p. 92). Por mais contraditório que seja, Stradanus foi comissionado tanto pela *Accademia Degli Alterati*, quanto pelos próprios Medici.

Nesse ínterim, Nicolau Maquiavel e Giorgio Vasari foram figuras importantes nessa busca de engrandecimento moral e citadino da família Medici. Em 1521, em seu livro “*Arte Della Guerra*”, Maquiavel elogia seus líderes, os Medici, por sua grande capacidade de governar, mantendo a paz e estabilidade. Enquanto isso, no *Palazzo Vecchio*, Giorgio Vasari, produz, entre os anos de 1565 e 1570, pinturas que abraçam a glória dos Medici por terem alcançado a paz após as vitórias sobre Siena e Pisa ao se utilizarem de exércitos “nacionais”, com menos mercenários, diferentemente do que ocorria nos séculos anteriores (problemática presente também no “*O Príncipe*” de Maquiavel) (CHENEY, 2016, p. 38).

Lorenzo de Medici, um dos mais conhecidos membros dessa família de “mercadores opulentos e potentes líderes políticos”, como afirmou o historiador Cássio Fernandes (2004, p. 143), foi um dos maiores mecenas do Renascimento florentino. Com sua habilidade política da prudência, sua busca por evitar as irrupções vizinhas na Itália trouxe para perto de si relações importantes de outros poderosos italianos. Como fora chamado por Aby Warburg, Lorenzo era “o primeiro insuperável virtuoso da política do equilíbrio”. Encheu-se também de intelectuais e artistas. A intelectualidade era almejada não somente na exaltação de sua própria figura, mas de seus aliados mais próximos. Não raramente, no mundo dos banqueiros florentinos, buscava-se a união entre o fervor religioso e a valorização do indivíduo, exaltando a força do elemento mundano nas representações, principalmente retratos. Não é coincidência, portanto, que as obras de retratos tenham ganhado cada vez mais força nesse momento.



A ligação dos Medici com Johannes Stradanus é notável. Seu mestre, Giorgio Vasari, fora comissionado por Cosimo I de Medici nos anos 1555, como um dos principais pintores a glorificar os Medici perante a sociedade florentina, seja pelas Guerras vencidas ou pelas obras humanistas do teatro social que os Medici financiavam desde Leonardo.

Quando Johannes Stradanus chega a Florença, em sua juventude, seu mestre estaria em seu momento mais dedicado aos Medici de sua carreira. Já na segunda metade do século XVI, Vasari chegará até mesmo a terminar algumas pinturas de Leonardo e Michelângelo que ficaram inacabadas desde os anos 1503 e 1506. Entre os anos de 1565 e 1570, Vasari estava pintando, com seus assistentes, os afrescos das batalhas da Conquista de Pisa. Nesses afrescos, localizados no *Palazzo Vecchio*, os florentinos lutam contra o exército de Pisa e são protegidos pelas mãos divinas enquanto seus cavaleiros lutam no campo em defesa de sua cidade. Os Medici, portanto, já tinham em Vasari uma figura capaz de glorificar seus feitos e dar ao estabelecimento do Grão-ducado da Toscana após essas conquistas, uma imagem de *Virtú*, *Condottiere* e *Fortitude*. Esses conceitos, discutidos por Maquiavel, são pensados como as principais características de um bom governante, um governante que almeja a paz, mas que, em caso de necessidade, enfrenta a guerra com honra e moral. Em suma, *Virtú* seria a honra a partir da moral do cultivo da coragem, da sabedoria racional e da devoção ao dever público, *Condottiere*, por outro lado, a capacidade de liderança militar e, *Fortitude*, a honra militar. Estes conceitos foram retomados do Império Romano, principalmente do humanista Marcus Tullius Cícero (106-43 A.C.). Liana Cheney aponta que “*Machiavelli, in particular, appropriates these notions in his writings, while Vasari visually captures this conceit in the depiction of the heroic battle scenes as well as in the portrayal of Duke Cosimo I as ruler and condottiere*”<sup>60</sup>, nesse sentido, Vasari reproduz nas cenas de batalhas em suas pinturas o discurso político de seus mecenas, de forma a conectá-los aos conceitos valorizados pelo humanismo cívico florentino do século XVI (CHENEY, 2016, p. 44).

Nesse contexto, Johannes Stradanus se embebe das relações de seu mestre e consegue muitas comissões para pinturas e gravuras. Das mais de seiscentas gravuras do autor (rastreadas em nossa pesquisa), quase 25% de toda a sua produção fora comissionada pelos Medici. Isso se deu, principalmente, por sua herança artística de seu

---

<sup>60</sup> “Maquiavel, em particular, apropria-se dessas noções em seus escritos, enquanto Vasari as traduz visualmente na representação de cenas de batalhas heroicas, bem como no retrato do duque Cosimo I como governante e condottiere” (CHENEY, 2016, p. 44, Tradução nossa).

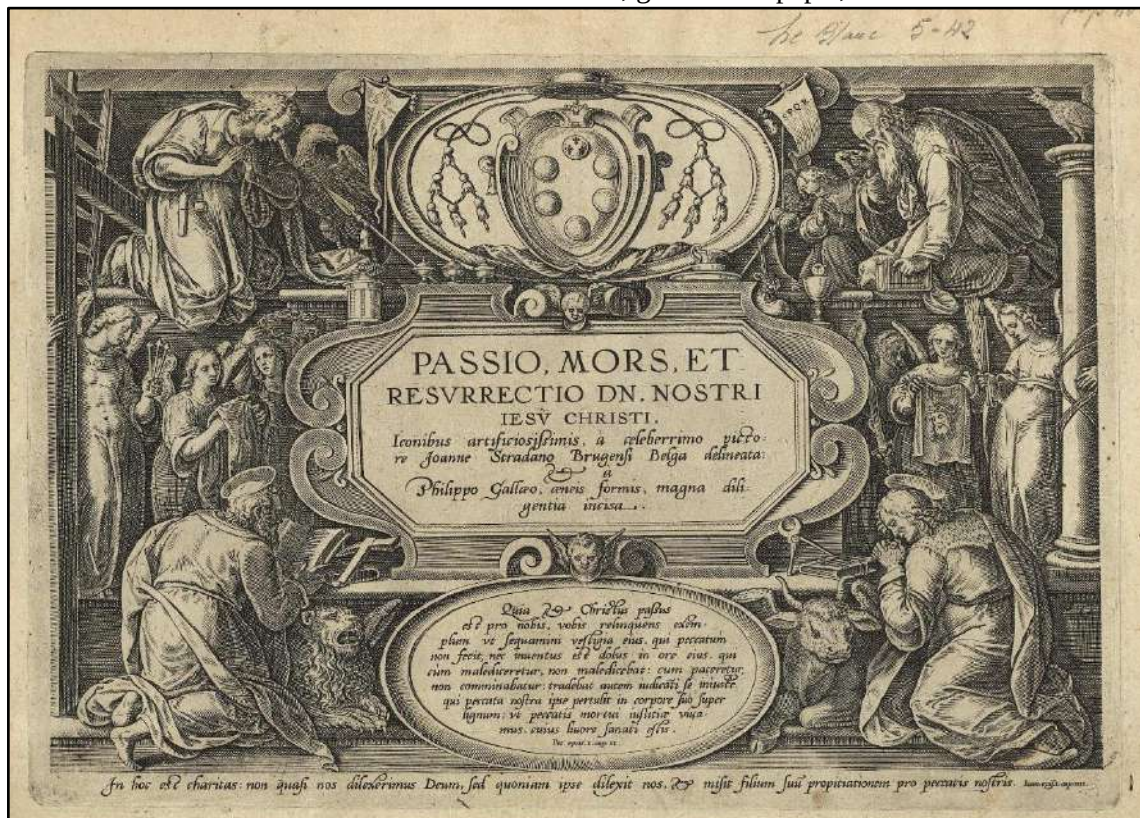
mestre Giorgio Vasari. Assim como Domenico Ghirlandaio, artista da corte de Lorenzo de Medici, aproximou as relações de Michelangelo e os Medici, Vasari foi a ponte necessária para Stradanus passar a ser comissionado pelos burgueses florentinos.

As relações de Johannes Stradanus com os Medici eram tamanhas que, quando Stradanus produziu, ao final da vida de Ferdinando I de Medici, uma série grande, com quarenta gravuras cujo título era “*PASSIO, MORS, ET RESVRRECTIO DN. NOSTRI IESV CHRISTI*” (Paixão, Morte e ressurreição de nosso senhor Jesus Cristo), fez uma contracapa da série, logo após o frontispício que fazia uma grande homenagem a Ferdinando:

“As façanhas suas, bem como as de seus ancestrais, foram por eles cuidadosamente registradas em escritos; eu, por outro lado, estou empenhado em retratar os nossos feitos por meio da pintura, tanto quanto as minhas forças e habilidades permitirem. Isto foi completamente justo, em mérito de tão grandes homens; mas trabalho com essa intenção para que, se algo no meu trabalho faltar em arte, seja compensado pela diligência e por uma espécie de profunda devoção a você. Estas obras foram gravadas por Filipe Gallaeus em Antuérpia, um homem verdadeiramente admirável e de tal natureza que os estudiosos desta nobre arte lhe devem um grande favor. Mas o que resta da minha vida, agora dediquei ao trabalho de esculpir rochedos em Pádua. Agora, no entanto, surgiu uma urgência para que esta nossa edição fosse salva da cruz, algo que está nas mãos de nosso Salvador Jesus Cristo, que é o objeto do amor mais devoto de qualquer pessoa habilidosa. A mim foi possível expressar isso com as habilidades que possuía, e cuidar para que elas fossem gravadas. Eu fiz isso em homenagem ao seu nome, e com a intenção de que continue assim, enquanto durar, não tendo sido possível de outra forma. Que o Senhor conceda a você a sua benevolência neste estudo que lhe ofereço com humildade. Despeço-me com saudade.” (STRADANUS em *PASSIO, MORS, ET RESVRRECTIO DN. NOSTRI IESV CHRISTI*, 1587, tradução nossa).

Stradanus declara uma profunda devoção a Ferdinando, mas também aos ancestrais dos Medici. Sua intenção não é somente retratar as glórias dos Medici, mas apresenta-las ao mundo na forma visual, dando vida a um passado que agora estava prestes a decair, como ficou marcado pelo declínio da família Medici após o início do século XVII.

Figura 61: Frontispício da série “*PASSIO, MORS, ET RESVRRECTIO DN. NOSTRI IESV CHRISTI*”. Johannes Stradanus, gravura em papel, 1587.



Fonte: Internet Archive. Disponível em:

[https://archive.org/details/gri\\_33125006449942/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125006449942/page/n5/mode/2up). Acesso em 20, Jun. 2026.

Cecil Grayson, ao analisar o “*Tratado Della pintura*”, diz que Alberti relaciona o sucesso de um artista ao sucesso que tem em abordar temas que sejam importantes para os mecenas que comissionavam a obra: “o pintor deve agradar ao público e conquistar o favor dos mecenas e, por isso, levar em conta os gostos e opiniões deles” (ALBERTI *Apud* GRAYSON, p. 62, 1999). As produções de Stradanus, nesse sentido, conectam aquilo que os mecenas buscavam associar às suas figuras ao cenário político e econômico da Itália, estabelecendo uma relação direta entre o crescimento da península ao crescimento dos próprios Medici.

E Stradanus vai além. Não somente homenageou seu mecenas que agora estava morto, mas também se colocou na terceira imagem da série, anteriormente citada, como grande autor, associando sua imagem tanto à grandeza dos Medici, mas também aos eventos que são retratados na série, a vida de Jesus.



Figura 62: Autorretrato de Johannes Stradanus na série “**PASSIO, MORS, ET RESVRRECTIO DN. NOSTRI IESV CHRISTI**”. Gravura em papel, 1587.



Fonte: Internet Archive. Disponível em:

[https://archive.org/details/gri\\_33125006449942/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125006449942/page/n5/mode/2up). Acesso em 20, Jun. 2026.

Nessa gravura, Johannes Stradanus aparece cercado de seu lema: “*SOLA MANET VIRTUS LABUNTUR CAETERA QVAEQVE / DIVITIAE, VIRES, FAMA, IUVVENTA, DECUS*”, isso é, “Apenas a virtude permanece, todas as outras coisas passam / Riquezas, forças, fama, juventude, glória”. Stradanus aqui, se coloca como inventor dessa série de gravuras. Invenção não seria meramente a imaginação de uma visão, mas a criação de um mundo pela Arte. Como apontou Evelyn Lincoln:

*In the Renaissance, this kind of contribution came to be expressed as invention, a word that comes from ancient classification of the parts of rhetoric. Invention, in rhetoric, was the core of an argument, ornament was that part of the argument that made invention memorable and persuasive. When pictorial printmaking was developed and came into general use in the late fifteenth century, the word "invention" took on more particular meaning in the visual arts. In printmaking, it came to signify the part of the printed image that formed its central subject or idea (LINCOLN, 2003, p. 1101).<sup>61</sup>*

<sup>61</sup> Na Renascença, esse tipo de contribuição passou a ser expressa como invenção, uma palavra que vem da antiga classificação das partes da retórica. Invenção, na retórica, era o núcleo de um argumento, enquanto o ornamento era a parte do argumento que tornava a invenção memorável e persuasiva. Quando a gravura pictórica foi desenvolvida e entrou em uso geral no final do século XV, a palavra "invenção" assumiu um

Nesse sentido, ao colocar a sua própria imagem na série e homenagear seus mecenas, Stradanus estabelece uma relação entre a grandeza dos Medici, a grandeza das imagens que ele inventa e a grandeza de si mesmo, numa promoção a partir da invenção, de sua própria criação. A “invenção” era definida por Cesare Ripa como algo “*Non Aliunde*”, ou seja, não copiado de nada, criado pela engenhosidade do próprio artista. A descrição da “*Inventione*” na edição de 1624 do dicionário simbólico (a última com participação direta de Ripa) é assim apontada:

INVENÇÃO Uma jovem mulher, vestida com aparência suntuosa e de cor branca, em cuja veste esteja inscrita a divisa “NON ALIUNDE” [não de outra fonte / não de outrem]. Terá a cabeça adornada com véus de diversas cores que, por seus belíssimos volteios, mostrarão arte e beleza; e, junto às têmporas, um par de pequenas asas. Ela segurará com a mão esquerda o simulacro da Natureza; terá o braço direito um tanto elevado e a mão aberta. Seus braços estarão nus, e ambos cingidos por braceletes de ouro. No bracelete do braço direito estará escrita a divisa “AD OPERAM” [à obra / para a ação]. Ela é representada jovem porque, na bela juventude, os espíritos se elevam e ascendem ao intelecto pela força do sangue; e, quando o raciocínio realiza seu percurso, formam-se todas as invenções. Ela veste-se de branco porque a invenção deve ser pura e não servir-se dos esforços alheios; por isso, mostra-se que a invenção deve provir de si mesma e depender apenas de sua própria operação, como muito bem demonstra a divisa inscrita na veste: “Non aliunde”. O ornamento dos véus de várias cores significa que a invenção não é uma só, mas múltipla e infinita, pois a variedade dos intelectos inventa e realiza tanto o bem quanto o mal. As asas que traz na cabeça indicam a elevação de todas as faculdades intelectuais, porque, movidas pelo sentido e pela busca daquilo que se deseja encontrar, elas se elevam para descobrir e inventar tudo aquilo que lhes é proposto. Ela sustenta com a mão esquerda o simulacro da Natureza para demonstrar que esta é inventora de todas as coisas. E, porque encontrar alguma invenção sem trazê-la à luz é algo que de nada serve — conforme o dito dos juristas, “*Propositum in mente retentum nihil operatur*” [“um propósito retido na mente nada realiza”] —, e isso não é de admirar, pois, como dizem os filósofos, “*Virtus in operatione consistit*” [“a virtude consiste na ação”], também a invenção, para merecer louvor, deve ser posta em prática e executada. Por isso, fazemos essa figura manter o braço direito elevado e a mão aberta. Entre os egípcios, a mão pintada ou esculpida era sinal do homem empenhado em construir, pois dela nos servimos muito nas obras, graças às quais se realizam os artifícios de todas as coisas e as imagens dos pensamentos concebidos na alma se tornam visíveis aos olhos. Por essa razão, colocamos no braço direito a divisa “AD OPERAM” — “à obra” ou “para a ação” (RIPA, 1624, p. 331).

---

significado mais particular nas artes visuais. Na gravura, passou a significar a parte da imagem impressa que formava seu tema ou ideia central. (Tradução nossa).



A invenção, ou capacidade de inventar, representava a “evolução do intelecto” e a característica de “elevação do espírito que ascende ao intelecto pela força do sangue”, enquanto a mente do inventor está sempre jovem (RIPA, 1624, p. 331).

Cercado por figuras que representam a gramática, a razão e a geometria, Stradanus se coloca como um homem guiado pelas mais poderosas forças da Arte renascentista, a simetria e o realismo, como apontava Leon Battista Alberti.

Para Alberti, a Arte deveria se inspirar na Natureza, não somente para imitá-la, mas para melhorá-la. O realismo não deveria ser buscado somente para fazer o mesmo que a Natureza faz, mas para encontrar as formas que ela produziu e melhorar, buscar a beleza. Alberti aponta que, na Antiguidade, a vida dos artistas era mais fácil e produtiva porque eles tinham mais exemplos em que se inspirar. As Artes, abundantes na Antiguidade, estariam, segundo o autor, em um grau de virtuosidade não repetido ao longo da História. Contudo, no século XV, as Artes poderiam não só voltar a serem vistas, mas avançar ainda mais na Itália.

Por isso, passei a acreditar, de acordo com o que ouvia de muitas pessoas, que a natureza, mestra das coisas, tinha se tornado velha e exaurida e já não produzia nem gigante nem engenhos extraordinários e admiráveis, como nos tempos de sua juventude e esplendor. [...] Mas, depois que, de um longo exílio em que os Alberti envelheceram, voltei a esta minha pátria, a mais bela entre as demais e [...] convenci-me de que a possibilidade de obter grande fama em qualquer tipo de atividade não depende menos da nossa dedicação e empenho de que dos dons da natureza e dos tempos. Confesso-te que os antigos, tendo muita gente de quem aprender e a quem imitar, tinham menos dificuldades para chegar ao conhecimento daquelas supremas artes que para nós hoje são extremamente penosas. Mas, por isso mesmo, nosso presente será muito maior se, sem preceptores, sem modelo algum, descobirmos artes e ciências jamais ouvidas e vistas. Quem haverá tão insensível e invejoso que não louve o arquiteto Pippo, vendo aqui uma construção tão grande a se elevar no céu, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos da Toscana, sem o auxílio de travamento ou quantidade de grande madeira? **Uma tal obra, que se julgava impossível em nossos tempos, não foi provavelmente – se não estou errado – nem sabida nem conhecida dos antigos.** (ALBERTI, p. 71, 1999, *grifo nosso*).

A descrição de Alberti traz um certo otimismo dos Italianos dos séculos XV e XVI em relação à superação do tempo da antiguidade. Tanto na Arte, como apontou Alberti, mas Stradanus também coloca seu tempo como um tempo superior, aquele que “foi além”, seguindo o *motto* de Carlos V (*Plus Ultra*). Em uma gravura da *Nova Reperta* sobre o polimento de armaduras, Johannes Stradanus não deixa de enfatizar a qualidade das armaduras do seu tempo, mas também destaca que na Roma antiga essa técnica de

polimento não existia, portanto, que os romanos não estariam cientes das capacidades que teriam seus herdeiros no futuro.

Na gravura “*Politura armorum*” (figura 63) a descrição em latim, na porção inferior diz: "Espadas, machados, todas as armas de belo, no nosso tempo, não são mais antiquadas.". Isso sugere que Stradanus tinha uma noção exata quanto as diferenças de seu tempo e do tempo antigo, isto é, Johannes Stradanus não via o passado romano como uma continuidade até os dias dos anos no século XVI. A partir de invenções, Johannes via uma ruptura, uma forma de tempo e de vida diferentes das quais ele a sociedade renascentista se encontrava.

Figura 63: *Politura Armorum*. Gravura da série *Nova Reperta*, circa 1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Nesse sentido, para além de definir, por diferenciação, um tempo novo, Johannes Stradanus se empenha em apontar para uma melhoria, para um avanço no tempo, de forma linear, no qual houve uma decaída nos tempos medievais para ascender novamente em grandiosidade, como diria Vasari, um tempo melhor e que superasse o seu antigo auge. A perspectiva de progresso de Vasari é pautada pela invenção, imitação e assimilação da natureza, na qual a Arte teria papel fundamental de aperfeiçoar as imperfeições.

Inevitavelmente, Vasari aponta, a Arte, na busca por perfeição, melhoraria a moral da sociedade, ultrapassando a virtude dos antigos que não eram cristãos e produziam a Arte em busca de beleza, mas não da moral cristã. Segundo Cheney (2007, p. 2), o conceito de “moral”, para Vasari “*is related to the Cinquecento’s notion of the spirit of history, which fulfills it’s real purpose by making individuals prudent and showing them how to live*”<sup>62</sup>, ou seja, a Arte não é apenas uma imitação da natureza, mas uma forma de ensinar que, ao seguirmos a perfeição da natureza, uma criação divina, a base para toda Arte, conseguíramos evoluir enquanto humanidade

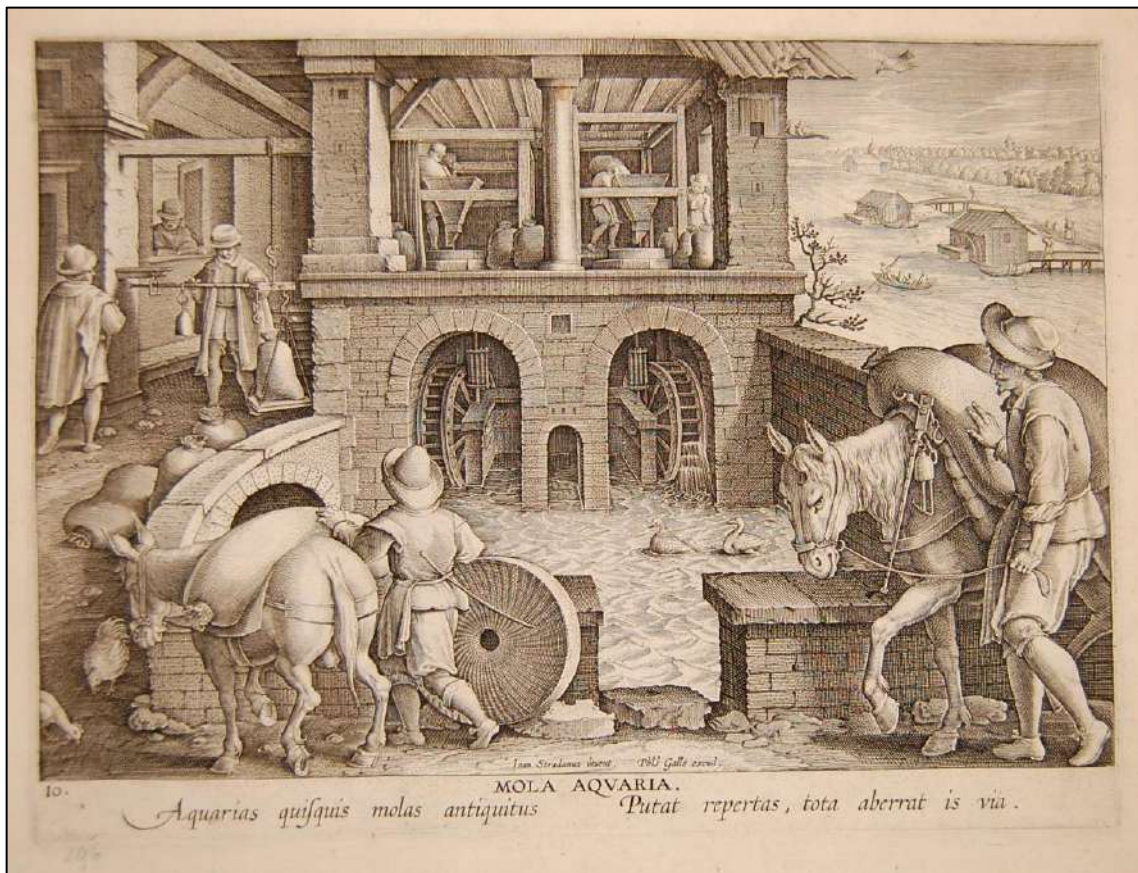
A gravura de Stradanus sobre o polimento de armaduras aponta para algo que, muitas vezes, pensamos não ser de grande importância. Stradanus enfatiza, em sua imagem, algo que fazia seminal diferença nas batalhas. Uma armadura não era polida simplesmente pela estética, como somos induzidos a pensar, mas o metal polido provocava o desvio de flechas que atingiam de raspão a armadura, ou mesmo golpes de espadas. Além disso, o polimento mecânico representado por Stradanus esquentava o metal, endurecendo-o e tornando-o mais resistente às intempéries climáticas. Adicione-se a isso o uso de armas de fogo e logo é possível estabelecer uma diferença entre as guerras antigas e as guerras modernas. A capacidade técnica glorificada na gravura seria prova de um dos progressos feitos pela humanidade em relação aos antigos romanos, em busca de melhorias no que a natureza poderia fornecer (metal).

Johannes Stradanus reforça esse discurso em outras gravuras de *série Nova Reperta*. Na gravura sobre o moinho de vento, Johannes diz: “Quem quer que pense que moinhos aquáticos foram descobertos na antiguidade, está completamente enganado”. A gravura, que representa a utilização do moinho de água para moagem de grãos, como era mais comuns nos países do norte da Europa, é divulgada como um avanço da tecnologia em relação, novamente, aos antigos. Nesse sentido, a série de gravuras comissionada pelos Medici cumpre sua função primordial: proclamar a humanidade moderna como a mais avançada da história e igualá-la a Deus, isso, claro, graças aos esforços dos Medici, que buscaram sempre engradecer a “pátria Itália”.

---

<sup>62</sup> “Relaciona-se à noção quinhentista do espírito da história, que cumpre sua verdadeira finalidade ao tornar os indivíduos prudentes e ao mostrar-lhes como viver” (tradução nossa).

Figura 64: *Mola Aquaria*. Décima gravura da série Nova Reperta, de Johannes Stradanus, circa 1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Na gravura sobre o moinho que se utiliza da força do vento como força motriz, Johannes Stradanus, na inscrição da imagem, diz: "Diz-se que o moinho de vento que agora quer ser movido pelo vento era desconhecido dos romanos". Nota-se o avanço tecnológico aqui não é apresentado apenas como superação ou controle da natureza, mas como superação temporal, em qualidade, em *Virtú*. Os Medici, como grandes soberanos, promoveriam a melhoria de sua República pelos investimentos nas Artes, na moral, na honra, na ciência, sem necessitar, para isso, que sejam inspirados pelos romanos, mas sim na natureza.



Figura 65: **Mola Alata**. Décima primeira gravura da série Nova Reperta, de Johannes Stradanus, circa. 1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Diferentemente do que Jean Bodin, contemporâneo de Stradanus, afirmou em seus “Seis livros”, ainda em 1576, de que algumas leis da Natureza, a partir do estudo da História, não seriam passíveis de mudança, Stradanus se coloca num lado oposto ao inferir em suas imagens que há mudanças a serem feitas ao longo da História para melhorar a forma de produzir alimentos, de utilizar as forças da Natureza e de se preparar para a Guerra (SKINNER, p. 576, 1996). Ao produzir gravuras para os Medici, Johannes Stradanus abraça o discurso de engrandecimento da “Itália” a partir do domínio da natureza.

Embora os italianos se considerassem os legítimos representantes do Renascimento – período histórico que os projetaria para a Modernidade –, Ernst Cassirer destaca que houve, até mesmo entre os próprios europeus, uma exigência de “alinhamento” em relação ao significado de “Natureza” para o Ocidente, retomado do texto bíblico. Até as contribuições de Nicolau de Cusa (1401–1464), teólogo alemão que passou longos anos na Itália, a visão de mundo e de Natureza guardava proximidade com a narrativa do Gênese, embora já revelasse distanciamentos do pensamento medieval e



antecipasse traços da perspectiva moderna que se consolidaria no século XVI (CASSIRER, p. 79, 2001). No livro do Gênese, a Natureza aparece como uma criação divina, destinada ao domínio do Homem. Toda a criação deveria ser subjugada para servir à existência da Criatura:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se move sobre a terra. E criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou, macho e a fêmea os criou. E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo animal que se move sobre a terra. (*Bíblia del oso*, GÊNESIS 1:26–29, Edição de Casiodoro de Reina, 1569, tradução nossa).

Com base nessa lógica, compreendia-se a Natureza como algo a ser utilizado, não como criação da humanidade. Nicolau de Cusa, por sua vez, ainda que próximo dessa visão, já apontava para uma ligeira mudança: via a Natureza como expressão da perfeição divina, sendo tarefa dos humanos, por meio de seus sentidos, buscar compreender cada vez mais o mundo, visando conhecer a totalidade da criação divina (CASSIRER, p. 79, 2001). Mais adiante, Giorgio Vasari acrescentaria outra camada à concepção de Natureza ao exaltar a Arte e os artistas de sua época. Em sua obra “Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos”, publicada originalmente em 1550, ele afirma:

A arte deve sua origem à própria Natureza [...] esta bela criação, o mundo, forneceu o primeiro modelo, enquanto o mestre original foi aquela inteligência divina que não apenas nos tornou superiores aos outros animais, mas como o próprio Deus, se me atrevo a dizer isto (VASARI, 2009, p. 43, tradução nossa).

Para Vasari, a Arte renascentista deveria ancorar-se no realismo, sendo uma das habilidades humanas que permitia replicar os feitos divinos, ao reconstruir a Natureza à semelhança da criação do mundo por Deus. Percebe-se, assim, uma transformação na visão da Natureza, especialmente a partir do desenvolvimento técnico-científico no século XVI, período em que a Natureza passou a ser não apenas inspiração, mas objeto de recriação. Um exemplo disso é a pintura a óleo – frequentemente atribuída a Jan Van Eyck (1390–1441), pintor belga –, considerada um dos avanços técnicos que proporcionou aos artistas maior controle sobre suas obras. Por secarem mais lentamente que as tintas à base de clara de ovo, as tintas com óleo permitiam camadas sobrepostas e

maior detalhamento na imitação da realidade (DUPRÉ, 2020, p. 176). Albrecht Dürer (1471–1528), pintor e gravurista alemão que difundiu o uso da gravura na Itália, também comungava dessa concepção ao afirmar: “Muitos artistas pintam figuras de si mesmos e os grandes artistas têm o poder de criação como o de Deus. Pois um bom pintor está internamente cheio de figuras” (DÜRER, Apud HALL, 2014, p. 112). Valorizava-se, nesse contexto, a inventividade do artista, ou seja, sua capacidade de gerar imagens a partir de suas próprias ideias. O próprio Vasari reconhecia essa virtude em Stradanus, seu aprendiz, ao afirmar que “Giovanni della Strada, um flamengo, que [tem] bom desenho, a melhor fantasia, muita invenção e uma boa maneira de colorir” (VASARI, 2009, p. 18, tradução nossa). Nesse sentido, a “invenção” passa a ser compreendida como habilidade quase divina de recriar a Natureza de modo autônomo, sendo o artista o único responsável por sua criação.

Em linha semelhante, mas enfocando outro avanço técnico-científico, Johannes Stradanus retrata o uso da pólvora – uma invenção humana – como “Trovão e relâmpago feitos pelas mãos”, conferindo aos homens uma força outrora exclusiva de Deus. Os canhões, pelo estrondo e potencial destrutivo, passaram a ser associados aos raios no imaginário europeu. Francisco Petrarca (1304–1374), poeta italiano, expressa esse sentimento ao declarar: “Não bastava que o céu trovejasse a ira de Deus imortal, era necessário que o homúnculo [...] trovejasse também da terra: a loucura humana imitou o inimitável raio” (PETRARCA, Apud FRUGONI, 2007, p. 124).

Figura 66: **Pulvis Pyrius**. Nova Reperta. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A partir dessa perspectiva, a Natureza torna-se algo imitável, pois os humanos alcançam poderes análogos aos divinos, tanto na recriação quanto na destruição. A gravura acima – terceira da série Nova Reperta – mostra, simultaneamente, a invenção da pólvora, sua fabricação em canhões e seu uso, representado no canto superior direito pela destruição de um castelo. Tal representação antecipa o pensamento de Francis Bacon (1561–1626), que, em menos de três décadas, formularia o *Novum Organum* como método científico voltado ao conhecimento sistemático e à manipulação da Natureza (QUIJANO, Apud MIGNOLO, 2017, p. 4). A pólvora, nessa ótica, é vista como uma criação humana totalmente controlável, estruturada por divisão de tarefas e com objetivo claro: o domínio sobre a Natureza. No *Novum Organum*, publicado no século XVII, Bacon parece propor uma verdadeira luta contra a Natureza com o intuito de desvendá-la e dominar seus segredos (BACON, 2000, p. 3). Em sua obra, o filósofo inglês defende um método científico capaz de não apenas consolidar o conhecimento sobre o mundo, mas de expandi-lo sobre o desconhecido:

Mas aqueles dentre os mortais, mais animados e interessados, não no uso presente das descobertas já feitas, mas em ir mais além; que estejam preocupados, não com a vitória sobre os adversários por meio de argumentos, mas na vitória sobre a natureza, pela ação; não em emitir opiniões elegantes e prováveis, mas em conhecer a verdade de forma clara e manifesta (Idem, 2000, p. 6).

Bacon propõe superar a Natureza por meio de um método que, utilizando os sentidos e os instrumentos científicos, permitiria desbravar suas forças ocultas. Essa concepção dialoga diretamente com a de Stradanus, que via a Natureza como vencida quando ela obedecia ao ser humano, através da ciência e da técnica. A inteligência humana revelaria, por meio de instrumentos, aquilo que a Natureza ocultava. Essa lógica pode ser vista na gravura de número 2 da série *Nova Reperta*, na qual Stradanus representa a invenção da bússola: “Aquele pedra relevou a Flávio o seu segredo de amor pelo polo, mas ele revelou isso para o navegador” (STRADANUS em *Nova Reperta*, ca. 1585). Na imagem, a pedra ímã revela seu “amor secreto” por meio do magnetismo ao personagem Flávio Amalfitanus, apontado como inventor da bússola. Tal relação se assemelha a uma dominação em que o cientista – ator ativo – extrai segredos da Natureza – agente passivo – e os compartilha com o navegador, viabilizando a expansão humana pelos mares.

Na representação visual de Stradanus, o cientista observa a Natureza a partir de instrumentos e não diretamente por ela. Elementos naturais estão apenas sugeridos – como a paisagem marítima vista pela janela –, enquanto o conhecimento é construído em um ambiente fechado, com globos, bússolas e livros. O cenário funciona como um laboratório, e o saber é obtido de maneira individual e metódica. A glória pela descoberta pertence a um único sujeito, sem espaço para o mérito coletivo.



Figura 67: **Lapis Polaris Magnes.** Nova Reperta. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Para Stradanus, a Natureza é aquilo que pode ser dominado, recriado ou destruído por meio da decifração de seus segredos. Assim, a relação entre humanidade e Natureza espelha, de modo invertido, a relação entre Deus e o mundo apresentada no Gênese – agora, com o ser humano assumindo o papel de soberano. A superação da Natureza, portanto, vem de seu conhecimento. Uma das principais formas de conhecimento da Natureza na perspectiva dos italianos era o conhecimento do próprio globo terrestre, não somente pela ciência, mas pela sua conquista.

Em outra série de gravuras intitulada *Americae Retectio* (c. 1588), produzida cerca de três anos após a *Nova Reperta*, Johannes Stradanus foi novamente contratado pelos Medici para ilustrar a temática da Conquista da América, destacando os navegadores envolvidos na grande missão de “descobrir” um Novo Mundo. Nessa ocasião, Stradanus criou quatro gravuras: um frontispício e três imagens sequenciais que retratam as jornadas de Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio e Fernão de Magalhães.



Figura 2: Frontispício de “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca. 1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

O frontispício da série *Americae Retectio*, de Johannes Stradanus, apresenta ao espectador uma composição visual carregada de referências simbólicas caras ao pensamento ocidental, especialmente ao contexto italiano. No centro da imagem, observa-se uma representação do globo terrestre sendo revelado por três figuras principais: a deusa Flora, o deus Janus e uma pomba branca. Flora está posicionada sobre Zéfiro, o deus do vento oeste, enquanto Janus repousa sobre um pelicano. No plano de fundo, à esquerda, aparece o deus Marte em uma carruagem puxada por leões; do lado oposto, o deus Netuno surge em sua carruagem conduzida por hipocampos. Entre essas duas figuras, localizam-se dois halos contendo os rostos de Américo Vespúcio e Cristóvão Colombo, dispostos da esquerda para a direita. Abaixo do globo, encontra-se Oceanus, o deus romano das correntezas e rios. Já na parte inferior da imagem, vê-se uma faixa costeira que corresponde ao litoral italiano, onde se identificam nomes de portos como Pisa, Livorno, Gênova, entre outros.

No globo central, destaca-se o Oceano Atlântico, tendo a América posicionada à esquerda, a Europa no canto superior direito e a África no canto inferior direito. Uma breve análise iconológica permite interpretar os significados dessas figuras. Flora, deusa da primavera, quando associada à América, evoca a ideia do tropical, do florescimento e da juventude do “Novo Mundo”. Já Janus, deus dos inícios e das passagens, com seus dois rostos – um jovem e outro velho – representa a simultaneidade entre passado e futuro. Situado ao lado da Europa, Janus simboliza o recomeço do “Velho Mundo”, marcado pela Conquista da América. Flora pisa sobre a asa de Zéfiro, referência à cidade de Florença, enquanto Janus é transportado pelo pelicano, símbolo de Gênova. Do mesmo modo, Marte representa Florença e Netuno simboliza Gênova (MARKEY, 2012, p. 410). A pomba branca que descobre o globo representa o cristianismo, anunciando a criação de um novo mundo. Oceanus, na base da cena, simboliza as correntes marítimas que possibilitaram essa descoberta. Os halos com os navegadores estão próximos às suas cidades natais – Vespúcio em Florença e Colombo em Gênova – e inclusive mencionam explicitamente esses vínculos em suas inscrições, o que não é casual.

O litoral italiano envolve o globo como se fosse sua moldura, e Florença, representada no canto inferior esquerdo, é posicionada próxima ao mar, apesar de sua localização real estar a cerca de cem quilômetros da costa. Essa distorção geográfica revela uma intencionalidade narrativa construída por meio da imagem, o que fundamenta a perspectiva - presente na historiografia atual - de que o estudo das imagens deve partir de uma análise que considera a *visual history* –, como apontam Bleichmar e Scharz (2019, p. 4) -, isto é, enxergar as imagens como renderizações do tempo no qual se buscam estabelecer relações temporais e de poder com os objetos representados e a sociedade para qual essa projeção será elaborada. A gravura, enquanto meio imagético, constrói uma narrativa que insere os italianos como protagonistas da modernidade (era das novidades), um marco histórico associado à descoberta do Novo Mundo no imaginário ocidental.

Dando continuidade à série, Stradanus parece buscar apresentar ao público os feitos de Colombo e Vespúcio na descoberta do Novo Mundo. As três gravuras seguintes seguem uma sequência cronológica iniciada com Colombo, continuada por Vespúcio e finalizada com Magalhães – este último ausente no frontispício. Apenas os dois navegadores italianos aparecem em destaque na imagem de abertura, acompanhados das representações simbólicas de suas cidades de origem e da própria costa italiana. Florença e Gênova são exaltadas por meio dos deuses pagãos que as representam. É importante lembrar que o frontispício, como elemento introdutório de uma série de gravuras, tem a

função de cativar o observador, criando uma conexão entre o conteúdo da obra e a curiosidade de quem a contempla. O termo “frontispício” deriva da combinação dos termos latinos *frontis*, *hominis* e *inspectio*, e carrega a ideia de que a “frente” da obra conduz o homem à “inspeção” do que há dentro (SOUZA & SANTOS, 2020, p. 1–12). A ausência de Magalhães nessa abertura pode indicar uma desvalorização do navegador português ou, alternativamente, sugerir que os comitentes da obra esperavam que os possíveis compradores italianos tivessem pouco interesse pelas conquistas de um estrangeiro. Ainda assim, Magalhães não é completamente omitido: na parte inferior do globo, ao sul da América, há uma menção à “*MAGALLANICA*”, referência ao Estreito de Magalhães, passagem descoberta pelo navegador português após atravessar o continente americano rumo ao Oriente, em uma jornada que custou a vida de boa parte da tripulação e a sua própria, nas Filipinas.

Nas gravuras subsequentes ao frontispício, a primeira da sequência cronológica seguida por Stradanus é uma imagem de Cristóvão Colombo, descrito como “descobridor” da América. Colombo aparece vestido em sua armadura, como se fosse um Cruzado em busca da Terra Santa – e sabemos bem, segundo O’Gorman, que era esse o seu objetivo inicial (O’GORMAN, 1982, p. 160) – acompanhado de um crucifixo, uma pomba branca na proa do navio e o brasão de sua família num estandarte preso ao mastro. Sua posição é a posição do *contrapposto*, indicando sua autonomia em relação aos eventos que o circundam, enquanto olha para o horizonte, na Lua cheia que o guia até o continente americano (JANSON, 1966, p. 81). Ao seu lado direito, tritões anunciam sua chegada com conchas, enquanto nereidas, ao lado esquerdo, comentam os feitos do navegador. A deusa Diana, guia seu navio, enquanto o deus Netuno acompanha, com seus hipocampos, a empreitada de Colombo. As velas de sua nau estão recolhidas em sua maioria, indicando boa correnteza e velocidade controlada. A glória da chegada na América é antecipada, como se os seus feitos fossem já anunciados antes mesmo de ocorrerem, ou seja, reescrevem o passado a partir da perspectiva de quase cem anos de posteridade.



Figura 68: **Christophorus Columbus Ligur. Americae Retectio**, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca.1588.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Na legenda da imagem, Stradanus afirma: “*Christophorus Columbus de Liguria. Com a superação dos terrores do oceano, Columbus chegou a quase todas as regiões de todo o outro mundo, que ele achou por si mesmo, para o rei da Espanha*”. A valorização de Colombo se dá pela sua coragem diante dos perigos do oceano, ainda que ele estivesse a serviço da monarquia espanhola. Surge então a questão: como os italianos poderiam ser enaltecidos se Colombo atuava sob a bandeira da Espanha? A explicação está no fato de que os Medici, responsáveis pela encomenda da obra, mantinham relações próximas com os reis espanhóis, especialmente com Carlos V. Este último foi uma figura central para assegurar o domínio dos Medici sobre a Toscana, num contexto em que os italianos enfrentavam sucessivas invasões estrangeiras sem capacidade efetiva de defesa (LARIVAILLE, 1979, p. 23–33).

Na gravura dedicada a Américo Vespúcio, Stradanus introduz algumas alterações em relação à anterior, como a presença de um mastro quebrado, ausente na imagem de Colombo. Além disso, a composição visual inclui duas figuras marítimas que simbolizam os perigos enfrentados na expedição de Vespúcio, intensificando o caráter dramático da



travessia. No canto inferior esquerdo, aparecem um tritão e uma nereida, representações simbólicas dos riscos atribuídos aos povos indígenas, entre os quais, segundo a ótica europeia, o canibalismo era a maior ameaça. A nereida aparece usando um cocar e empunha um braço humano fixado numa estaca, enquanto o tritão sustenta um dorso. Apesar da cena de tensão, Vespúcio mantém-se firme, empunhando seu compasso – símbolo da racionalidade e do saber científico. Sua armadura está ao lado, disponível, mas ainda não em uso, e o brasão de sua família tremula ao vento ao lado de uma bandeira com cruz, sinalizando a união entre conhecimento, fé e identidade familiar.

Figura 69: **Americus Vespucius Florentinus. *Americae Retectio***, Johannes Stradanus, ca. 1588, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A deusa Minerva acompanha Vespúcio enquanto segura uma flor-de-lis, que representa a cidade de Florença. Ao mesmo tempo, o deus Marte, ao fundo, representa o lema da própria família Medici, que é uma frase atribuída a Júlio César, “*Festina lente*”, que significa “apressa-te devagar”. Marte avança ao horizonte numa espécie de carroceria puxada por leões, mas que é também composta por uma tartaruga, indicando sua pressa lenta, ou a perseverança na conquista, mesmo que dure séculos. Abaixo de Marte, duas nereidas comentam a chegada do navegador. Na descrição, Stradanus destacou: “*Monstruosa navegação ao pôr do Sol em direção ao sul, as duas partes do mundo, costas*



que não habitavam a boca de nossos ancestrais, antes não conhecidas, se abriram sobre seu nome América, consenso entre os homens mortais”. Vespúcio é revalorizado como denominador da América, continente que os ocidentais até então não conheciam o que, portanto, se configura como uma invenção, algo novo, *Moderno*.

Na última gravura da série sobre Fernão de Magalhães, Stradanus procura diferenciar os navegadores anteriores do navegador Luso. Magalhães está sentado, diferentemente dos outros dois que estavam de pé, em posição de autonomia. A grande quantidade de figuras mitológicas que rodeiam o navegador parece tirá-lo do foco da imagem. Magalhães parece não guiar sua própria nau, observando uma esfera armilar, enquanto um dos mastros está quebrado, as velas estão enroladas sob a proa do navio e as balas de seu canhão estão soltas pelo convés, num misto de perigo e caos. O brasão de sua família é ausente, pois, a bandeira representada é a de Carlos V, enquanto os navegadores anteriores tinham suas famílias lembradas. Ao lado direito, um indígena é representado enfiando uma flecha em sua própria garganta para curar dores do estômago, seguindo os relatos de Antônio Pigaffeta, navegador que viajou com Magalhães (MARKEY, 2012, p. 430).

Figura 70: **Ferdinandes Magalanes Lusitanus. *Americae Retectio***, Johannes Stradanus, ca. 1588, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

Uma nereida, ao lado direito de Magalhães segura a própria cauda, indicando a eternidade do feito, enquanto ao fundo, duas figuras nuas, que cobrem apenas suas cinturas com folhas, parecem indicar a ideia de um novo paraíso, ao associar os ameríndios a Adão e Eva. No topo direito, o deus Aeolus, deus mantenedor dos ventos assopra as velas de Magalhães. Duas nereidas comentam a chegada do navegador e, ao lado esquerdo da nau, o deus Sol guia o navio de Magalhães. É a única figura que olha em direção ao observador, como se confessasse a nós um segredo que talvez não pudesse ser dito ou representado. Acima do deus Sol, uma ave exótica carrega um elefante, numa associação já existente em relação à Ásia, mas que é trazida para a América, o novo local do Outro, do *diferente*. Na descrição, Stradanus diz: “*Ferdinandes Magalanes, superando as voltas da Terra pelo Sul, deu seu nome, o primeiro a emular o curso do Sol na Terra, circulou toda a Terra*”. Em comemoração ao feito de Magalhães, de circundar a Terra em 1521, Stradanus o destaca como o primeiro a imitar o feito do Sol - o Deus que guia seu navio -, enquanto o próprio navegador não parece guia-lo, indicando uma posição de passividade em relação a sua própria aventura.

As representações de Stradanus sobre os três grandes navegadores do pensamento ocidental, revelam uma tendência de valorização dos navegadores italianos, associados às suas natalidades, enquanto Magalhães, navegador luso, não recebe os mesmos méritos, apesar de ser também valorizado, mas numa perspectiva diferente. Isso se deve, possivelmente, à uma valorização da “Italianidade” já presente no século XV entre os viventes da península itálica, que se viam, ao mesmo tempo, como herdeiros e superadores da Roma Antiga, que conquistou um dos maiores impérios que a humanidade já viu (LARIVAILLE, 1988, p. 12). Havia mesmo entre outros italianos, um certo desprezo aos portugueses e espanhóis por terem colonizado a América. O florentino Francisco Guicciardini (1483-1540) escreveu sobre o Novo Mundo em seu “História da Itália”, produzido entre 1537 e 1540, que Cristóvão Colombo era o merecedor dos créditos pela descoberta da América, já que os espanhóis e portugueses que colonizaram nada buscavam, apenas o ouro. Pietro Bembo (1470-1547), historiador e cardeal veneziano, aponta que a empreitada ibérica foi “um terrível evento nunca imaginado pelas pessoas”, pois os portugueses e espanhóis fizeram com que a Itália perdesse o protagonismo no comércio, que antes era centralizado no Mediterrâneo e agora se firmava no Atlântico (VILLAS BÔAS, 2014, p. 11).

Nesse sentido, a família Medici, nas proximidades do centenário da “descoberta” da América, buscou “redescobrir” o continente, relegando, nesse novo século, os méritos

aos italianos. Stradanus, em suas gravuras, parece ter cumprido esse pedido. Não deixou de valorizar Magalhães, contudo, não honrou glórias à sua terra Natal, nem mesmo à sua família. A história visual contada pelos Medici a partir dos desenhos de Stradanus coloca os italianos, principalmente Genoveses e Florentinos, como responsáveis pela invenção da América e, conseqüentemente, de uma nova era para a humanidade, a modernidade.

Os Médici, como poderosos patrocinadores das artes, estavam profundamente envolvidos na construção de sua imagem pública, utilizando artistas como Johannes Stradanus para consolidar sua grandiosidade e legitimidade. As obras de Stradanus, que retratam as vitórias militares e a ascensão da família, não apenas servem para glorificar os Médici, mas também refletem a forma como eles se beneficiavam dessa "grandeza" como meio de fortalecimento do seu poder político e social.

A aliança com Stradanus, portanto, vai além da mera comissão de obras; é uma estratégia calculada para fazer da imagem da família um símbolo de virtude e domínio, enquanto simultaneamente exploram a fama adquirida pela associação com essas representações artísticas. Ao mesmo tempo, os Médici se aproveitaram da fama criada através dessas representações, posicionando-se como responsáveis pela transformação de Florença em um centro cultural e político na Europa. A utilização das imagens de Stradanus tornou-se, assim, uma forma de se imortalizar não só como mecenas, mas também como protagonistas de uma narrativa gloriosa e eterna. A ligação entre as representações artísticas e a construção de um legado imutável permitiu aos Médici se beneficiarem de sua associação com as artes, criando uma imagem de grandeza que, ao mesmo tempo, também trouxe benefícios a Stradanus, ao associar-se à percepção de grandeza que os Médici obtiveram sucesso em galgar na Florença do século XVI.



## CAPÍTULO 2 – JOHANNES STRADANUS E A MULTIPLICIDADE TEMPORAL

### 2.1 Tempo, Temporalidade, História e Narrativa

Quando Paul Ricoeur apontou, em “*Tempo e Narrativa*”, que “O mundo exibido por qualquer obra é sempre um mundo temporal” (1991. p. 16), estabeleceu-se o entendimento, na historiografia recente, de que toda obra já elaborada que retrata um mundo, deve ser pensada a partir de uma ou várias relações com o tempo. Se todas as produções humanas, quando imaginam um mundo, se constituem enquanto relações com o tempo, todas elas são, antes de tudo, uma forma de perceber a existência humana. Isso implica afirmar que, ao dotarmos de tempo qualquer representação de mundo que possamos vir a produzir, incutimos à presença humana, nesse mundo representado, uma relação com a duração, com a finitude. Um “mundo temporal” é, portanto, um mundo marcado pelo devir.

Toda produção humana que cria ou representa um mundo é, inevitavelmente, uma produção sobre o tempo – e mais do que isso, sobre a condição humana no tempo. Toda produção carrega em si uma forma de pensar a existência humana e, com ela, a temporalidade. Quando produzimos, portanto, uma representação de mundo, estabelecemos, por consequência – e fundamento – uma relação com o tempo, ou várias. Mesmo a produção da ciência histórica (aquela dos historiadores) possui uma temporalidade própria, ela seleciona fatos que o historiador considera como necessários de serem lembrados enquanto deixa outros de lado, “esquecidos”. Se fôssemos pensar todos os fatos já ocorridos no passado até o presente momento, não acabaríamos nunca sequer de elenca-los, dada a sua infinidade. Desde um simples café da manhã a uma grande guerra mundial, milhares de fatos poderiam ser elencados para compor uma trama, com infinitas formas de serem contados e analisados. Assim, alguns fatos, portanto, a ciência histórica também escanteia, da mesma forma como nossa memória também o faz. Quando o historiador seleciona determinados fatos para analisar e explicar uma determinada trama histórica, a própria organização desses fatos em uma suposta sequência histórica, cronológica, é também uma imposição de uma linearidade, de um tempo determinado no qual fatos específicos são considerados como indispensáveis para explicar a trama histórica, enquanto outros, pelo contrário, não o são (KOYRÉ, 2011, p. 51). Resta-nos saber se há outra forma convincente de estudarmos o passado que não se prenda a uma cronologia, uma linearidade.

Por isso, antes de nos aprofundarmos nas relações com o tempo nas representações de mundo — especificamente nas representações de Johannes Stradanus —, precisamos, contudo, entender como se tem pensado, na historiografia, os conceitos de tempo, temporalidade, história e narrativa. Nesse sentido, as gravuras de Stradanus não serão tomadas aqui apenas como objetos iconográficos, mas como produções inseridas em um campo de tensões temporais. Ao representarem invenções, descobertas e práticas associadas à expansão europeia, tais imagens parecem operar como tentativas de organizar, em uma narrativa visual, experiências que ainda escapavam a uma plena compreensão conceitual. Assim, interessa-nos compreender de que maneira essas produções visuais participam de um esforço mais amplo de dar inteligibilidade a um mundo atravessado por múltiplas temporalidades. Iniciemos, portanto, pelo conceito de “tempo”, talvez o mais complexo para os historiadores.

Por mais surpreendente que pareça, iniciaremos nossa discussão sobre “tempo” a partir dos estudos de um sociólogo. Não é incomum, na historiografia, que os problemas de ordem ontológica sejam resolvidos – ou ao menos discutidos com maior profundidade – por intelectuais de áreas irmãs, como é o próprio caso do conceito de “anacronismo”, discutido pelo filósofo Jacques Rancière, que abordaremos mais adiante. Norbert Elias, em seu livro “Sobre o tempo” afirmou que a preeminência do tempo da física, diferentemente do que comumente se pensa, teorizado inicialmente por Galileu Galilei e sistematizado de forma revolucionária por Isaac Newton é relativamente recente. Diz Elias:

Até a época de Galileu, o que chamamos “tempo”, ou mesmo o que chamamos “natureza”, centrava-se acima de tudo nas comunidades humanas. O tempo servia aos homens, essencialmente, como meio de orientação no universo social e como modo de regulação de sua coexistência (ELIAS, 1998, p. 6)

O tempo, até o século XVI, era instrumentalizado pelo homem com o intuito de situar suas ações e atividades sociais no fluxo do devir, ou de avaliar a duração delas. Com a utilização de mecanismos como o relógio mecânico, o mistério do tempo, que já era uma marca na sociedade Ocidental, se tornou ainda mais denso. Elias aponta que é quase uma evidência, nas sociedades atuais ocidentais, que um indivíduo saiba a sua idade, ou seja, que ele calcule a duração de sua existência a partir de uma determinada unidade de medida de tempo. Elias afirma - num teor quase positivista, aliás - que “É com assombro e, às vezes, até com um aceno dubitativo da cabeça, que descobrimos que

existem, em sociedades menos avançadas, homens incapazes de dizer com precisão qual é sua idade” (ELIAS, 1998, p. 9). A partir de uma perspectiva mais sociológica do “mistério do tempo”, Elias aponta que foi necessário, para o homem, que se elaborasse o calendário. A sucessão irreversível dos anos representaria, nesse instrumento, a sequência também irreversível dos acontecimentos, tanto os naturais quanto os sociais e serviria de meio de orientação dentro da grande continuidade móvel, natural e social em que vivemos: “Numerados, os meses e dias do calendário passam então a representar estruturas recorrentes, no interior de um devir que não se repete” (*Ibidem*, 1998, p. 10).

A perspectiva de Elias encontra respaldo no pensamento de Jack Goody, principalmente a partir do livro “O roubo da História”. Goody aponta que as sociedades orais, por exemplo, pela ausência de escrita, encontravam métodos não homogêneos de “medir o tempo”. Faltava, segundo o autor, uma contagem numérica da passagem dos anos para que essa medição se tornasse precisa. Para que fosse feita uma contagem, se fez necessário que fosse estabelecido um ponto de partida fixo, em uma era. A escrita foi o que proporcionou essa contagem. Contudo, essa contagem, para o autor, é arbitrária. A divisão do ano, baseado no ciclo sideral (a rotação da terra ao redor do sol) segue uma sequência parcialmente arbitrária, pois outras sociedades se utilizam de ciclos lunares (doze ciclos) para contabilizar o ano. Não há, de fato, “mais lógica” em adotar o calendário solar em detrimento do lunar. Ambas escolhas são arbitrárias para a contagem dos anos. O mesmo processo acontece com a divisão dos meses, que são baseados, no Ocidente, em determinações religiosas e sociais enquanto os islâmicos se utilizam dos ciclos lunares para a contagem dessa divisão. A divisão das semanas, segundo Goody, é ainda mais arbitrária, pois não se baseia em nenhuma repetição dos movimentos da natureza, mas numa convenção religiosa baseada na criação do mundo contida no livro do Gênesis. Na África ou na China, a semana tem durações diferentes com três ou dez dias, respectivamente. As sociedades ocidentais, contudo, buscaram dividir o tempo das semanas de maneira mais curta para se adaptar às necessidades dos mercados locais, distintos, por exemplo das feiras anuais medievais. No entanto, o ponto mais importante do argumento de Goody sobre essa divisão arbitrária é que a escrita exigia certa determinação mais rígida, enquanto que, nas sociedades orais, calendários distintos, como o solar e o lunar, poderiam operar concomitantemente (GOODY, 2008, p. 17).

Apesar de iniciar a discussão de maneira simples, Elias busca uma definição de tempo que demonstra já seus primeiros desafios: o conceito de “tempo” não se deixa guardar comodamente em uma dessas “gavetas conceituais”. Uma das mais precisas

formas de buscarmos uma definição de “tempo” é encontrar com quais objetivos passamos a “utilizar” o tempo. Para que os homens medem o tempo? Qual seria o objetivo de medir algo que não se vê, não se toca, não se controla? Para Elias, a medição do tempo nasce, precisamente, da necessidade de nos entendermos no universo natural, aquele que nos rodeia (ELIAS, 1998, p. 13). A movimentação dos astros, aparentemente idêntica sempre, nos permitiu criar noções de certas sequências que se repetem. Na perspectiva grega de vida e do mundo, tudo se movia na base do nascer e do pôr-do-sol, do Verão e do Inverno, da geração e da destruição. Essa perspectiva racional e natural do universo, conjugava o reconhecimento das mudanças temporais com a regularidade periódica, a constância e a imutabilidade. O imutável, para os gregos, se tornava visível na ordem fixa dos corpos celestes e, portanto, era uma fonte de medida para os acontecimentos (LÖWITH, 1977, p. 17).

Tentamos mecanizar essa noção de regularidade e imutabilidade com a criação do relógio mecânico. Em 1581, após quase trezentos anos de uso do relógio mecânico em muitas cidades europeias, uma metáfora comum já era dita pelo escritor francês, Philippe de Mornay: “O céu é uma grande roda de um relógio” (MORNAY, *Apud* CLIFTON, 2020, p. 79, tradução nossa), implicando que a repetição mecânica dos ponteiros era nada mais que uma réplica do movimento dos astros, principalmente do Sol. Em uma grande quantidade de símbolos e signos reguladores cognitivos (horas, minutos, segundos – estes adicionados somente no fim do século XVI), essas unidades de referência que emulam a velocidade dos movimentos do sol adquirem a significação de “unidades de tempo”. Jack Goody supõe que a utilização dos relógios mecânicos seja uma exclusividade das culturas letradas. Antes da invenção do relógio mecânico, contudo, havia outras formas – também chamadas de “relógio” - de medir o tempo ao longo da duração de um dia:

Eles existiam no mundo antigo na forma de relógios de sol e de água. Monges medievais usavam velas para registrar a passagem das horas. Dispositivos mecânicos complexos já haviam sido usados na China. Mas a invenção do relógio mecânico, que faz o tique-taque, foi uma descoberta europeia do século XIV. Outros mecanismos de escape existiram na China a partir de 725, como também relógios mecânicos, mas estes últimos não foram bem desenvolvidos, como mais tarde os do Ocidente. Relógios mecânicos, que, para alguns filósofos, se tornaram o modelo da organização do universo, foram no final incorporados em relógios portáteis, o que facilitaria a consulta individual. Isso também levou tais filósofos a desprezar povos e culturas que obedeciam ao “tempo africano” e não conseguiam se adaptar à demanda do emprego regular em fábricas e nas organizações de larga escala. Eles não estavam preparados para a “tirania”, “a



escravidão ao salário" do horário comercial. Em uma carta escrita em 1554, Ghiselin Busbecq, embaixador do imperador Ferdinando no Sultanato Turco, descreveu sua jornada de Viena para Istambul. Ele comenta o aborrecimento de ser acordado pelos seus guias turcos no meio da noite porque eles não sabiam as horas (e reclama que eles também não marcavam as distâncias). Eles marcavam o tempo sim, mas pelo chamado para as orações do Muezin, cinco vezes ao dia, o que obviamente não funcionava à noite (GOODY, 2008, p. 19).

A partir dessas perspectivas, poderíamos ser levados a pensar, portanto, que o tempo nada mais é do que uma unidade de medida criada pelo homem para organizar a duração das existências e que se reduz a uma relação, criada por um ser humano, desprovida de qualquer existência objetiva fora dela mesma. Segundo Elias:

Essa seria uma conclusão errônea, por identificarmos o sujeito do conhecimento com uma pessoa individual. Ora, o indivíduo não tem capacidade de forjar, por si só, o conceito de tempo. Este, tal como a instituição social que lhe é inseparável, vai sendo assimilado pela criança à medida que ela cresce numa sociedade em que ambas as coisas são tidas como evidentes (ELIAS, 1998, p. 13).

Para Elias, portanto, a relação com o tempo não é consequência apenas de um indivíduo, mas resulta de toda uma sociedade que estabelece certas medidas de tempo e de duração que lhes são convenientes. Além da coerção da sociedade sobre o indivíduo, essas relações com o tempo geralmente também repousam em dados naturais, como o envelhecimento do próprio indivíduo, que vê o tempo passar em seu rosto no reflexo do espelho. Mas Elias vai mais adiante. Para o autor, o tempo não é somente uma medida de tempo, mas um dos traços do que nomeou como “Processo civilizador”. As sociedades mais antigas não teriam a necessidade de regular e medir os tempos como os Estados na Era Moderna, para não falar nas sociedades industrializadas de hoje. O tempo se tornou uma parte de um processo de controle dos comportamentos e não apenas uma relação com a duração das existências. Ainda assim, as formas de medir o tempo, como o calendário, por exemplo, permitem ao sujeito se integrar na sociedade em que vive:

O tempo dos calendários ilustra com simplicidade essa pertença do indivíduo a um universo onde existe uma profusão de outros seres humanos, uma realidade social, e múltiplos processos físicos, ou seja, um mundo natural. Com a ajuda de um calendário, cada um pode determinar com precisão o ponto em que ele mesmo veio se inserir no fluxo dos processos sociais e físicos. Os dias do mês constituem um motivo temporal cuja repetição marca, simbolicamente, o retorno de nosso aniversário, enquanto, no plano social, e seja qual for a era de referência — islâmica, cristã, judaica ou japonesa —, a acumulação de

milênios que não voltarão jamais coloca à disposição do indivíduo uma série de símbolos que lhe permitem calcular, desde seu nascimento, o número de vezes em que, o Sol, em seu movimento aparente, tomou a ocupar uma posição socialmente padronizada — em outras palavras, quantos anos já tem atrás de si (ELIAS, 1998, p. 35).

A partir desse reconhecimento de sua própria duração na sociedade em que vive e nos processos que se insere que o homem consegue se orientar. A essa orientação pelas durações, chamamos de “tempo”. Para Elias, portanto, a experimentação do tempo não é inata, como apontavam Descartes e depois Kant. Toda experimentação do tempo é resultante de uma determinada aprendizagem. A ideia de um tempo que poderia ser percebido de forma inata também tem suas bases em Newton, que considerava o indivíduo como autônomo em sua própria razão, de forma que pudesse alcançar o “mistério do tempo” por si só. Na física clássica de Newton, essa perspectiva só será alterada com as novas ideias de Albert Einstein, já no limiar do século XX, que apontarão que a ideia de um tempo uniforme e único não se sustentava, pois a medida do tempo poderá ser alterada pelas próprias forças do universo, como a gravitação.

Para os historiadores, a questão do tempo se complica ainda mais quando reificamos os conceitos ligados ao tempo e o próprio conceito de tempo. Pensar o tempo como algo que pode “ser medido”, transforma o tempo num objeto, num fluxo objetivo, um elemento assim como os rios e as montanhas, por onde podemos medir nossos passos e calcular as distâncias percorridas. Hayden White já apontava, em seu conhecido livro “Trópicos do discurso”, que as formas como se escreve sobre tempo, história e humanidade (os *trópicos*) não são apenas mudanças de formato *na* linguagem, mas que a própria linguagem implica numa abordagem diferente da temática a depender do “estilo” utilizado pelo historiador. As metáforas, antes de serem apenas jogos linguísticos, são, na verdade, uma relação específica que o historiador toma para analisar determinado evento do passado. White alerta que a linguagem e a forma como a usamos não deve ser menosprezada, pois é ela quem estabelece parâmetros e bases fundamentais de relações com o passado. Por isso, reificar determinados conceitos não deve ser visto *en passant*, porque apontam determinadas noções que carregamos em nossa escrita sobre a história, o tempo, as sociedades (WHITE, 1994, p. 4). Em suma, tratamos o tempo como se espaço fosse. Einstein, novamente, resolvia uma questão cara aos historiadores: o tempo, para o físico alemão, não é um objeto, mas uma relação, que se contrai e se dilata a depender das circunstâncias e das perspectivas tomadas.

Se o tempo é uma relação, o que é que ele relaciona? Elias apontou que o tempo, sendo uma relação, se tornou uma base para o estabelecimento de outras relações. A medida do tempo em calendários, verificável pelo movimento do Sol, servirá como o ponto nevrálgico entre outros processos. Geralmente, portanto, o calendário é utilizado como uma referência para uma relação entre o ser humano e um ou mais processos. Pensemos o exemplo da definição do dia 1º de janeiro como o primeiro dia do ano. Carlos IX, rei da França, decidiu com o Édito de Roussillon, em 1564, que o primeiro dia do ano seria 1º de janeiro, quebrando uma tradição que tratava o primeiro dia do ano próximo a Páscoa, já em abril. O ano de 1566, portanto, começou em 14 de abril e terminou em 31 de dezembro, com apenas oito meses e dezessete dias de duração. Nessa mudança, que não surgiu sem resistência, o calendário foi utilizado como base para o estabelecimento de uma relação humana com um processo social, a saber, a organização do calendário que não dependesse de datas móveis, como a Páscoa. Isso facilitava as medidas administrativas do reino da França e também do comércio (ELIAS, 1998, p. 67). Hoje pensamos o 1º de janeiro como algo natural para ser o primeiro dia do ano, mas nem sempre foi assim. A medição do tempo, portanto, é, em seu fim, uma forma de sincronização. Sincronização de um ou mais processos e o ser humano. Uma corrida de cavalo, por exemplo, ao ser medida, é assim feita a partir de uma relação entre o tempo, a vida humana e o deslocamento dos cavalos no espaço. A essa relação entre esses processos chamamos de “sincronia”, e quando a estabelecemos, chamamos de “sincronização”. Do grego o prefixo “syn” significa “junto”, enquanto “*chronos*” significa “tempo”, sincronia, portanto, é colocar tempos diferentes em uma união, uma relação (JORDHEIM, 2017, p. 59).

Os antigos atenienses mediam o tempo de um discurso proferido na Ágora utilizando-se de uma ampulheta com areia. A medição do discurso era feita por um processo físico verificável e repetível que permitia, portanto, ser aplicado a diferentes sujeitos em diferentes momentos. Nesse caso, a ampulheta seria a referência utilizada para calcular a duração, da mesma forma como pensamos o calendário, uma base constante que não se modifica. Nesse sentido, utilizamos algo que é contraditoriamente a antítese do tempo para medi-lo: uma repetição. Se o tempo é relacional, seu caráter fundamental, portanto, é a mudança, pois cada relação com o tempo carrega uma especificidade própria. Os antigos gregos contavam o tempo de maior duração a partir dos astros e suas repetições (principalmente o Sol), enquanto os árabes, séculos depois - para pensarmos um outro exemplo -, tinham como base para a medição do tempo a

duração da vida de um homem, aproximadamente 120 anos, como um longo ciclo lunar. Essas relações, portanto, são mutáveis a cada sociedade. As bases para a “medição do tempo” são variáveis e dignatárias de cada cultura (POMIAN, 1993, p. 169).

Krzysztof Pomian, filósofo e historiador polonês que se aventurou a discutir “o mistério do tempo” apontou que as formas de medir o tempo são tão variadas quanto são diferentes. A “História quadripartite”, como conhecemos, só se aplica ao Ocidente. Na antiga URSS, na China ou nos países islâmicos, a divisão da própria História, ou a medição do tempo, é outra. Mesmo dentro do próprio Ocidente, em determinadas épocas, se buscou criar outras medições, como na Revolução Francesa, com a criação de um novo calendário baseado nas estações do ano, ou na Itália fascista de Benito Mussolini, que imaginou que a era fascista duraria mil anos (POMIAN, 1993, p. 164).

Krzysztof Pomian talvez tenha sido um dos poucos historiadores a se aventurar na discussão sobre as características do próprio tempo, juntamente com Fernand Braudel, Reinhart Koselleck, François Hartog e Aleida Assmann (CARVALHO, 2011, p. 261). Pomian fez, em seus estudos, uma análise das periodizações, isto é, uma análise de como a humanidade elaborou formas de medir/relacionar o tempo, ou melhor, a sua temporalidade. Como o próprio autor diz em seu próprio verbete “Tempo/Temporalidade”, seu objetivo era fazer uma “história” das periodizações. Para interpretar como o homem periodiza o tempo, Pomian iniciou sua análise pela própria expressão “periodização”. Segundo o autor, toda periodização “parece ter dois aspectos: factual e conceitual, a partir do momento em que os acontecimentos, circunstâncias, objetos -, numa palavra: factos – são postos em correspondência com conceitos como idade, período, era ou época. Verifica-se tal hipótese?” (POMIAN, 1993, p. 167).

Pomian levantou algumas periodizações presentes no Ocidente para explicar sua tese: toda periodização serve para tornar os fatos compreensíveis. Pomian, partindo da análise das periodizações feitas por Sleidan, em 1557, apontou que muitos autores entendiam a “história do mundo” dividida em algumas “épocas” (seja qual for a designação do conceito de “história”, dada a sua reconhecida polissemia). Sleidan, por exemplo, afirmou que a história do mundo estaria dividida em três épocas: a primeira iria da criação do mundo até Júlio César; a segunda iria de Otávio e terminaria com a tomada de Constantinopla em 1453; a terceira e última, iria do governo de Carlos Magno até o de Carlos V, entrecruzando os séculos com a segunda época. Semelhantemente, Melanchton escreveu, em 1563, que o mundo e seu tempo estariam divididos em quatro monarquias que durariam aproximadamente seis mil anos, divididos entre três épocas diferentes. Cada



uma dessas três épocas seria coberta por um livro: a época sem Lei, a época da Lei e a época do Messias. Essas periodizações encontravam certo respaldo na tradição criada por Agostinho que, mais de mil anos antes dos dois autores, dizia que o mundo existiria ao longo de quatro monarquias, em seis épocas diferentes, cada uma correspondendo a um dia da Criação: a primeira idade iria de Adão a Noé (a primeira infância do mundo, *infantia*); a segunda duraria de Noé a Abraão (a infância da vida, *pueritia*); a terceira vai de Abraão a David e é a adolescência; a quarta iria de David ao cativeiro babilônico, a juventude do mundo; a quinta é entendida entre o cativeiro babilônico e o nascimento de Cristo, que é o “*declinatio a juventute ad senectutem*”, e seria a época da maturidade, a *gravitas*; por fim, a última e sexta época do mundo começaria com a chegada de Cristo e duraria até o fim dos tempos, isso é, até a vinda do senhor e do Domingo. A periodização de Agostinho leva-nos a entender a história da humanidade como um processo natural, que seria marcado pelo nascimento, desenvolvimento e uma crise final causada pelo envelhecimento, com o fim marcado pela interferência divina no tempo. Essa periodização de Agostinho estará presente, ainda no XIV, no pensamento de Isidoro de Sevilha e sobrevive até Bossuet, no século XVII.

Diferentemente dessas periodizações lineares, os gregos antigos, como é o caso de Aristóteles, concebiam o tempo como cíclico, sem nunca encerrar a sua existência. Se o tempo era “Chronos”, um deus, ele estaria acima do próprio tempo, nunca deixando de existir – dado o caráter de eternidade dos deuses –, diferentemente dos homens que possuem uma determinada “duração”. Por outro lado, os árabes, como Ibn Khaldun, em 1382, associam o tempo do mundo ao tempo das dinastias, como longos ciclos lunares. Quando uma dinastia começa a envelhecer e caducar, outra nasce e ocupa seu lugar, formando um ciclo que, apesar de se concluir, carrega diferenças do anterior, formando – numa concepção geométrica – um formato espiralado. É somente no século XIV, segundo Pomian, que começa a se constituir, no Ocidente, uma nova periodização, dissonante da cíclica. Atribui-se ao presente o fato de ter trazido a luz a “algo que já era praticado ou conhecido num passado remoto, e que apenas ficou no olvido durante o período que decorreu entre esse passado remoto e o presente; por ter operado, por conseguinte, um renascimento”, diria Boccaccio no Decameron, seguindo seu mestre Petrarca (POMIAN, 1993, p. 172).

No Renascimento a periodização sofreu uma alteração e a história do mundo passou a ser pensada em uma fórmula tripartida: uma época “dos exemplos”, outra época do “abandono dos verdadeiros valores” e, por fim, a época do renascimento (*rinascita*).

Outra periodização que nasceu dos humanistas do século XV é a periodização protestante, que seguia, diferentemente da perspectiva quadripartite adotada pelos católicos, uma história pensada em cinco divisões: uma época anterior ao pecado original; uma segunda época que iria do pecado original ao nascimento de Cristo; a terceira época que iria de Cristo ao fim da Igreja Primitiva; a quarta que iria do fim da Igreja Primitiva ao renascimento da Verdadeira Fé; a última que iria do renascimento da Verdadeira Fé ao Apocalipse, como apontava Martinho Lutero. Lutero dizia mesmo que o Apocalipse estaria ao horizonte, com previsões para o fim do mundo ainda no século XVI (RANCIÈRE, 2011, p. 48). A perspectiva protestante, contudo, não produziu grandes raízes, mesmo entre os próprios luteranos e não teve longevidade. A renascentista, por outro lado, conseguiu galgar voz em outros grandes representantes, como o caso de Giorgio Vasari e Nicolau Maquiavel. Para Pomian, Vasari era o “grande exemplo da perspectiva renascentista” de periodização. Para Vasari, a época dos exemplos chegou mesmo a finalizar antes da queda do Império romano, quando Constantino partiu para o Oriente na inauguração de Constantinopla<sup>63</sup>. Ali, para Vasari, já se constatava uma decadência que seria a marca da segunda era da humanidade, a era do esquecimento dos bons exemplos: “privados de bons exemplos, os homens puseram-se a produzir obras de arte não segundo as regras, mas segundo a qualidade de seu espírito” (VASARI, *Apud* POMIAN, 1993, 174). Vasari pensava que a segunda era da humanidade – que se convencionou chamar de “Idade Média” pelos humanistas - havia se encerrado no ano MCCL (1250), quando, na Toscana, os italianos voltaram a tomar os bons exemplos da antiguidade. A terceira era, para Vasari, a Era Moderna, se tornava a época das novidades e das boas obras de arte. O próprio intuito de Vasari, ao escrever o seu famoso livro “*Vite*”, nasceu de uma preocupação que o italiano levava consigo: o medo de que a Natureza (o tempo) se impusesse sobre os italianos dessa nova era e os fizesse entrar em decadência, o que levaria, novamente, à ruína da humanidade sem os bons exemplos a serem seguidos. Para Vasari, sua escrita eternizaria os aprendizados de sua era, impedindo que o que aconteceu com os ocidentais após a queda do Império Romano, acontecesse

---

<sup>63</sup> Albrecht Dürer, apontado por Erwin Panofsky como o responsável por “reviver” a arte antiga no Norte da Europa, carregava uma concepção semelhante, de que a “verdadeira e bela” Arte teria ficado mais de mil anos esquecida, mas que seria revivida em seu tempo para que encontrasse novamente seu auge. Dürer, contudo, não se via como um “herdeiro” da arte antiga por assimilação. Os italianos, em oposição, sim, teriam facilidade em reviver a cultura antiga por semelhança, pelos exemplos deixados em suas terras. Como disse o próprio Dürer: “Os livros antigos mostram a que ponto esta arte era honrada e estimada pelos gregos e romanos. Depois deles, porém, foi completamente esquecida e permaneceu escondida por mais de um milênio, e apenas há duzentos anos, foi novamente trazida a luz pelos italianos” (PANOFSKY, 2014, p. 308).

com os italianos após a queda da “perfeição a que ascendeu os nossos tempos” (*Ibidem*, 1993, p. 175).

O que podemos perceber é que Vasari unifica duas formas diferentes de periodização do tempo: uma humana (ascensão e queda dos valores morais e da arte) e outra natural, a que o autor chama de “Natureza”. Para Vasari, a “Natureza” produz nas sociedades os mesmos efeitos que produz no corpo humano: nascimento, envelhecimento e morte. Portanto, todo império teria um fim em seu próprio nascimento, pois não é eterno, mas mutável como a própria vida de um humano. Escrever o livro “Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos”, nesse sentido, seria uma forma de ultrapassar o ciclo da natureza, de ultrapassar os tempos, deixar, por assim dizer, seu texto “para a eternidade”.

Maquiavel pensava, de forma semelhante, a história dos Estados em seus escritos. Todos eles passariam por um ciclo de ascensão, desenvolvimento e queda. Essa seria uma característica natural da história. Maquiavel, contudo, não vê os exemplos apenas na antiguidade, mas todos os ciclos ocorridos antes de seu tempo poderiam ser úteis para a política, principalmente para que os erros não fossem “repetidos”. Maquiavel observa que seu tempo poderia, portanto, ser aquele que mais teria aprendido com os ciclos passados da história. Vasari, contudo, vai mais além ao proclamar que, em sua época, se “fariam sem dúvida coisas maiores e muito melhores que jamais os Antigos fizeram (VASARI, 2009, p. 382). Curiosamente, a única necessidade que Vasari determina como fundamental para que os Modernos superassem os Antigos seria a “justa remuneração” para os artistas. Vasari periodizava a história do mundo a partir do que se produzia nas artes. Se as artes fossem grandiosas, por consequência, a humanidade também seria. Essa perspectiva seguia o fundamento aristotélico de que as produções culturais confluem para a construção de bons comportamentos e boa moral entre os homens, portanto, uma boa sociedade seria aquela que tivesse bons exemplos nas artes, como na pintura e no teatro, por exemplo (BLOCKER, 2017, p. 92).

Pomian afirmou que, além de Vasari, Jean Bodin, na França do século XVI, também se tornou um exemplo da periodização renascentista. Bodin afirmava que a perspectiva cristã da decadência – baseada principalmente no livro do profeta Daniel – era um erro. Para Bodin “Foi na nossa época que depois de a cultura não ter dado mais sinais de vida durante tanto tempo, se conheceu de repente um florescimento das ciências, um pulular de engenhos como jamais se viu em época alguma”, e complementa que a invenção da bússola, a descoberta da América e a criação das armas de fogo seriam

marcas de uma “engenhosidade” ainda maior. Para Bodin, as guerras travadas entre os antigos gregos e seus inimigos seriam vistas, no século XVI, como “brincadeiras de criança”, tamanha a grandiosidade dos eventos bélicos de sua era (POMIAN 1993, p. 180).

Essa periodização ganharia uma nova configuração nos escritos de Voltaire, que afirmava, novamente, uma história quadripartite, mas não baseada na cristandade e sim na sequência de grandiosidade estabelecida entre Grécia, Roma, Itália e França, sendo a última a “mais perfeita de todas pelo avanço das três grandes ciências”. Voltaire defende uma história cumulativa, de aperfeiçoamento, principalmente baseada nas “Belas Artes” e no “avanço da razão”. Voltaire ainda afirmava que não haveria o perigo de se repetir o que aconteceu com a queda do Império Romano – a barbárie –, pois a Modernidade seria capaz de criar uma “glória eterna”, linear e sempre progressiva. A partir dessa perspectiva de Voltaire, a história passa a ser vista como uma linha onde as sociedades percorrem seus “avanços”. Para Voltaire, por exemplo, os orientais estariam “atrás” dos ocidentais nessa linha do tempo, ultrapassados a partir do Renascimento, na última invasão dos bárbaros, a invasão turca de Constantinopla. Michelet e Burckhardt teriam perspectivas próximas a de Voltaire, indicando que Modernidade teria se iniciado em 1453, marcando o “refúgio dos gregos em Florença” após a tomada da capital do Império Romano do Oriente (POMIAN, 1993, p. 183). Uma periodização cíclica abre espaço para uma linear. Uma nova temporalidade, isto é, uma nova forma de experienciar o tempo surgia a partir de uma perspectiva deveras dignatária da concepção Vasariana, mas que a transformava numa linha que romperia com os ciclos da história.

E a qual conclusão Pomian chega ao analisar essas periodizações? Elas são formas de pensar os acontecimentos, de infundi-los de sentido. Uma determinada temporalidade se coloca quando os acontecimentos no tempo são dotados de sentido e a experiência humana passa a ser compreendida a partir desse sentido. Essas periodizações, no fundo, não buscam organizar o passado, mas é ao futuro que se voltam. “É o futuro que se pretende conhecer ou que se tenta fazer objeto de um saber a partir de uma reflexão sobre o passado e o presente”, mesmo as periodizações religiosas de Agostinho, que funcionam não só como organização dos fatos do passado, mas como profecia do futuro (POMIAN, 1993, p. 184). Conclui Pomian:

Curiosidade, angústia ou esperança, o interesse que se dedica ao futuro, apresente-se como se apresentar, está provavelmente na origem de

todas as investigações relativas ao tempo. E é certamente o tempo que exploram as religiões, as ideologias e a ciência (mais pretensa que real), assim como os poderes que as utilizam. Optando por certas periodizações, traduzindo-as em cronologias, impondo-as com sistemas de festas oficiais, com o ensino obrigatório e toda uma propaganda, eles tentam na realidade suscitar as expectativas e orientá-las no sentido de um reforço de adesão dos indivíduos ao regime económico, social e político, e, portanto, da sua obediência. Tentam apoderar-se dos imaginários para os desviar em sua vantagem, tornar o presente aceitável e legítimo não só em nome dum passado onde este pretende ter nas suas origens mas também - sobretudo nos nossos dias - em nome do futuro, de um futuro melhor que justificará retroativamente a miséria de hoje, ou dum futuro que não poderá ser diferente do que agora se está vivendo porque, como se vê, passando uma vista de olhos pelo caminho percorrido, o vértice foi alcançado; ou ainda, de um futuro que tem todas as probabilidades de se revelar dramático se, de agora em diante, não se cerrarem fileiras (POMIAN, 1993, p. 185).

Eugênio Rezende de Carvalho, talvez um dos maiores expoentes na historiografia brasileira recente a debater acerca da temporalidade e análise dos escritos de Pomian, escreveu, no ano de 2011, em seu texto “A multiplicidade dos tempos da História em Krzystof Pomian”:

Seja como for, mesmo diante de uma carência de reflexão teórica sobre tais conceitos, muitos historiadores seguem no geral falando de *tempo*, de *tempo da história* e de outras categorias temporais, assim como da questão da multiplicidade de tempos históricos. O que nos leva às seguintes questões: como eles tendem a relacionar o *tempo da história* com os outros tempos *não históricos* e com o conceito mais geral de tempo? Como podem discutir a questão da multiplicidade dos tempos históricos sem passar, antes, pela problematização dos próprios conceitos de *tempo*, de *tempo histórico* ou de *tempo da história*? De forma geral, essa expressão conceitual *tempo da história* (sem entrar aqui, por ora, na polêmica entre a sua unicidade ou multiplicidade) pode remeter à mera cronologia; à época ou ao período histórico; à topologia da história (cíclica ou linear, por exemplo); à direção dos processos históricos (progressiva ou regressiva); ao ritmo ou à velocidade das mudanças históricas; a uma ponte entre tempo vivido e tempo cosmológico; a uma representação intelectual-cultural; ao conceito resultante da consciência da assimetria entre passado e futuro, entre outras possibilidades. Não por acaso, Reinhart Koselleck chegou a afirmar que a pergunta sobre o que vem a ser o tempo histórico é uma das mais difíceis de responder no campo da historiografia (CARVALHO, 2011, p. 262).



Carvalho levanta um ponto de debate muitas vezes escamoteado pelos próprios historiadores que, ao contrário, deveriam ser os primeiros a esmiuçar o “mistério do tempo”. Ao analisar os estudos de Pomian, Carvalho pode nos ajudar a entender melhor o que é o tempo para o filósofo e historiador polonês. Carvalho afirma que a perspectiva de tempo para Pomian apoia-se em alguns princípios que poderiam ser resumidos assim: a) o tempo é algo que emerge da mudança; b) para que o tempo emergja da mudança são necessárias várias mudanças, devido ao caráter relacional do tempo; c) o tempo surge de uma multiplicidade de mudanças apenas se existir uma instância que coordene tais mudanças ou as suas representações estabelecendo certas relações temporais; d) essa instância coordenadora das mudanças ou de suas representações age mediante a emissão de sinais ou signos que modulam e unificam parcialmente tais mudanças; e) tal instância coordenadora e os sinais ou signos por ela emitidos, capazes de estabelecer relações temporais entre uma multiplicidade de mudanças ou entre as suas representações, é regida por uma programa prévio exterior ao próprio tempo (um programa hereditário, as leis da física, as crenças de uma instituição social ou as regras aprendidas e interiorizadas por um indivíduo). A relação entre todas as “camadas” formaria uma rede relacional que estrutura o tempo:

É uma coordenação de várias mudanças reais (não demasiadamente distantes umas das outras) ou representadas, realizada por uma instância que produz, para esse fim, sinais ou signos, de acordo com um programa previamente dado. Mais exatamente, é toda uma classe de tais coordenações que se diferenciam pela natureza das instâncias que as estabelecem, pelas suas maneiras de funcionar, pelos programas que seguem e pelas mudanças (ou por suas propriedades) sobre as quais trabalham ou sobre as representações a partir das quais operam (CARVALHO, 2011, p. 265).

Para melhor esclarecer essas relações, Carvalho apontou que Pomian pensava o tempo a partir de uma metáfora com a música. Uma música, formada por uma melodia, isso é, notas tocadas de acordo com um ritmo demarcado por tempos de som e tempos de pausa (silêncio), é uma obra que pode ser colocada em uma partitura. A partitura é a forma simbólica que simula uma “escrita” de uma melodia. O maestro que faz com que essa melodia seja tocada é aquele que dá o ritmo e que coordena os instrumentos musicais. Cada executor de um instrumento musical segue o ritmo da partitura previamente dada (programa), enquanto, ao mesmo tempo, esses executores tem certa liberdade para tocar

os instrumentos, propondo uma variabilidade ao programa inicial da partitura, que é a base da principal característica do tempo, a sua mudança constante.

Nesse sentido, um dos pressupostos para compreender o que é o tempo é entender o seu caráter relacional, que é seminal em sua existência. A partir dessa compreensão, entende-se que o tempo não se relaciona com apenas uma instância por vez, mas estabelece relações variadas concomitantemente (instrumentos diferentes tocando ao mesmo tempo). A partir disso, Pomian conclui que o tempo só pode ser pensado em sua pluralidade de relações e, por consequência e princípio, a partir de sua própria pluralidade. O tempo é, na verdade, tempos. Pomian se utiliza de outra metáfora que complexifica ainda mais o seu entendimento de tempo: uma arquitetura. Como o tempo é algo que não pode ser visto, a única parte dele que podemos visualizar são as suas instâncias coordenadoras, das mudanças, dos sinais e signos, por mais que essas coisas todas não sejam o tempo em si, são partes fundamentais das relações estabelecidas com os tempos (*Ibidem*, 2011, p. 267).

Ainda para Carvalho, Pomian se aproxima da perspectiva temporal de Gottfried Leibniz (1646-1716), que dizia que o tempo não seria um objeto, nem que existiria um tempo “*standard*”, linear, por detrás das relações plurais dos tempos. Para Leibniz o espaço é uma ordem de coexistências enquanto que o tempo é uma ordem de sucessões. O tempo, portanto, não seria um absoluto como o tempo Newtoniano, mas, por sua característica relacional, o tempo não existiria independentemente das coisas do mundo, apesar de guardar uma certa autonomia perante os objetos. Voltando à metáfora de arquitetura, Pomian apontou que as relações estabelecidas nessa “estrutura” nem sempre são simétricas. O tempo é uma estrutura estratificada, composta de várias camadas que se relacionam entre si, exercendo certa influência umas nas outras. A única forma de compreendermos as relações entre esses “estratos” seria a História (enquanto saber acadêmico), ou melhor, o “estudo das relações entre as camadas temporais”. Nesse sentido, a História também teria sua própria história, um estudo das formas de pensar as relações entre os estratos do tempo. A partir dessa perspectiva, Pomian observa que o tempo, portanto, é múltiplo, por suas relações infinitas em camadas. Carvalho conclui que essa multiplicidade seria responsável pelas várias formas de se pensar o tempo nas diversas sociedades:

Tal multiplicidade seria em parte responsável também pela própria polissemia da palavra tempo, já que as diversas acepções remeteriam cada qual a um tempo particular, que não exclui os demais. Chega-se

assim, por fim, à tese de Pomian segundo a qual a pluralidade de tempos consiste no que ele chama de “arquitetura temporal”. Se o autor admite que coexistam diferentes tempos, porém, ele reconhece que as relações entre eles não são simétricas, especialmente entre os tempos qualitativos e quantitativo (CARVALHO, 2011, p. 268)

Dessa forma, a multiplicidade temporal não deve ser entendida apenas como uma característica abstrata das teorias historiográficas, mas como uma experiência concreta vivida por sujeitos históricos em contextos específicos. Em momentos de intensas transformações — como aqueles vivenciados na Primeira Modernidade —, essa pluralidade de tempos deixa de operar de maneira relativamente estável e passa a manifestar-se como tensão, caracterizada pela assimetria entre os estratos dos tempos na arquitetura temporal. Diferentes formas de organizar o passado, interpretar o presente e projetar o futuro entram em conflito, revelando não apenas a coexistência de temporalidades, mas a dificuldade de articulá-las em um horizonte comum de sentido. É justamente nesse intervalo de instabilidade que emergem estratégias simbólicas — narrativas, científicas e visuais — que buscam recompor uma certa ordem temporal frente à experiência do novo. Nesse movimento, determinadas produções visuais podem ser compreendidas não apenas como reflexos desse cenário, mas como formas de organização simbólica dessas tensões, articulando diferentes camadas temporais em uma mesma composição. É nessa perspectiva que se inscrevem, mais adiante, as gravuras de Johannes Stradanus, entendidas como tentativas de conferir inteligibilidade a um mundo atravessado pela simultaneidade do antigo e do novo.

Nesse quesito, os pensamentos de Pomian sobre os tempos se aproximam dos pensamentos de Koselleck. Dado que os dois autores escreveram em contextos semelhantes (Koselleck com seu livro “Futuro passado” em 1979, Pomian com seu verbete “Tempo/Temporalidade” em 1981), as perspectivas apresentam semelhanças nas formas de ver o tempo, principalmente quando nos referimos à ideia de “estratificação dos tempos”. Ambos os autores compreendem que o tempo da história é diferente das outras formas de pensar o tempo (tempo biológico, tempo físico, tempo religioso). É a assimetria das relações entre o tempo histórico e esses outros tempos que nos permite compreender que o tempo histórico não é definido pelo tempo da física ou da biologia, mas por tempos que lhe seriam próprios, intrínsecos aos processos estudados pelos historiadores que carregam suas singularidades próprias. Nesse sentido, o tempo histórico, para Pomian, mais especificamente, é produzido dentro da própria história. Esse tempo histórico, ou melhor, tempos históricos, acabam por se impor aos historiadores a

partir dos processos que estudam, ou seja, não são tempos dados “*à priori*”, mas tempos pensados pela singularidade dos eventos analisados. Por isso a problemática da unicidade/pluralidade temporal do tempo histórico está conectada com a problemática da unicidade/pluralidade da própria história, pois cada concepção de tempo (se é plural ou não) dependerá da concepção de história assumida. A perspectiva de Pomian é a de uma história enquanto ciência social, uma história dedicada ao estudo dos fatos repetitivos, do crescimento e decrescimento demográfico, das estatísticas, ou melhor, uma história das longas durações, de conexão de várias estratificações, cada uma com um ritmo particular. Essas relações assimétricas são combinadas numa perspectiva que unifica sincronias e diacronias de forma qualitativa e quantitativa, negando qualquer forma de história que conceda o privilégio a algum tempo específico e que valha para todo o globo (um tempo absoluto) (CARVALHO, 2011, p. 285).

A perspectiva de pensar o tempo a partir de uma estratificação, segundo Helge Jordheim, um outro expoente do estudo do tempo na historiografia recente, não se iniciou com Pomian. Na verdade, antes mesmo de Koselleck ou até mesmo de Braudel, a origem da estratigrafia repousa no século XVII, com o cientista dinamarquês Nicolau Steno (1638-1686). Em seu “Discurso preliminar a uma dissertação sobre um corpo sólido naturalmente contido em um sólido (*prodromus*)”, publicado em 1669, Steno compreendeu, a partir do estudo de fósseis, que camadas estratificadas formadas de solo, lodo e decomposição de compostos orgânicos, formavam estratos sobrepostos que se relacionavam com o tempo em que existiram e formulou, a partir disso, a conhecida “lei da sobreposição”. Como apontou Helge Jordheim:

A ideia de que a Terra é formada por camadas e de que essas camadas possuem grandes variações de idade, de acordo com um padrão muito específico em que o mais velho permanece no fundo, enquanto o mais novo se assenta sobre o topo, foi inicialmente expressa pelo anatomista e geólogo dinamarquês Nicolaus Steno, ou Niels Stensen, na grafia original, a quem a carreira acadêmica levou de Copenhague para Amsterdã, Leiden e, posteriormente, França e Itália, antes de se firmar definitivamente em Pádua e, finalmente, Florença. Ele começou como anatomista, e escreveu livros dedicados às origens das lágrimas e da saliva, assim como à anatomia do cérebro. Seu interesse então se deslocou para as ciências da terra, o que seriam hoje a paleontologia e a geologia. O que capturou a atenção de Steno foi o que Rhoda Rappaport, em seu livro *When Geologists were Historians*, denominou “a questão do fóssil”. Em outubro de 1666, dois pescadores fílgaram um enorme tubarão fêmea nas proximidades da cidade de Livorno. Ferdinando II de Medici, Grão-Duque da Toscana, ordenou que a cabeça fosse enviada a Steno. Ao dissecá-la, o cientista dinamarquês notou que os dentes do animal guardavam uma notável semelhança com

certas pedras, encontrados no interior de formações rochosas, às quais seus contemporâneos se referiam como *glossopetrae* ou “pedras-língua”. Na época as explicações para esse peculiar fenômeno natural iam desde a sugestão de Plínio, o Velho, para quem tais pedras haviam caído do céu, para outras mais recentes, formuladas pelos mais destacados eruditos da época, tais como Athanasius Kircher, que considerou a formação dos fósseis como sendo uma característica inerente da Terra. A conclusão de Steno, em um *paper* publicado em 1667, de que as *glossopetrae* eram dentes de tubarão, o levou a elaborar uma questão mais geral: como qualquer objeto sólido pode ser encontrando em outro objeto sólido. [...] Uma Terra que produz corpos sólidos é necessariamente uma Terra que as forças do tempo estiveram e estão em plena ação [ou seja, que outros objetos mais velhos são abraçados pelas camadas geológicas mais jovens, uma teoria da estratigrafia (JORDHEIM, 2011, p. 303).

Este termo “estratigrafia”, contudo, não se limitou a ser utilizado nos estudos geológicos, mas transformou-se, ganhando espaço na historiografia a partir de Fernand Braudel que, em 1958, defendeu que a história não deveria limitar-se apenas ao tempo acelerado dos eventos, mas também preocupar-se com o ritmo mais lento das estruturas e ciclos econômicos e sociais. Além disso, a história deveria direcionar-se ao estudo da geografia e do clima, formando um tipo de análise que se denominaria “*longue durée*” (JORDHEIM, 2011, p. 297).

Braudel buscou unificar uma teoria das múltiplas temporalidades que poderia reconectar a história com a natureza, os ritmos acelerados e as durações naturais. Essa perspectiva se provou frutífera nos estudos históricos e Koselleck tornou-se um dos grandes pensadores da estratigrafia dos tempos. Em outras palavras, Koselleck utilizou a perspectiva de Steno de que as camadas rochosas foram formadas em momentos temporais distintos na história da Terra e, por conseguinte, tinham durações inerentes às suas formas e estruturas para apontar que o tempo era, também, múltiplo em sua diversidade de camadas (*layers*). Koselleck, pelo lado histórico, utiliza-se da perspectiva da estratigrafia na qual as camadas temporais são formadas por sentidos, experiências e certos “padrões de repetição” que diferem umas das outras em origem histórica, duração e ritmo (*Zeitschichten*). Nesse sentido, Koselleck dá continuidade a uma perspectiva braudeliana – que tem sua base em Steno - que se fundamenta nas multiplicidades de tempos e no estudo das relações assimétricas estabelecidas entre essas camadas múltiplas.

Apesar de os estudos de Koselleck hoje serem considerados como o maior referencial teórico para falar de tempo e temporalidade, Helge Jordheim, por outro lado,



estabelece uma certa crítica à perspectiva de Koselleck. Koselleck, para Helge, ignora um ponto nevrálgico da relação entre o tempo geológico (base da perspectiva de estratificação) e o tempo histórico. Helge afirma que Koselleck absteve-se de analisar, em seus textos, como a perspectiva da multiplicidade temporal deixou de ser uma corrente preponderante no século XVII, quando “ganhou a imaginação de geólogos por toda a Europa” para abrir espaço para a teoria do tempo único - linear e homogêneo -, do historicismo, difundida principalmente por Johann Gottfried Herder (JORDHEIM, 2011, p. 301). Herder, segundo Ernst Cassirer, entendia os eventos históricos como partes de um todo. Esses eventos, na concepção de Herder, só existiriam em virtude de uma unidade maior, unidade essa que se compreende enquanto um processo onde a heterogeneidade se manifesta, nunca se repetindo. O tempo seria linear e uno, mas os processos históricos seriam, cada um à sua forma, dessemelhantes uns dos outros (WHITE, 1992, p. 88).

Enquanto a geologia abraçava a ideia das múltiplas camadas, a historiografia moderna, por outro lado, viu ascender o historicismo e só voltou a se debruçar sobre uma estratigrafia dos tempos no século XX. A ideia de múltiplas camadas de tempo fora suplantada pela ideia linear de tempo que fundamentou o historicismo e só foi confrontada séculos depois, deixando a estratigrafia escanteada por mais de duzentos anos. O tempo, ou melhor, os tempos, as cronologias, narrativas e calendários foram sincronizados em um tempo único e teleológico do progresso. Koselleck denominou esse processo de “temporalização”, isto é, um momento da história em que os historiadores passaram a empreender um esforço de sincronização dos tempos, transformando-o, para a história, em um tempo uno e linear já em fins do século XVIII. A questão que Helge Jordheim coloca é: porque o tempo do historicismo se tornou o grande baluarte da forma de pensar o tempo no limiar do século XIX? O que fez com que a estratigrafia fosse abandonada em prol da sincronização dos tempos elaborada pelo historicismo? Os estudos de Jordheim se colocam justamente nessa transfiguração dos tempos múltiplos para o tempo linear.

Em um outro texto de Helge Jordheim chamado “*Synchronizing the World-Synchronism as Historiographical Practice, Then and Now*”, publicado em 2017, o autor afirma que a “sincronização” dos tempos não é tipificada pela criação do tempo do meridiano de Greenwich (sincronização dos relógios), mas que é uma prática historiográfica na qual o tempo como uma ideia de progresso passa a existir. Segundo o autor, essa prática se inicia ainda no século XV, quando a utilização dos termos “Syn” e “Chronos” passa a ser atribuída aos tempos, estabelecendo certa dissonância com a

perspectiva de Koselleck. Para Jordheim, um conjunto de práticas da Primeira Modernidade, como escrita, impressão, publicação e ensino passam a elaborar uma perspectiva temporal única. Um astrólogo e filósofo do século XVI chamado John Harvey discutiu as profecias bíblicas que diziam que o mundo teria doze eras e a humanidade estaria, no momento de sua escrita (1588), na décima era. O termo utilizado por John Harvey em seu livro *“A Discoursiue Problem Concerning Prophetie, how far they are to be Valued and Credited”* para se questionar se realmente a humanidade estaria nessa décima época foi “sincronia”, ou seja, se o tempo dele estava conectado ao tempo das profecias, em última ordem, se esses tempos correspondiam a *um mesmo tempo*, à uma mesma linha. Thomas Blount, já em 1656, utilizou a palavra “sincronismo” como forma de relacionar duas coisas que estariam acontecendo “ao mesmo tempo”, mas em lugares diferentes. Essas duas coisas, portanto, pertenceriam a uma sincronia, mas seriam pluriespaciais. Johann Heinrich Zedler, em 1731, publicou um texto intitulado *“Grosses Universallexikon aller Wissenschaften und Künste”* no qual afirmava que “*synchroni*” era um termo utilizado para descrever aqueles que viveram num mesmo tempo, mas em diferentes épocas que são, em última instância, calculadas para o mesmo ano. Ou seja, o termo “sincronia” já nos séculos XVI e XVII, tinha um sentido muito parecido com o utilizado nos dias de hoje e não seria um fruto exclusivo do século XVIII (JORDHEIM, 2017, p. 64).

Reinhart Koselleck, por outro lado, afirmou em seu conhecido livro *“Futuro Passado”* que o moderno conceito de História, baseado na linearidade e unicidade, emergiu próximo ao século XVIII quando esse tempo linear, diacrônico, progressivo foi construído juntamente com a ideia de história como um movimento do passado, pelo presente, para o futuro, eclipsando tanto o tempo aristotélico (cíclico) quanto o tempo ciceroniano (*historia magistra vitae*). A esse processo, Koselleck chamou de “temporalização da história” no qual os coletivos singulares como “progresso”, “futuro” e “revolução” ganharam centralidade no regime de historicidade ocidental. François Hartog apontará que uma análise desse “regime moderno de historicidade” deve considerar como data simbólica o ano de 1789, momento a partir do qual o ponto de vista do futuro passar a ter predominância na perspectiva de História: “A palavra-chave é Progresso, História é entendida como processo e Tempo como se direcionando a um fim (progressão)” (HARTOG, 1996, p. 2). No regime moderno de historicidade, não existem as diversas histórias singulares, mas existe a História como processo único, isto é, uma “História além das histórias”, como escreveu Droysen. A expressão *“Die Geschichte(n)”*,

empregada geralmente no plural, abria espaço para uma expressão singular que carregaria em seu seio, de forma singular, as pluralidades. Se até o século XVI, principalmente com Bodin e com Loys Le Roy a *historia magistra vitae* seguia quase intacta, como aponta a frase de Jean Bodin: “É graças à história que o presente é facilmente explicável, que penetramos no futuro e que obtemos indicações bem seguras sobre o que convém procurar e evitar” (BODIN, Apud HARTOG, 1996, p. 4), Hartog aponta que é no século XVIII que essa perspectiva tem uma “dissolução” acentuada, abrindo espaço para o tempo do historicismo. A perspectiva ciceroniana permaneceria viva de maneira inquestionável – pelo menos até o século XVIII - segundo Hartog, principalmente pela reciclagem desse *motto* por parte de membros da própria Igreja Católica, que viam na ciclicidade uma correspondência da repetição das ações humanas baseadas no princípio de que o homem é o homem, pecador, em qualquer tempo que seja. Para Hartog e Koselleck, portanto, não teria sido a estratigrafia dos tempos que seria substituída pelo tempo linear do historicismo, mas a perspectiva histórica da *magistra vitae* que, em sua dissolução acentuada, abria espaço para o “Singular coletivo”.

Hartog dirá que esse tempo marcado pela ciclicidade da “história como exemplo para a vida” só será questionado de fato com Tocqueville, que pensava os revolucionários como perdidos em relação às urgências que eram exigidas para a tomada de decisões, sem poderem, pelo exemplo, a utilizar a história como base para suas ações. A absoluta novidade do empreendimento revolucionário seria marcada pela criação de um novo calendário, indicando que o passado não seria mais a base pela qual os indivíduos olhariam o futuro. Contudo, Hartog faz um alerta aos historiadores: “um regime de historicidade não é uma entidade metafísica que desce dos céus” de maneira pronta e autoexplicada, mas antes um arcabouço historiográfico durável que passa a ser questionado na medida em que passa a ser predominante (*Ibidem*, 1996, p. 8). A formação de um regime de historicidade, portanto, não é uma definição do tempo, mas uma forma de estudo da história do tempo, ou dos tempos. A utilização da expressão “Regime de historicidade”, para Hartog, significa algo ativo, uma estruturação da experiência temporal. Os regimes não seriam meramente formas de pensar o tempo de forma neutra, mas formas de organização do passado em uma sequência de estruturas que se relaciona com o presente e o futuro:

Trata-se de um enquadramento acadêmico da experiência (*Erfahrung*) do tempo, que, em contrapartida, conforma nossos modos de discorrer

acerca de e de vivenciar nosso próprio tempo. Abre a possibilidade de e também circunscreve um espaço para obrar e pensar. Dota de um ritmo a marca do tempo, e representa, como se o fosse, uma "ordem" do tempo, à qual pode-se subscrever ou, ao contrário, e o que ocorre na maioria das vezes, tentar evadir-se, buscando elaborar alguma alternativa. Quanto ao regime moderno, cito Tocqueville: "Quando o passado não mais lança luz sobre o futuro, o espírito caminha nas trevas...". Ele alude aqui (ao término de *De la Démocratie en Amérique*) à grande Revolução em curso. Esta sentença convenientemente esboça o que se poderia chamar o antigo regime de historicidade (*Ibidem*, 1996, p. 3).

Um regime de historicidade, portanto, é uma forma de os historiadores entenderem como o tempo era pensado em uma determinada realidade histórica – a sua temporalidade. Para Hartog, portanto, é na modernidade que o regime de historicidade se modifica e passa se direcionar ao planejamento do futuro, não mais pelo exemplo do passado – como pensava a perspectiva da *magistra vitae* –, mas pelo caminhar do presente inovador, que guardaria ao futuro as grandes glórias e evoluções da humanidade como um todo. Nesse sentido, François Hartog se estabelece como voz consoante à perspectiva de análise temporal de Koselleck, assim como outros autores também o fazem (Assmann, Ricoeur e Rüsen, para citar apenas alguns). Essa perspectiva do regime de historicidade moderno, contudo, vem sendo submetida a algumas revisões críticas que apontam que o *topos* da *magistra vitae* não se “dissolveu” (*Auflösung*) como apontou Koselleck em “Futuro Passado”.

O filósofo francês, Christoph Bouton, em 2018, escreveu um texto chamado “*Learning from History. The transformations of the topos historia magistra vitae in Modernity*”, no qual Analisa que a *magistra vitae* não desapareceu do horizonte do pensamento histórico como se pensava nos textos de Koselleck. Esse lema da história como “Guia para a vida” se transfigurou e sobreviveu nas ideias de alguns autores importantes que Koselleck absteve-se de analisar em seus escritos, como Droysen e Nietzsche – este último nem mesmo aparece nos textos de Koselleck. Droysen, apesar de ser citado já no artigo de 1967<sup>64</sup> que daria origem ao texto “Futuro passado” de Koselleck, é apresentado pelo autor alemão como um dos representantes desse processo de

---

<sup>64</sup> O artigo: “*Historia Magistra Vitae: The Dissolution of the Topos into the Perspective of a Modernized Historical Process*”, appeared in 1967 in a Festschrift for Karl Löwith, and was republished in 1979 in *Futures Past*. In this piece, Koselleck defends the idea that the ancient *topos historia magistra vitae*, of history as a Guide to Life, has been operative for more than 2000 years, from ancient times right through to the eightieth century, only to disappear, little by little, in modern times (He talks of the “dissolution” [Auflösung in German] of the *topos* starting from the period that follows the French Revolution) (BOUTON, 2018, p. 2).

dissolução da *magistra vitae* para a ascensão do tempo linear e progressivo. Para Bouton, Koselleck apresenta seus argumentos centrais baseado na perspectiva de que, até o século XVIII, a história era vista como um arsenal de exemplos que serviriam como lições para a vida. Bouton, contudo, aponta que a perspectiva de Jean Bodin, por exemplo, é menos dignatária da *magistra vitae* do que Koselleck tenta fazer parecer. Bouton afirma que “conhecer o passado e julgar o passado são duas ações diferentes” que Jean Bodin discriminava em seus textos. Bodin aceitava a ideia da história como “um tesouro de exemplos designados para guiar ou conduzir”, mas coloca em xeque a característica determinante que o passado teria para o presente. O historiador deveria estudar o passado, mas deixar o leitor “formar a sua própria e não enviesada opinião”. Para Bodin, era melhor que o leitor analisasse o passado a partir seus próprios valores, caso contrário, haveria o risco de os historiadores levantarem a suspeita de que a narrativa deles sobre o passado não seria objetiva. Nesse sentido, Bodin não seria responsável por reforçar a ideia da *magistra vitae* no século XVI, porque teria uma perspectiva ligeiramente diferente da história que Koselleck apontou em seus textos. Para Bodin, a história em si não era um guia para a vida, mas o leitor, com seu julgamento moral, poderia decidir quais exemplos serviriam em sua realidade para serem seguidos e quais ele evitaria. A história, para Bodin, portanto, é um estudo do passado, não exatamente uma lição de moral para a vida, pois cabia ao leitor decidir se os acontecimentos eram ou não passíveis de serem pensados como exemplos de erros ou acertos. A história não seria a “mestra da vida”, mas sim o leitor, mestre de sua própria vida ao considerar ou não os exemplos do passado (BOUTON, 2018, p. 14).

Bouton afirma ainda que Koselleck, ao se utilizar da perspectiva de Johann Gottfried Herder para fundamentar a dissolução da *magistra vitae* já no século XVIII, principalmente a partir da conhecida citação de que “A História nos deixa a lição de que não podemos trazer nenhuma lição da História”, procede de uma confusão na “ontologia” do argumento de Herder. Para Herder, o estudo do passado não nos seria útil. Contudo, isso não se devia ao fato de ser inútil porque seus exemplos estariam desconectados da realidade da França Pós-Revolucionária, mas sim porque cada época carregaria em si a sua singularidade, se tornando, portanto, irreplicável. O passado não se tornaria inútil porque deixava de ser “o mestre da vida”, mas porque nenhum passado - de nenhuma sociedade, por tamanha diferença que carregaria com qualquer presente - seria útil para a vida. Nesse sentido, para Herder, não há possibilidade em se estabelecer regras para a vida a partir do estudo do passado, ou de qualquer outra sociedade, por causa de sua



singularidade, especificamente. Para Bouton, portanto, Koselleck utilizou a perspectiva de Herder como exemplo de dissolução da *magistra vitae* sem perceber que o argumento central de Herder - a inutilidade do passado - não se baseava numa crítica direta à *magistra vitae*, mas sim na singularidade de cada época e cultura, que impediria o aprendizado de lições para o presente (BOUTON, 2018, p. 18).

Hayden White também aponta essa característica na concepção de história de Herder. Para White, Herder não concebe nada na história como idêntico, nada realmente aparece uma vez para reaparecer de novo da mesma forma. “A história dá à luz novas criaturas em sucessão ininterrupta, e a cada uma outorgam como direto inato, uma forma ímpar e um modo independente de existência”, afirmou White em seu conhecido livro “Meta-história”, de 1972. Nesse sentido, para Herder, toda generalização se tornava impotente perante a história, não porque o passado se tornava inútil e não mais poderia ser um “guia para a vida”, mas porque toda fase particular da história teria sua validade e necessidade imanente (WHITE, 1992, p. 87).

A perspectiva de história de Droysen também é utilizada como parte do argumento de Koselleck que fundamenta a ideia da dissolução do *topos* da *magistra vitae*, contudo, para Bouton, Droysen não abandona a história como forma de aprendizado e exemplos para o presente, como Koselleck aponta em seus estudos. Segundo Bouton:

*Koselleck mentions him three times in the article of 1967, but without stressing that his Historik makes it possible to reformulate the topos of historical magistra vitae within the frame of a science. At the end of his paper, he refers briefly to Droysen's Historik and his notion of Bildung. The didactic function is analysed in the Topic (Topik), where Droysen distinguishes four ways of presenting historical research. The first two derive from the epistemic function of history (knowledge of the past): 1. “Investigative presentation” (untersuchende Darstellung) sums up the principal results of the research. 2. “Narrative presentation” (erzählende Darstellung) exhibits the results in the form of a series of events, narrative with a plot. 3. The “didactic presentation” (didaktische Darstellung) brings out the instructive meaning that history has for the present. It corresponds to what I called previously the “pedagogical” function of history and which aims at forming individuals. In this perspective, history has to be an education of the human species in Lessing's sense of that term. [...] Droysen offers the example of a military cadet finding in military history not so much rules for acting in such and such a situation as rather a mental exercise preparing him for action. The study of history also provides a general culture, allowing individuals to situate themselves in the historical process in order to enhance it: “Not single examples, but the whole high ethical flow of history should inspire us and carry us forward.” 4. The fourth way of exhibiting historical research is “discussive presentation” or “presentation by discussion” (diskussive*

*Darstellung*), still known as “historical discussion” (*historische Diskussion*). Droysen here points out a function of history that has often been confused with the didactic function of teaching, understood as contributing to a decision. I will call it the informative function of history, since the aim is no longer one of forming but of informing, focusing the data of the research on a present question. The discursive presentation is like a “concave mirror” that reflects the light of the past on a definite point of the present. It is a matter of comparing the present with the past, inscribing the new into the movement of history. It is in this sense that Droysen writes: “The statesman is the historian in practice”. The Statesman ought to have a good knowledge of the history of his country, of its institutions, if he is to be able to face up to the problems of the present, to arrive at a legitimate judgement reached in the light of the precedents of the past. He has to know history in order to be able to make history (BOUTON, 2018, p. 21).<sup>65</sup>

Para Bouton, portanto, a perspectiva de Droysen não é representante de uma dissolução da *magistra vitae* (como Koselleck se esforça para definir), mas uma reformulação dessa perspectiva, de forma que o passado é útil ao presente não por uma fórmula de repetição, mas que, a partir dos conhecimentos do passado, o homem poderia chegar a um julgamento iluminado dos acontecimentos do presente. Bouton chega mesmo a lançar o questionamento de que Koselleck não teria utilizado Droysen com maior profundidade em seu artigo inicial do “Futuro Passado” porque contradiria sua principal

---

<sup>65</sup> Koselleck o menciona três vezes no artigo de 1967, mas sem enfatizar que sua *Historik* torna possível reformular o *topos* de história *magistra vitae* no interior de um quadro científico. Ao final de seu texto, ele se refere brevemente à *Historik* de Droysen e à sua noção de *Bildung*. A função didática é analisada na Topik (Topik), na qual Droysen distingue quatro modos de apresentação da pesquisa histórica. Os dois primeiros derivam da função epistêmica da história (conhecimento do passado): A “apresentação investigativa” (*untersuchende Darstellung*) sintetiza os principais resultados da pesquisa. A “apresentação narrativa” (*erzählende Darstellung*) expõe os resultados sob a forma de uma sequência de acontecimentos, organizada como uma narrativa com enredo. A “apresentação didática” (*didaktische Darstellung*) evidencia o sentido instrutivo que a história possui para o presente. Ela corresponde ao que chamei anteriormente de função “pedagógica” da história, cujo objetivo é a formação dos indivíduos. Nessa perspectiva, a história deve ser uma educação da espécie humana, no sentido atribuído por Lessing a esse termo. [...] Droysen oferece o exemplo de um cadete militar que encontra na história militar não tanto regras para agir em determinada situação, mas, sobretudo, um exercício mental que o prepara para a ação. O estudo da história também fornece uma cultura geral, permitindo aos indivíduos situarem-se no processo histórico a fim de potencializá-lo: “Não exemplos isolados, mas todo o elevado fluxo ético da história deve nos inspirar e nos conduzir adiante.” O quarto modo de apresentação da pesquisa histórica é a “apresentação discursiva” ou “apresentação por discussão” (*diskussive Darstellung*), ainda conhecida como “discussão histórica” (*historische Diskussion*). Droysen aponta aqui uma função da história que frequentemente foi confundida com a função didática do ensino, entendida como contribuição para a tomada de decisão. Chamarei essa função de função informativa da história, uma vez que o objetivo já não é formar, mas informar, concentrando os dados da pesquisa em uma questão do presente. A apresentação discursiva funciona como um “espelho côncavo” que reflete a luz do passado sobre um ponto determinado do presente. Trata-se de comparar o presente com o passado, inscrevendo o novo no movimento da história. É nesse sentido que Droysen escreve: “O estadista é o historiador na prática”. O estadista deve possuir um bom conhecimento da história de seu país e de suas instituições para ser capaz de enfrentar os problemas do presente e chegar a um julgamento legítimo, alcançado à luz dos precedentes do passado. Ele precisa conhecer a história para poder fazer história (BOUTON, 2018, p. 21, tradução nossa).

tese do estabelecimento do moderno conceito de história. Nos textos posteriores, principalmente após os textos comemorativos do aniversário de setenta anos de Karl Löwith – que foi um dos membros da banca da tese de doutorado de Koselleck –, Koselleck voltou a analisar a noção de história de Droysen, modificando sua perspectiva sobre o autor. Koselleck mencionou que a noção do estudo do passado para Droysen é “um instrumento de reflexão capaz de orientar qualquer tentativa de ação no plano social e político” (KOSELLECK, Apud BOUTON, 2018, p. 33), recolocando Droysen não como uma das bases do argumento da dissolução da *magistra vitae*, mas como um pensador que via no passado uma fonte *indireta* de lições para o presente.

O outro pensador que contrapõe a tese da dissolução da *magistra vitae* é Friedrich Nietzsche. A perspectiva de história de Nietzsche não aparece nos estudos de Koselleck, por mais que tivesse sido uma das mais lidas de seu tempo, com grande sucesso de vendagem dos textos nietzschianos (JULIÃO, 2017, p. 179). Já no *fin de siècle*, no limiar do século XX, em 1874, Nietzsche publicou o texto “Da utilidade e desvantagem da História para a vida” como segunda parte do exitoso livro “*Unzeitgemässe Betrachtungen*”, republicado uma segunda vez ainda no mesmo ano – tamanho o seu sucesso de vendas! – que seria “uma lição para a geração seguinte”, segundo Hayden White (1994, p. 45), marcando uma crítica ferrenha à autoridade que os historiadores prestigiavam até então<sup>66</sup>. Nesse texto, publicado inicialmente como ensaio intitulado de “*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*”, Nietzsche coloca em questionamento o valor que o estudo do passado poderia trazer para o presente. Segundo Bouton, Nietzsche é um dos grandes representantes de como a história *magistra vitae* se reformulou e sobreviveu:

*In truth however, Nietzsche does not support a global rejection of the motif of history as magistra vitae. On the contrary, he interprets the formula in the literal sense, by enquiring into the usefulness of history for life. We know that for him there are three forms of history, each of which has its advantages and its disadvantages for life (monumental, antiquarian, critical). In such a framework, what matters is transforming the old topos of historia magistra vitae in the light of monumental history, which favours a certain use of history as the*

---

<sup>66</sup> Segundo White, os historiadores, até o fim do século XIX, encontravam-se em uma posição de autoridade entre as formas de conhecimento acadêmicas e artísticas porque, supostamente, seriam “mediadores” entre Arte e Ciência, justamente porque a História não seria uma ciência “dura” ao padrão da Física e, seria, ao mesmo tempo, sensível às criações humanas como um artista. Isso entra em crise principalmente com essa obra de Nietzsche, que aponta um “ódio à História”. A História, segundo Nietzsche, teria promovido nos homens um voyeurismo debilitante ao se verem como forasteiros num mundo onde tudo de digno já havia sido feito, não restando ao homem, senão, olhar o passado (WHITE, 1994, p. 45).

*source of great examples. [...] History in its monumental usage – the study of the great personalities of the past – is then a guide to action and a key to what is possible. It promotes a practical exploitation of the past, appropriating from pragmatic history the psychological function of inspiration. What Nietzsche calls the classical instinct consists in being inspired by the past in its uniqueness, its singularity, in order to create something completely new (BOUTON. 2018, p. 23).<sup>67</sup>*

Nietzsche, portanto, apesar de suas duras críticas à História, pensa o passado como uma utilidade ao permitir que o homem encontre fontes de grandes exemplos. Nietzsche, contudo, não pensa o passado apenas como um baú repleto de orientações para a vida – como fórmula ou repetição –, mas que o passado nos serve para que encontremos a “força vital” que já existiu nos homens de outras épocas para produzir algo completamente novo. Nesse sentido, o passado não se repetiria, mas a criação de algo novo só poderia vir a partir do estudo dos exemplos de “grandes homens”, como teriam sido os homens do Renascimento, segundo Nietzsche. O filósofo alemão via o Renascimento como “o último tempo forte”, pois nesse tempo os homens buscavam “entender a realidade a partir da racionalidade”. Em contraposição, Nietzsche aponta que os “Modernos” formaram tempos fracos e doentes, por sempre buscar agir a partir da repetição simples, de lições “aprendidas” a partir do estudo do passado. Nietzsche chamou os homens modernos de “uma geração de eunucos frente à História”. A Modernidade, para o filósofo, seria marcada por uma decadência presente nos homens que não poderiam “possuir” jamais a História, como – na concepção de seu tempo – um homem deveria “possuir” uma mulher, se assenhorar dela. Nietzsche transforma e revigora o lema da *magistra vitae* por uma transfiguração que ainda entende o passado como útil para o presente. O passado seria útil, portanto, na medida em que se busca inspiração no antigo para criar o novo, se busca o fraco para criar o forte, se busca o forte para não recriar o fraco, se busca, em última instância, a *potência de viver* que um dia existira. Não é a repetição que garante ao passado uma utilidade, mas a disposição dos homens perante a vida e a História que

---

<sup>67</sup> Na verdade, contudo, Nietzsche não sustenta uma rejeição global do motivo da história como *magistra vitae*. Pelo contrário, ele interpreta a fórmula em seu sentido literal, ao investigar a utilidade da história para a vida. Sabe-se que, para ele, existem três formas de história, cada uma das quais apresenta vantagens e desvantagens para a vida (monumental, antiquária e crítica). Nesse quadro, o que importa é transformar o antigo *topos* de história *magistra vitae* à luz da história monumental, que favorece um determinado uso da história como fonte de grandes exemplos. [...] A história em seu uso monumental — o estudo das grandes personalidades do passado — torna-se, então, um guia para a ação e uma chave para o que é possível. Ela promove uma exploração prática do passado, apropriando-se da história pragmática quanto à função psicológica da inspiração. O que Nietzsche denomina instinto clássico consiste em inspirar-se no passado em sua unicidade, em sua singularidade, a fim de criar algo completamente novo (BOUTON, 2018, p. 23, tradução nossa).

permite o passado ainda ser útil. Nietzsche é categoricamente negativo quanto à noção de repetição cíclica:

No fundo, aliás, aquilo que foi possível uma vez só poderia comparecer pela segunda vez como possível se os pitagóricos tivessem razão acreditar que, quando ocorre a mesma constelação dos corpos celestes, também sobre a Terra tem de se repetir o mesmo, e isso até os mínimos pormenores: de tal modo que sempre, se os outros têm uma certa disposição entre si, um estoico pode aliar-se outra vez com um epicurista e assassinar César, e sempre em uma outra Conjuntura, Colombo descobrirá outra vez a América (NIETZSCHE, 1983, p. 61).

O passado não deveria, contudo, ser estudado a partir de princípios puramente racionais e “neutros”, como buscava o historicismo. Na verdade, Nietzsche entendia que a História deveria pensar o passado a partir da concepção de “força plástica”, isto é, uma recriação artística do passado, sem recorrer, contudo, à metafísica (JULIÃO, 2017, p. 183). Nietzsche estabelece uma ponderação entre o esquecimento, necessário a continuar a viver, e aquilo que deveria ser lembrado (e para isso a História seria útil) baseada na força plástica dos homens do passado:

A fim de determinar esse grau e, por meio dele, o limite do que deve ser esquecido, para que o passado não se torne o coveiro do presente, se deveria saber exatamente quão grande é a força plástica de um homem, de um povo, de uma cultura, quero dizer, aquela força que cresce a partir de si mesma, transformando e incorporando o passado e o estranho, curando feridas, restabelecendo o perdido, reconstituindo por si mesma formas arruinadas (NIETZSCHE, *Apud* JULIÃO, 2017, p. 184).

O passado, portanto, não deveria sobrecarregar o presente, matando-o, pois o presente necessitaria, para manter sua própria força vital, se assenhorar de seu próprio tempo. O passado deveria ser incorporado para que as feridas fossem curadas e aquilo que foi perdido, a sua força vital, fosse reconstituída para recuperar as formas arruinadas. A Modernidade, portanto, deveria se reencontrar com seu passado para que o presente não perdesse a sua capacidade de inovação. Os saberes alcançados pela força plástica do passado deveriam, portanto, orientar as ações, capacidade que, segundo o filósofo alemão, nem a metafísica, nem a História racionalista rankeana carregavam. A história de viés racionalista criticada por Nietzsche seria aquela que contribuiu para a construção da ideia de que nos tornamos estrangeiros em nosso próprio mundo, ao induzir o homem moderno a perceber que tudo o que poderia ter sido grandioso e digno já teria sido realizado,



solapando, assim, o impulso vital criador (potência) voltado ao inédito e ao imprevisível. Nesse sentido, a História moderna teria, para o filósofo, acabado com a potência de viver que a humanidade um dia já teve (WHITE, 1994, p. 44). Nesse sentido, Bouton afirma que o lema da *magistra vitae* sobrevive - apesar de carregar suas especificidades - em Nietzsche. Essa sobrevivência está muito relacionada às confluências entre perspectivas com outro autor que se inscrevia no horizonte teórico de Nietzsche, o seu “mentor intelectual”, Jacob Burckhardt.

Burckhardt apontou que os sofrimentos e as alegrias do passado deviam se tornar conhecimento. Assim como na vida prática, as experiências do passado não poderiam ser deixadas no olvido, mas deviam servir como sabedoria para seguir a vida:

*Let us add a few references to other authors who assume – though in modified form – the topos of historia magistra vitae. In his Reflections on History, a course of lectures given at Basel in 1870-71, but only published after his death in 1905, Burckhardt, Nietzsche’s teacher, develops a critique of value judgments in history, even though he adds this essential nuance: “What was once joy and sorrow must now become knowledge as it must in the life of individual. Therewith the saying Historia vitae magistra takes a higher, yet humbler sense. We wish experience to make us, not so much shrewder (for next time) as wiser (forever) (BOUTON, 2018, p. 26).<sup>68</sup>*

Cristoph Bouton aponta em suas conclusões acerca da temática, que o *topos* da *magistra vitae* ainda persiste entre as perspectivas de História mesmo na atualidade. Como a História passou por uma “cientificização” ao longo dos séculos XIX e XX, algumas áreas da disciplina foram divididas a partir de certas funções, como a didática, por exemplo, capitaneada na historiografia recente por Jorn Rüsen (*Ibidem*, 2018, p. 43).

Jorn Rüsen, historiador alemão de maior envergadura na temática da “Didática da História”, ainda se utiliza da *magistra vitae* – reformulada – como uma necessidade para a construção do que ele chama de “consciência histórica”. O passado não seria uma fonte de exemplos de repetição, mas seria “útil à vida”. Em seu texto “Pode-se melhorar o ontem?”, Rüsen afirma que o passado deve estar a “serviço da vida”:

---

<sup>68</sup> Acrescentemos algumas referências a outros autores que assumem — ainda que de forma modificada — o topos de historia magistra vitae. Em *Reflections on History*, curso de conferências ministrado em Basileia nos anos de 1870–1871, mas publicado apenas após sua morte, em 1905, Burckhardt, professor de Nietzsche, desenvolve uma crítica aos juízos de valor na história, ainda que acrescente esta nuance essencial: “Aquilo que outrora foi alegria e dor deve agora tornar-se conhecimento, assim como deve ocorrer na vida do indivíduo. Com isso, o dito *Historia vitae magistra* adquire um sentido mais elevado, porém mais humilde. Desejamos que a experiência nos torne não tanto mais astutos (para a próxima vez), mas mais sábios (para sempre)” (BOUTON, 2018, p. 26, tradução nossa).

O passado pode ainda permanecer como um fardo sobre os nossos ombros, um fardo do qual gostaríamos de nos livrar. Mas é-nos impossível fazê-lo, porque o passado é um pedaço de nós próprios. Como não podemos viver sem o passado, este tem de estar, portanto, ao serviço da vida (RÜSEN, 2011, p. 259).

Baseando-se principalmente no texto de Nietzsche citado anteriormente, Rüsen entende que o sentido da História está associado à orientação da vida humana no tempo<sup>69</sup>. Todo estudo sobre o passado toma sentido a partir do presente que o analisa. O passado, colocado numa totalidade histórica, estaria, por assim dizer, contribuindo para a construção de um sentido para toda experiência histórica. Uma vez interpretado, o passado ganha o “status de uma história para o presente”:

“Uma vez carregado de significado para o presente por meio da interpretação, o passado torna-se uma referência apta para orientar o agir e o sofrer humanos [...] É precisamente nesse ponto que o passado se torna “melhor”: o passado “melhora” quando é integrado numa representação do decurso temporal *compatível com as metas de ação* (RÜSEN, 2011, p. 271).

Para Rüsen, portanto, o estudo do passado se mantém como útil não somente pelo estudo dos fatos, como defendia Ranke, mas como bases de experiências que dotariam a existência de sentido. O passado não é uma superfície morta onde podemos projetar nossas carências e sentidos, mas quando transformado em história, prolonga-se para dentro dos projetos de futuro impulsionadores do nosso agir e sofrer no presente. Essa orientação proporcionada pelo passado só seria possível pela escrita de uma narrativa, uma produção que incutiria o sentido no passado, que transformaria os mortos em “antepassados”. A carência de orientação que o indivíduo sofre no presente só pode ser preenchida quando se encontra, no devir dos acontecimentos da história, como parte de um processo. O processo histórico do qual o indivíduo faz parte é, portanto, um acumulado de experiências ocorridas no passado que permanecem vivas enquanto sabedoria quando são analisadas pela perspectiva da História. Nesse sentido, o estudo do passado nos auxilia na compreensão do presente e nos orienta nas ações direcionadas ao futuro. A função didática da História, para Rüsen, é, em seu fim último, uma

---

<sup>69</sup> Aqui, aponto a noção da “didática da História” para Rüsen. Há, ainda, outras noções de História que o autor carrega em suas obras que escapam ao caráter didático.

sobrevivência transfigurada da *magistra vitae*, não baseada na repetição por fórmulas, contudo (BOUTON, 2018, P. 43).

A crítica de Bouton à perspectiva de Koselleck que se fundamenta na “dissolução da *magistra vitae* no século XVIII” como abertura de espaço para a noção de tempo linear moderno, portanto, encontra certa resistência em parte da historiografia recente. Bouton reconhece consonância na crítica de Helge Jordheim. Jordheim também se questiona em como o tempo múltiplo, que ganhava espaço da geologia para a história no século XVII, perdeu espaço para o historicismo:

O que Koselleck não discute, entretanto, é como, do século XVII em diante, deu-se o desenvolvimento de uma teoria em que o tempo aparece como relativo e constituído por multicamadas, e como essa teoria, já no final do século XVIII, ganha a imaginação de geólogos por toda a Europa [...] (JORDHEIM, 2011, p. 301).

Um outro filósofo alemão pode nos ajudar a responder como a perspectiva de tempo passou por uma grande transformação no século XVIII, afastando-se do tempo natural (tempo da geologia, estratificado e múltiplo) e encaminhando-se para o tempo linear e progressista da modernidade. Karl Löwith, em seu memorável livro “O sentido da história”, apontou que, no século XVIII, a História passou a ser pensada enquanto teleologia, uma característica, até então, encontrada nas perspectivas escatológicas cristãs nas quais o tempo tinha uma direção, não a do progresso, mas a do apocalipse. A análise do filósofo alemão perpassa a perspectiva histórica de diversos autores como: Jacob Burckhardt, Karl Marx, Georg Hegel, Pierre-Joseph Proudhon, Auguste Comte, Voltaire, Giambattista Vico, Jacques Bossuet, Joaquim de Fiore, Agostinho de Hipona, Orósio e, por fim, a própria perspectiva bíblica de história, indo dos modernos aos antigos. A envergadura da pesquisa de Löwith demonstra um fôlego científico dificilmente encontrado hoje na historiografia. Publicado pela primeira vez em 1949, Löwith escreve em um contexto pós-Segunda Guerra Mundial que deixa suas marcas no texto. Pensado a partir de uma crítica a uma certa “fé na História”, no sentido moderno, o texto de Löwith carrega certas considerações que poderiam ser pensadas como “pessimismo” histórico, principalmente após os horrores da Segunda Guerra Mundial e do Nazismo, desembocando em uma certa “descrença” em relação à História, que antes se acreditava estar direcionada a um “futuro melhor”. Como disse o próprio Löwith na conclusão de seu livro, em tom assertivo: “Os processos históricos como tal não evidenciam a menor prova de um sentido total e derradeiro. A história, neste contexto, não tem saída. Nunca

existiu, nem nunca existirá uma solução imanente do problema da história, pois a experiência histórica do homem é uma de constante insucesso” (LÖWITH, 1977, p. 195), a história, em si, não traz soluções à existência humana, nem destinos, nem previsões. Löwith se questiona, em 1949, “Quem ousaria proferir uma afirmação concreta sobre o objetivo e o sentido dos acontecimentos contemporâneos?” se referindo à derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial, que parecia tão improvável apenas quatro anos antes do suicídio de Adolf Hitler. O filósofo ainda aponta que, após determinado tempo dos fatos terem se desenvolvido, alguns poderiam encontrar, em perspectiva, um certo sentido e objetivo (prognóstico) no conjunto dos acontecimentos, mas isso é uma construção de sentido que parte dos historiadores e da sociedade que nunca conseguiu prever todas as “constelações e os resultados” das agonias do homem.

No livro, Löwith afirmou que toda tentativa de construir um “sentido” a partir da História seria uma transcendência da coisa em si. Se a História passa a ter um sentido no século XVIII, este sentido é resultado das experiências drásticas da Revolução Francesa e da Revolução industrial inglesa, que modificaram as estruturas sociais existentes no mundo todo, não somente na esfera Ocidental. A partir disso, Löwith afirma que quem elabora um “sentido” para a História – e para todas as coisas, no geral – somos nós, em busca de um significado. Como disse Löwith:

Uma cadeira tem sentido como «cadeira», pelo facto de indicar algo para além da sua natureza material: o objectivo de servir para nos sentarmos. Este objectivo, porém, só existe para nós que fabricamos e usamos tais coisas. E dado que uma cadeira ou uma casa ou uma cidade ou um B-29 é um meio para atingir o fim ou o objectivo do homem, esse objectivo não é inerente à coisa, transcende-a. Se abstrairmos da cadeira o seu objectivo transcendente, tomar-se-á uma combinação de pedaços de madeira sem qualquer sentido (LÖWITH, 1977, p. 19)

Se os sentidos transcendem as coisas, encontrar um sentido para a História seria, portanto, uma teleologia. Essa perspectiva também nos permitiria afirmar que a própria História não teria sentido em si. Isso não significa, por outro lado, que não tenhamos vivido em regimes de historicidade nos quais o pensamento histórico tenha elaborado um sentido para a História (ou será que ainda não vivemos?). Löwith, ao analisar a perspectiva de história dos gregos, concluiu que a perspectiva da repetição baseada nos movimentos repetitivos dos astros carregava um sentido que era cíclico. Dentro dessa perspectiva não havia lugar para o significado universal de um acontecimento histórico único e incomparável. O imutável tinha, para eles, um valor muito maior do que qualquer

mudança. Por outro lado, a perspectiva judaico-cristã, que se estabeleceu como preponderante após a ascensão do catolicismo como religião oficial do Império Romano, pensava a história como “uma história de salvação” e, como tal, era preocupação exclusiva dos profetas, pregadores e mestres religiosos. Os destinos das nações ficaram na dependência de uma vocação divina na história, na qual o passado é uma promessa para o futuro e, portanto, a interpretação do passado “torna-se uma profecia na inversa, em que o passado é apresentado como uma *preparação* intencional para o futuro” (LÖWITH, 1977, p. 20).

Ao final do regime de historicidade que preconizava uma história da salvação, um regime moderno de historicidade surge como laicização desses mesmos conceitos proféticos, de um direcionamento do passado em relação ao futuro. Löwith aponta que, ao longo da Era Moderna, a perspectiva judaico-cristã se transformou em um *topos* laico da salvação. Tocqueville, seu maior representante, apontava que o progresso e a democracia seriam uma fatalidade irreversível, assim como a providência divina. Lutar contra o avanço do progresso seria lutar contra Deus. Nessa perspectiva, a História (com H maiúsculo) não estaria à mercê dos desejos divinos, mas à mercê da humanidade que teria, a partir de então, a História em suas mãos para construir o futuro, invariavelmente democrático. Nesse sentido, a História deixa de ser específica a cada nação e passa a ser universal (abarcando toda a humanidade), na medida em que esse esquema teleológico do processo histórico se orienta para um objetivo final. Essa nova perspectiva histórica seria denominada de “filosofia da história”, por Löwith e seria a razão da substituição das outras perspectivas de tempo em prol da noção linear do Iluminismo que desembocará no historicismo.

Inventado por Voltaire, o termo “filosofia da história” - aplicado pela primeira vez na concepção moderna -, revela uma concepção que enxerga na interpretação da história universal uma sequência de acontecimentos e sucessões históricas que se unificam e se dirigem a um sentido final. A concepção de história enquanto uma narrativa direcionada, revela uma estrutura de construção argumentativa baseada na elaboração de uma “estória”, isto é, uma sequência de acontecimentos que se estrutura a partir de um “acompanhamento”, que gera “interesse” e chega a uma “conclusão”. Uma boa conclusão – no sentido da escrita literária - é aquela que permite uma certa “previsibilidade” antes mesmo de seu fim. O leitor consegue “prever” a qual fim se chegará com aquela sequência de acontecimentos (isso é o que garante o interesse pela narrativa), o que presume também uma causalidade conexa e inteligível entre os fatos - uns devem acontecer



obrigatoriamente para que outros, depois, aconteçam (GALLIE, 2016, p. 140). Para Voltaire, o estudo da história deveria ser construído seguindo o seguinte padrão: recolher o máximo de testemunhos históricos e culturais significativos e interpreta-los pelo padrão da “razão humana comum”. O que seria esse padrão? Seria o desenvolvimento progressivo das ciências e das técnicas, impedidos apenas pela religião e pelas guerras dogmáticas. Nesse sentido, toda história está fora do jugo divino. Deus foi retirado do domínio da história. A história passa a ser humana e seu objetivo, portanto, é melhorar, através de nossa própria razão, a condição do homem, torna-lo “menos ignorante, melhor e mais feliz” (LÖWITH, 1977, p. 110).

Antes de Voltaire, contudo, a história não era pensada como uma construção humana. Aliás, a história não teria tanta utilidade, pois não era significativa para o desenvolvimento do homem, como apontaria Descartes. Descartes desconsiderava a história enquanto conhecimento válido porque não era escrita a partir das ideias matemáticas, a verdadeira “linguagem” da natureza. Descartes tecia críticas tão ferozes a história – enquanto estudo do passado – que certa vez chegou a afirmar: “O historiador que afirma conhecer a história romana antiga sabe menos a seu respeito do que um cozinheiro de Roma, e saber latim é saber o mesmo que a serva de Cícero”, demonstrando que toda experiência baseada nos sentidos teria, por conseguinte, de ser desconsiderada, pois nenhuma certeza absoluta poderia dela ser retirada (*Ibidem*, 1977, p. 122). Enquanto Descartes tecia suas duras críticas à qualquer utilidade do estudo do passado (negando frontalmente uma concepção cíclica de “guia para a vida”), Giambattista Vico, por outro lado, defendia a objetividade da história. Vico afirmava, em seu “Nova Ciência”, que a única coisa que poderia nos trazer certeza sobre algo seria a história. Isso se confirmava, para o autor italiano, justamente porque a história seria o estudo da única coisa criada pelo ser humano, enquanto que a natureza, por outro lado, era uma criação divina e, compreendê-la por completo, portanto, seria uma tarefa que somente Deus poderia realizar.

Vico, ao estudar os eventos do passado, dizia que a providência divina não seria a força motriz da história. Vico, muitas décadas antes de Voltaire, retirava de Deus o princípio e o fim da história, colocava nas mãos do homem a sua construção. A providência, para Vico, estava baseada em uma repetição que se baseava na providência humana, pautada pelo *corso*, queda e *ricorso*. Todas as sociedades humanas repetiriam esse ciclo de ascensão (*corso*) – distanciamento da barbárie –, queda – desvalorização das estruturas sociais alcançadas –, e *ricorso* – retorno ao barbarismo primitivo, marcado pelo

temor religioso e simplicidade. A perspectiva de Vico estava muito mais próxima da dos clássicos do que da moderna.

Contudo, a perspectiva cíclica dos clássicos, apesar de sua sobrevivência ao longo dos séculos, era já criticada no século V, por Agostinho de Hipona. O Santo católico entendia que a perspectiva cíclica retirava qualquer moralidade de história. Se o passado e o futuro se repetem, não poderia haver fé e esperança, pois estas se baseiam na mudança futura. Para Agostinho, uma história cíclica seria uma “rotação cega de infelicidade e felicidade”, sem nada novo, nem redentor nem derradeiro. A fé cristã, portanto, promete a salvação e bem aventurança àqueles que amam Deus, enquanto a doutrina pagã de história criaria “ciclos fúteis” e paralisaria a esperança e o próprio amor. Se Agostinho considerasse uma possível ciclicidade na história, seria levado a acreditar que o sacrifício de Jesus não tivesse sido de fato um sacrifício, pois poderia se repetir, retirando dos acontecimentos o seu peso, retirando a especificidade da vinda de Cristo ao mundo, o que acabaria com a própria fé, que deixaria de ser necessária. Para Agostinho, aqueles que andam em círculos são viciosos, enquanto os que andam em linha reta, seguindo a cruz, serão os salvos. Para Löwith, essa perspectiva é fundamental para compreender o homem moderno, que não carrega somente o círculo dos antigos (a figura perfeita, que não teria nem início, nem fim), mas também a cruz dos medievais, que aponta em uma única direção. Löwith afirma, portanto, que a história intelectual do homem ocidental é “uma tentativa constante de reconciliar um com o outro, a revelação com a razão”. Essa tentativa, contudo, nunca teria sido alcançada (LÖWITH, 1977, p. 166). E aqui chegamos no ponto fundamental da perspectiva de Löwith sobre a mudança no pensamento histórico dos clássicos, aos medievais, desembocando nos modernos: a tentativa do homem moderno em retirar a providência divina da história (conciliar a revelação com a razão), levou-os a escrever uma história inspirada na fé bíblica da salvação, mas sem a presença de Deus. Conclui Löwith:

Voltaire e, sem o pretender, Vico separaram a história secular da história sagrada, subordinando a história da religião à da civilização. Hegel traduziu e transformou a teologia da história em um sistema especulativo, preservando, desse modo, e destruindo simultaneamente, a crença na providência como princípio condutor. Comte, Proudhon e Marx rejeitaram categoricamente a providência divina e desvirtuaram a crença religiosa na tentativa antirreligiosa de estabelecer leis previsíveis da história secular. Por último, Burckhardt rejeitou as interpretações teológicas, filosóficas e socialistas da história, reduzindo, conseqüentemente, o sentido da história à mera continuidade, sem princípio, progresso ou fim. [...] A sobrevalorização moderna da

história secular como o palco do destino do homem é um produto de nossa alienação tanto da teologia natural da Antiguidade quanto da teologia sobrenatural do cristianismo. [...] O cristianismo foi, sem o pretender, lançado no vórtice da história do mundo e apenas como princípio secularizado e racionalizado pôde um desígnio providencial de Deus ser transformado em um sistema compatível. [...] Foi, em particular, a ruptura da tradição no final do século XVIII que deu origem ao caráter revolucionário da história moderna e do nosso pensamento histórico moderno (LÖWITH, 1977, p. 196).

Para Löwith, portanto, a história secularizou questões inerentes da escatologia cristã. Ao retirar a providência divina da história, mas ainda mantendo-se dignatária da perspectiva cristã da salvação, a história buscou preencher o vazio deixado por Deus e se tornou progresso, princípio laicizado da salvação cristã. Nascia, então, a História (com H maiúsculo), a união dos coletivos em um único singular. Löwith entende-se como parte desse pensamento moderno (por mais que estivéssemos no “final da linha moderna”) ao utilizar, várias vezes em seu livro, a expressão “nós, modernos” para se referir à essa perspectiva secularizada, tributária da conjunção da perspectiva judaico-cristã e da secularização dos eventos históricos. Contudo, Löwith observa essa noção teleológica da história com olhos críticos, principalmente à luz dos eventos que acabara de testemunhar após fugir, em 1941, da perseguição aos judeus na Alemanha Nazista. A perspectiva escatológica judaico-cristã levou aos modernos elaborar uma história que tivesse um direcionamento e realização futura. Contrariamente a isso, tanto a perspectiva cíclica dos antigos, como a perspectiva cristã de história não carregam a crença em qualquer forma de progresso. Os antigos viam na história uma sucessão cíclica dos mesmos acontecimentos, enquanto os cristãos viam na história uma possibilidade iminente de seu fim com a chegada do Apocalipse. Nas duas perspectivas, portanto, não há crença no progresso. Os cristãos não esperam a salvação na história. O cristianismo, segundo Löwith, não é histórico. Com a chegada de Cristo ao mundo não se inicia uma nova fase da história, mas o seu fim próprio, marcado pela intervenção divina que aponta o fim dos tempos. Os modernos, na ânsia de negarem o apocalipse, elaboraram um outro apocalipse, não sobrenatural, mas construído pelas mãos humanas, o fim último da democracia e felicidade, como afirmava Tocqueville (LÖWITH, 1977, p. 202).

A tese de Löwith é retomada - embora com outra base argumentativa - nos textos de Koselleck e, posteriormente, de Hartog. A formação dessa moderna perspectiva de história fundamentaria, portanto, uma forma diferente de se pensar o tempo e a própria história. Hartog reconhece aí a criação de um regime de historicidade específico,

completamente projetado para o futuro (progresso), radicalmente diferente dos regimes de historicidade anteriores (a escatologia cristã e ciclicidade clássica) e que trata o presente como um espaço de ‘copresenças’ que existem em uma mesma “linha temporal” (GATTINARA, 2011, p. 69).

O surgimento dessa perspectiva filosófica da história (a “filosofia da história”), provinda do Iluminismo, define a experiência humana como parte de um sistema totalizante chamado “História”, do qual se podem extrair relações universais e leis, como apontava Montesquieu. Como Cristiano Arrais apontou, a partindo da análise de Cassirer sobre o Iluminismo:

Montesquieu compreendia seu modo de explicação da experiência humana (embora o termo tenha sido cunhado por Voltaire): os fenômenos eram entendidos como exemplos a partir do qual se busca a lei. “Neste sentido, o que se busca não é o fato, mas aquilo que nele revela a expressão de uma lei ou relações universais: ‘coloquei princípios [examinou primeiro os homens, e a diversidade de leis e costumes] e vi os casos particulares submeterem-se a eles por si mesmos’” (ARRAIS, 2025, p. 17).

Nesse sentido, a História não se interessaria pelos acontecimentos em si, mas com o sentido totalizante que poderia nos proporcionar ao explicar a experiência humana ao longo do tempo. O sentido totalizante teria suas bases na concepção de razão, imutável e única, invariável perante as civilizações humanas em todas as épocas, em todos os indivíduos. É nesse contexto de crise do pensamento ocidental que se fundamenta a análise da tese de Koselleck: a ausência de estabilidade no pensamento ocidental sobre o tempo perante os eventos inovadores do final do século XVIII proporcionou, conjuntamente com outros processos, o surgimento das filosofias da história, profundamente preenchidas pela projeção de um horizonte de expectativas no qual a estabilidade era almejada a partir de princípios pretensamente racionais. Essa colocação da razão enquanto fundamento da História da humanidade provém da secularização da noção de história escatológica cristã. É nessa transformação (ciclicidade e providência divina transformam-se em progresso) que se fundamenta o surgimento desse moderno conceito de história e não na dissolução pura e simples do *topos* da *magistra vitae*. Essa secularização transformou a esfera política no campo de realização das metas burguesas. A transformação do futuro como espaço para alcançar as metas burguesas se ampara na construção de sentido para a História. O sentido, como apontou Löwith, é sempre (novamente) uma transcendência da coisa em si, mas que permite aos iluministas

burgueses a recondução da continuidade entre a teologia e a história. Uma História com sentido é a tentativa, uma vez mais, de conciliar o tempo cristão (teleológico) e o tempo cíclico. Essa conciliação encontra sua aparente resolução na colocação da razão como lei (repetição) e a direção como progresso (direcionamento ao fim, como na escatologia cristã), tomando o espaço no regime de historicidade moderno que se estruturava enquanto, por outro lado, a noção da estratificação dos tempos ficava relegada à escamoteação em função da noção de progresso que favorecia a explicação do pujante processo de ascensão burguesa.

É, nesse ínterim - da formação de um novo conceito de História - que ocorre, para Jack Goody, o “roubo da História” a partir das narrativas ocidentais sobre o mundo. Se a razão humana é pensada como princípio de todo o sentido de progresso pelo qual a humanidade passa, o passado passa a ser conceituado e apresentado de acordo com o que aconteceu na escala provincial da Europa, mais especificamente da Europa ocidental (GOODY, 2008, P. 5). Se todas as civilizações se baseiam, portanto, no conceito de Montesquieu de “avanço” e de “progresso” (em consonância com Voltaire), as civilizações teriam suas histórias contadas pelos europeus a partir de uma relação entre os progressos e avanços que se galgou alcançar no continente europeu, unificando as histórias em uma única História. Essa História única, carregaria em si um tempo também único, explicado e fundamentado, na concepção europeia, a partir de conceitos como “democracia”, “liberdade”, “individualismo” que permitiriam ao historiador indicar em qual “estágio” de progresso estaria uma determinada sociedade analisada. A História da humanidade, portanto, passaria a ser a história do Ocidente.

Segundo o estudioso Keith Moxey, o tempo histórico do modernismo está intrinsecamente conectado ao projeto colonial e a formação de um tempo único. As culturas não europeias seriam classificadas como “temporalmente atrasadas” legitimando as relações de dominação impostas pelo Ocidente. O conceito de “progresso” seria visto não somente como o objetivo da História, mas como base para o avanço europeu perante as sociedades que não aderissem ao “progresso”. O colonialismo, segundo o autor, só existiu porque o outro lado, que era alvo da conquista, fora situado como “fora do tempo”, isso é, em um passado permanente. Moxey afirma que a cronologia linear é apresentada como um instrumento de ordenação e controle do sentido.

Essa concepção de Moxey não nos leva a questionar apenas como as histórias múltiplas que o mundo carrega em suas diversas sociedades que se movimentam em ritmos próprios, tempos próprios e temporalidades próprias foram transfiguradas e



embutidas no tempo único da Modernidade. Para Moxey, as narrativas ocidentais que buscaram estabelecer o projeto colonizador que se perpetua mediante a atribuição de sentido à História, estão fundamentalmente conectadas as formas como a Arte foi pensada nesse ínterim. Tanto Giorgio Vasari como Voltaire enxergavam a história a partir do “avanço” das Artes, como sinais de um avanço no tempo, isto é, como direcionado para o progresso, o que indica que a Arte exercera papel fundamental na constituição das noções de história. Mesmo Nietzsche via nas Artes uma forma de recuperar a “força vital” do passado, não pela repetição dele, mas pela recuperação da grandiosidade que somente a Arte carregaria de ultrapassar o tempo para nos inspirar.

Moxey aponta que o sentido que se dá à História no século XVIII não está somente ligado aos ordenamentos dos fatos, mas também o sentido na própria Arte. As Artes seriam “domesticadas” ao serem inseridas em sequências teleológicas que servissem ao projeto colonial europeu. As obras de Arte, enquanto agentes ativos (pensantes) colaboraram com a produção de sentido que emerge entre a obra e o espectador na criação de uma História universal única. Não à toa, Koselleck também parte de uma análise da pintura de Albrecht Altdorfer para discutir a criação do moderno conceito de história. No Iluminismo, portanto, a própria forma de pensar a História como universal e linear também incutia (e valorava) nas Artes a concepção de tempo em um formato universalizante e retilíneo (MOXEY, 2013, p. 9). As Artes, segundo Moxey, são respostas fenomenológicas de seus tempos à temporalidade em que nascem. Não é coincidência que o Renascimento tenha sido tão valorizado pelos historiadores do século XVIII, que viam no século XVI o início do processo de secularização da vida humana que se manifestava principalmente nas Artes visuais. Segundo Jack Goody, é no Renascimento que a pintura plenamente secular foi legitimada. Isso se deveu ao fato de que o patronato passou a ser exercido não mais somente pela Igreja ou pela corte, mas pela burguesia que envolveu, nesse patrocínio das Artes, a revitalização da cidade e da vida urbana. A História como utilidade aos burgueses favorece a ascensão econômica e política desta classe que, apesar de não possuir tradições de longos séculos como a nobreza, buscou estabelecer-se no tempo a partir de seus feitos citadinos mais recentes.

O resultado disso seria a clara atenção que se dava a natureza, uma marca da ruptura do Renascimento com a medievalidade dominada por temas cristãos da Madona e do Menino Jesus. Nesse contexto, contudo, deve-se levar também em consideração a questão do status do pintor. A aparição, cada vez mais constante, de temas seculares não

advinha somente de uma mudança de mentalidade pretensamente disruptiva, mas também da forma como o mercado da Arte se consolidou:

Na Idade Média, ele era um artesão que obedecia às instruções do patrão como melhor e permitiam suas habilidades; a arte não requeria invenção independente. No Renascimento, pouco a pouco emergiu um mercado de arte em que cada príncipe ou república queria para si o melhor artista. Com a laicização crescente do tema, mais espaço foi dado à imaginação e à inovação. Esse mercado alcançou seu auge nos Países Baixos, onde o aburguesamento do patronato foi maior; na Itália, a aristocracia da cidade sempre se envolveu no processo, mesmo nas repúblicas, como Florença ou Veneza. Se a demanda fosse suficiente, o artesão podia ter um atelier, uma oficina, onde podia praticar, empregar aprendizes e supervisionar o trabalho deles. O pintor era livre para escolher seu tema, como na pintura de gênero, sem ter, como o artesão, uma posição preestabelecida como membro de uma *famiglia*. Mas, ainda hoje, grande parte da pintura de retratos remete a uma encomenda (GOODY, 2011, p. 19).

O surgimento do artista enquanto livre para escolher o seu tema a partir da demanda não representa, por si só, o surgimento de uma nova concepção de mundo. A grande maioria das obras, como as do próprio Johannes Stradanus, ainda era comissionada com temáticas religiosas. Apesar de marcar uma certa separação entre a vida secular e a vida religiosa, o Renascimento só pode ser pensado como “um ponto de partida” por aqueles que veem na História uma teleologia que levaria, inescapavelmente, ao Iluminismo, que seria visto como o “resultado” do avanço dos preceitos humanistas renascentistas.

O Iluminismo é um processo que coloca o insaciável desejo de “conhecer e conquistar” dos europeus em evidência. A busca pelo controle da Natureza e do mundo pela razão seria uma forma de superar a ausência da razão no passado, que não mais seria pensado como útil para “enfrentar” as novidades que se apresentavam com o avanço científico da Revolução Industrial e o avanço social e filosófico da Revolução Francesa. Tudo para trás seria pensado como um prelúdio para a supremacia do ocidente pelo globo, que se iniciaria como resultado do racionalismo renascentista. A história, portanto, deixaria de ser a “história da salvação cristã” para ser a História do progresso europeu sobre as outras sociedades fora do tempo. Com considerável participação nesse processo, a História da Arte cumpriu papel determinante na formação da concepção de que a humanidade se aproximaria cada vez mais da razão ao se afastar da religiosidade e do próprio passado. Iniciada por Vasari, a análise da Arte a partir de uma História da Arte,

baseada na concepção de “estilos” artísticos, levaria a uma cronologia de sobreposições de uma Arte menos racional para a mais racional. A Arte seria domesticada para corresponder ao tempo cronológico do mundo, indicando o afastamento do passado e sua irracionalidade. Essa cronologização da Arte a partir da concepção de razão será preponderante até o século XX, encabeçada principalmente por Burckhardt, que buscava na ênfase dessa racionalidade da Arte renascentista uma arma para combater os anseios irracionais do fascismo italiano (ao reforçar a ideia de linearidade crescente da razão do Renascimento aos anos 1930):

A criação do Renascimento, na obra de um historiador influente como Jacob Burckhardt, foi instrumental para o projeto de compartimentar o tempo em unidades distintas, porém relacionadas de forma sequencial. Tratava-se de um grande esquema que atribuía sentido ao passado ao sugerir que ele possuía um movimento teleológico — que estava indo em alguma direção. Ao fazê-lo, satisfazia o impulso amplamente difundido de narrativizar o passado (MOXEY, 2013, p. 24)

No pós-guerra, Erwin Panofsky também cumpriu papel decisivo ao reiterar o Renascimento como momento no qual o ser humano se afastaria da cegueira das trevas — em contraposição ao fascismo irracional e ideológico —, corroborando para a cronologização da História da Arte que corresponderia ao próprio tempo da História, ainda progressista, linear (MOXEY, 2013, p. 14).

Contudo, para Keith Moxey, toda cronologia criada pelo Ocidente na busca pela ordenação e criação de sentido para o tempo é passível de crítica. Se a cronologia organiza o tempo de forma que ele seja “sincrônico” à toda humanidade, ela desconsidera que o tempo não corre da mesma forma em todos os lugares. Assim como para Jordheim, no caso do estudo da história, a crítica de Moxey se baseia na defesa de uma *heterocronia* como base para os estudos da Arte no tempo, isto é, que cada tempo possui uma forma específica de criar suas artes, cada uma delas com uma narrativa interna que opera de acordo com o tempo em que foi produzida. Moxey se questiona se os historiadores da Arte conseguiriam pensar o tempo fora desse enquadramento “evolutivo” criado pelo Ocidente. Este enquadramento evolutivo vê no Renascimento um “momento glorioso em que o homem se afastou das trevas da religião em direção ao esclarecimento racional, proporcionado pelo estudo empírico da Natureza” (MOXEY, 2013, p. 24, tradução nossa).

Essa cronologia criada pelo Iluminismo colocaria o Renascimento como prelúdio do que viria a ser o avanço da razão elaborado no século XVIII. O Renascimento seria, nessa perspectiva, uma pré-condição da própria História ao ser identificado como um momento de ruptura com o passado religioso cristão. Jack Goody afirma que essa perspectiva teleológica de tempo pensava, portanto, o Renascimento como transição para a modernidade. Para Goody, contudo, essa noção teleológica se baseia num erro de análise. A modernidade, para o autor, seria muito menos tributária do Renascimento e devia muito mais aos conhecimentos árabes e aos influentes empréstimos da Índia e da China com suas invenções:

Iniciando com as "primeiras luzes" (*primi lumi*) do século XIV, o Renascimento italiano é visto com frequência como o momento decisivo no desenvolvimento da "modernidade", em relação não apenas às artes e às ciências, mas também, do ponto de vista do desenvolvimento econômico, em relação ao advento do capitalismo [...] Existe aqui tanto um problema histórico específico quanto um problema sociológico geral. Todas as sociedades estagnadas requerem algum tipo de renascimento para voltarem a se mover, e isso pode implicar um olhar retrospectivo sobre épocas anteriores (a Antiguidade, no caso da Europa) ou outro tipo de florescência (GOODY, 2011, p. 11).

Goody aponta que toda sociedade busca respostas em seu passado quando enfrenta uma certa “estagnação”. Essa busca, considerada como um “renascimento”, segundo o autor, teria ocorrido no Ocidente pelo menos duas vezes durante a Idade Média, com o renascimento carolíngio no século VIII e outro no século IX, que abriria espaço para a escolástica no século XII. Já no século XIV, o humanismo, em seus primeiros passos dados por Petrarca, evocava constantemente uma “era dourada” das letras nos tempos antigos, levando à procura de manuscritos da época clássica. Estes manuscritos mostrariam não apenas a maneira apropriada de se escrever o latim, mas também a maneira “correta de viver, não rejeitando o mundo, mas fazendo parte dele: vida ativa (da cidade), em vez da vida contemplativa (do mosteiro)” (GOODY, 2011, p. 15). Contudo, Goody afirma que esse processo de busca pelo conhecimento do passado não foi uma renascença no seu sentido estrito. As obras clássicas não estiveram mortas durante a Idade Média. Os monges cristãos se debruçaram sobre os escritos clássicos, mas o negaram diante da perspectiva cristã de vida, como disse São Gregório ao Bispo de Desidério: “Os mesmos lábios não podem cantar louvores a Júpiter e a Cristo”, indicando que os valores dos antigos não estavam sendo revividos na sua integridade, mas que as formas com que eram lidos poderiam determinar se seus conteúdos seriam aderidos ou não (*Ibidem*, 2011,

p. 28). Atribuir ao Renascimento o avanço da racionalidade, da Arte e até mesmo das ciências, é uma autocongratulação etnocêntrica que marca o pensamento europeu iluminista sobre o tempo. Entender que todo tipo de avanço se deve a ninguém mais a não ser a si mesmo e a busca de seu próprio passado, é uma forma de fundamentar uma teleologia do tempo, criando uma cronologia linear que encontra apenas em si a própria chave para o avanço, isto é, incutir sentido ao passado a partir de um determinado projeto de futuro.

O conhecido historiador de Arte, Heinrich Wölfflin, entendia a “evolução” da História da Arte a partir de seus estilos que eram, por sua vez, baseados na noção hegeliana de “espírito da época”. Traçar os estilos artísticos seria uma forma de capturar a forma como cada tempo pensava a sua forma de fazer Arte. A própria noção de História da Arte estaria conectada, portanto, à noção de História como universal e “progressiva”. Contudo, numa crítica que serve tanto à História da Arte de Wölfflin como à História universal e linear do historicismo (que se pretende “neutra” em relação ao passado, visto apenas como “objeto”), Georges Didi-Huberman elabora uma noção de estudo sobre o passado e sobre a Arte que se fundamenta na perspectiva da multiplicidade de tempos como forma de irromper à noção teleológica. A narrativa contida em cada objeto artístico enquanto objeto do passado, perpassa as temporalidades pela sua capacidade fenomenológica de tocar o observador em qualquer tempo que seja. Isto significa dizer que a narrativa elaborada nas Artes e, principalmente nas imagens – que é sempre uma narrativa temporal – consegue transcender a diacronia (a diferença da localização da experiência estética e do observador num *continuum* histórico) e se estabelecer esteticamente na sincronia (a contemporaneidade da experiência estética com o observador). O anacronismo que outrora seria o maior pecado do historiador, se torna, nessa perspectiva, o meio pelo qual se permite que o passado fale. Nesse mesmo sentido, Alexander Nagel e Wood apontam que uma obra, não “mistura épocas” por descuido; ela constrói uma experiência visual em que tempos heterogêneos coexistem. Não há contradição histórica na sobrevivência de uma imagem e na sua reutilização em distintos contextos, na verdade, a organização da heterogeneidade do tempo a partir da imagem é uma das principais características da fenomenologia imagética (NAGEL & WOOD, 2010, p. 13).

A experiência estética vivida pelo observador permite que uma obra de outro tempo consiga, pela fenomenologia, transpassar as diferentes camadas temporais, estabelecendo um vínculo entre diferentes épocas. Essa perspectiva pensa a Arte não



como linear dentro de um tempo também linear, mas como força fenomenológica que ultrapassa as barreiras dos tempos, permitindo o reconhecimento da multiplicidade dos tempos e o estabelecimento de relações entre esses diferentes tempos a partir da sobrevivência da Arte (MOXEY, 2013, p. 31).

A surpresa causada por uma obra de Arte num espectador de outro tempo também se encontra na própria noção de diferença temporal que o observador carrega. “Uma obra de outro tempo”, pensa o observador, conferindo ao seu tempo uma separação com o tempo no qual a obra fora produzida. Essa separação implica numa periodização, marca indelével do historicismo, que busca ordenar os acontecimentos do passado em busca de sentido. Essa aproximação da História com a História da Arte não é acidental. George Kluber comparou, em um de seus estudos, os historiadores e os astrônomos numa ótica semelhante. Disse ele que “conhecer o passado é tão assombroso quanto conhecer as estrelas”, equiparando os astrônomos e historiadores pelo fato de ambos estudarem os acontecimentos a partir de vestígios (a luz das estrelas que só nos é observável anos-luz depois e os documentos que só chegam a nós tardiamente). O brilho das estrelas não nos alcança de forma sequencial e ordenada (apesar da idade de cada uma das estrelas), mas chegam a nós como as obras de Arte do passado, sem obedecer a um padrão ordenado. As estrelas brilham no céu noturno cada uma em seu espaço, não seguindo uma ordem pré-determinada, o que provoca, em muitos casos, a uma tentativa de ordenamento dessas mesmas luzes em formatos de constelações. A tentativa de dar ao brilho de cada estrela (ou de cada obra do passado) um ordenamento lógico e pré-determinado aponta a intervenção imaginativa do historiador e do astrônomo. Nessa analogia astronômica, “O Renascimento, assim como Vênus, é ora a estrela da tarde que anuncia a chegada do restante do firmamento, ora a estrela da manhã, a última a desaparecer do céu com a aproximação do amanhecer”, isso é, Vênus representa tanto um tempo ao aparecer, como outro, ao desaparecer. O desafio dos historiadores consiste não em ver Vênus em uma constelação, mas em sua singularidade que brilha tanto no fim da noite, como no nascer do dia. A cronologia, que busca uma dinâmica interna à passagem do tempo é colocada em questão pela *anacronia* da própria obra de Arte, que carrega um tempo próprio em suas narrativas que superam a diacronia.

É partindo desses princípios que buscaremos observar, a partir de seu contexto histórico (sincronia) e sua fenomenologia (diacronia) as obras de Johannes Stradanus, que carregam tempos próprios a si mesmas, mas tempos tributários à temporalidade na qual surgiu. Buscamos ver as obras de Stradanus como estrelas com brilho próprio no céu

noturno, mas também como partes de uma constelação imaginada pelo historiador/astrônomo baseadas em periodizações que permitem ao historiador/astrônomo estabelecer certo grau de historicidade num *continuum* de fatos desordenados. As obras de Johannes Stradanus são, também, parte do processo de observação do céu noturno por meio de constelações, carregam em si as noções de tempo no qual nasceram. Elas são, ao mesmo tempo, copresença e sucessão, isto é, se parecem com seu tempo, enquanto, por outro lado, são imagens órfãs, filhas de tempo nenhum. A associação com o adágio árabe utilizado por Marc Bloch não é acidental, entretanto, a relação que buscamos estabelecer aqui é mais próxima do que Marlon Salomon fez ao caracterizar o pensamento de Copérnico como ausente de paternidade/maternidade (SALOMON, 2011, p. 162). Isso significa que Stradanus, assim como Copérnico, dialogava com ideias não pertencentes ao seu tempo, mas, concomitantemente, articulava diálogos com seu tempo que poderiam nos fazer atestar, sem dúvida alguma, sua “natalidade temporal” no século XVI. Isso nos dá embasamento suficiente para afirmar que as narrativas visuais de Stradanus, em sua Arte, não são unas - como pretendiam pensar o tempo os iluministas -, mas múltiplas enquanto carregam singularidades próprias em si: uma estrela que pode ser pensada enquanto constelação e astro errante ao mesmo tempo.

A discussão empreendida ao longo deste capítulo permite afirmar que o tempo, longe de constituir uma entidade única, homogênea e linear, deve ser compreendido como uma estrutura relacional e plural, composta por múltiplas camadas que se entrecruzam de forma assimétrica. As contribuições de autores como Norbert Elias, Krzysztof Pomian, Reinhart Koselleck e François Hartog convergem, ainda que por caminhos distintos, para a compreensão de que toda experiência humana é atravessada por diferentes regimes de temporalidade, os quais não apenas organizam o passado, mas orientam expectativas em relação ao futuro. Nesse sentido, a história não se limita a descrever acontecimentos no tempo, mas atua como instância privilegiada de interpretação das relações entre essas diferentes camadas temporais, revelando suas tensões, sobreposições e disputas de sentido.

É precisamente no contexto da Primeira Modernidade que essas tensões se tornam particularmente visíveis. O século XVI, marcado por transformações profundas — como a expansão marítima, a invasão da América, o desenvolvimento técnico e a reconfiguração das formas de conhecimento —, apresenta-se como um momento de desestabilização das referências temporais herdadas. A coexistência entre temporalidades

cíclicas, escatológicas, providenciais e emergentes formas de temporalização linear e progressiva não se resolve em uma síntese, mas produz um campo de incerteza no qual diferentes formas de compreender o tempo disputam legitimidade. A novidade do mundo que se descortina — sobretudo no encontro com a América — não é plenamente assimilável pelos esquemas tradicionais de interpretação, o que intensifica a necessidade de produzir formas de ordenação simbólica capazes de conferir inteligibilidade a essa experiência inédita.

É nesse cenário que as produções visuais de Johannes Stradanus devem ser situadas. Suas gravuras não podem ser compreendidas apenas como representações ilustrativas de descobertas ou invenções, mas como dispositivos que operam na articulação entre diferentes temporalidades, buscando conferir estabilidade a um mundo marcado pela novidade e pela incerteza. Ao recorrer a repertórios alegóricos reconhecíveis, combinando elementos do passado clássico com representações do Novo Mundo, Stradanus participa ativamente desse esforço de tradução e domesticação do desconhecido. Suas imagens, portanto, não apenas refletem a multiplicidade temporal de seu tempo, mas constituem uma tentativa de organizá-la visualmente, inscrevendo o novo em estruturas simbólicas que permitam sua compreensão. Assim, mais do que testemunhas de uma época, suas gravuras tornam-se agentes na produção de uma ordem temporal diante da descontinuidade histórica inaugurada no século XVI.

## **2.2 Os tempos de Stradanus**

Em 2004, Cássio da Silva Fernandes publicou um trabalho no qual analisou as formas como Aby Warburg pensava a “História da Arte”. Para Warburg, as imagens eram “locais do operar humano”, onde se confrontavam o passado e a ativa presença das imagens no presente. As obras individuais seriam depositárias de um acervo da experiência humana, se tornaram fragmentos condensadores do universo histórico no qual foram produzidas. Warburg concebia a Arte como expressão da mente humana, princípio ativo segundo o qual o mundo é percebido. Para tanto, a História da Arte deveria ser uma disciplina sem fronteiras delimitadas, incluindo a análise das obras de variados ramos do conhecimento humano: “ele perseguiu a tarefa de estudar todos os documentos que a crítica histórica pode relacionar à imagem em questão, já que observou o papel da imagem sempre circunscrito a um contexto cultural” (FERNANDES, 2004, p. 159). A partir da perspectiva de Warburg, a Arte passa a ser pensada como um objeto histórico e não um

objeto singular que pairava sobre a história de forma independente. Um movimento semelhante ocorreu aos historiadores da “História Intelectual” quando se questionaram se o objeto de análise era somente um “objeto de conhecimento”, ou se ele também se configurava enquanto uma tradição de pensamentos “ainda ativa”. Em última instância o problema se configurava da seguinte maneira: se quando lemos um texto de Aristóteles, estamos o tratando apenas como um objeto do passado (“desconectado” do presente, em tese), ou se suas ideias são partícipes do debate filosófico do presente, isto é, se elas seriam, em tese, contemporâneas a nós, por mais que provindas de outro tempo. Por muito tempo, os historiadores das ideias trataram textos do passado de uma das duas maneiras: ou Aristóteles é apenas um pensador do passado, ou podemos debater “com” Aristóteles as ideias da Filosofia clássica, como se as ideias do autor pairassem sobre o tempo. A questão que Antoine Lilti colocou em seu texto “seria Rabelais nosso contemporâneo?”, é uma questão que debate o estatuto da análise do historiador das ideias perante a seguinte fragmentação: é uma análise de um objeto histórico ou filosófico? (LILTI, 2012, p. 169). Na História da Arte, se questionava, por outro lado, mas num sentido similar: a Arte é um objeto histórico ou artístico? A perspectiva de Warburg tem prevalecido na historiografia: a Arte é um objeto histórico e artístico, ao mesmo tempo. Não deixa de ser histórico por ser Arte, nem deixa de ser Arte quando pensado historicamente. Na verdade, quando consideramos que a própria ideia daquilo que é artístico e aquilo que não é são resultados de convenções sociais históricas, mais a questão também se complexifica.

Essa perspectiva de Warburg se afastava da concepção mais tradicional da História da Arte que pensava o estudo dos “estilos artísticos” ou “escolas estilísticas”, tradição essa tributária das ideias de Heinrich Wölfflin, que observava esses estilos a partir dos tipos de percepção das obras. Em consonância com Warburg, por outro lado, Jacob Burckhardt também carregava a perspectiva de que o estilo “assumia um caráter de um tipo ideal que não significa nenhuma obra em sua concretude”, sendo necessário ao historiador da Arte ultrapassar as análises estilísticas e encontrar na obra uma análise cultural, portanto, histórica. Essa noção de Warburg aproximou o campo da História da Arte da historiografia acadêmica ao longo do século XX (FERNANDES, 2004, p. 159).

Essa aproximação do campo da História da Arte ao da historiografia acadêmica se fortaleceu não muito preteritamente. É um movimento relativamente recente, como apontou Jean-Claude Schmitt. Durante muito tempo as obras de Arte ficaram relegadas à análise quase que exclusiva dos “historiadores da Arte” que pensavam as produções artísticas como resultado da genialidade de um indivíduo isoladamente ou presas aos tipos

ideias das “escolas artísticas”, e não como resultado de um amálgama social, cultural, religioso, econômico e, por fim, temporal, como apontou Michael Baxandall ao formular a categoria de análise que chamou de “*Period Eye*” (BAXANDALL, 1991, p. 28). Como consequência dessa mudança de paradigma, o interesse dos historiadores acadêmicos, recentemente, tem crescido em direção ao estudo das Artes. No movimento que a historiografia realizou, ao abraçar as Artes também como fontes históricas – contestando a primazia das fontes escritas para a o estudo do passado -, as imagens passaram também a ser pensadas enquanto fontes válidas para a análise histórica (SCHMITT, 2007, p. 11).

Ulpiano Meneses (2003, p. 28) apontou que a partir dessa aproximação da História da Arte com a historiografia acadêmica, um novo campo nasceu na historiografia, o campo da História visual (não somente da Arte) que começou a se estruturar nos anos 1980 e, já nos anos 2000, estaria consolidado com a abertura de vários programas de pós-graduação destinados a esse campo nas universidades espalhadas pelo mundo. Esse novo campo (no qual se insere este trabalho) trata o visual como parte integrante da sociedade, afinal “o objeto é sempre a sociedade”. Nesse sentido, pensar a visualidade de uma sociedade é pensar suas formas de organização, suas relações de poder, suas concepções de tempo (MENESES, 2003, p. 27).

Schmitt aponta que toda imagem carrega uma razão de ser (que é histórica). As imagens exprimem e comunicam sentidos e valores simbólicos, cumprem funções diversas na sociedade, sejam elas políticas, religiosas, ideológicas ou pedagógicas (SCHMITT, 2007, p. 12). Ainda mais, as imagens constituem práticas de temporalização, isto é, estabelecem relações com o tempo e organizam a experiência humana com a sua própria existência. Como disse Helge Jordheim, no caso da sincronização dos tempos<sup>70</sup>, - característica do regime moderno de temporalidade -, as práticas de sincronização eram também compostas – para além da escrita – pelas formas de visualização de conexões e desconexões com os tempos. Essas práticas de sincronização construía conceitos e narrativas que elaboravam a relação do humano com os tempos de forma que se tornaram inescapáveis à análise do historiador (JORDHEIM, 2017, P. 61). É justamente como consequência desse processo que a análise deste trabalho se pauta no estudo das imagens produzidas por Johannes Stradanus.

Se seguirmos os pressupostos de Pomian, a saber, de que o tempo é composto de vários estratos que se relacionam de formas assimétricas revelando, na verdade, uma

---

<sup>70</sup> Debateremos o caráter do tempo, se único ou múltiplo, nas seções subsequentes desse trabalho.



multiplicidade de tempos, buscaremos aqui identificar quais estratos de tempo Stradanus relaciona em suas obras, por quais caminhos isso se elabora e se suas obras consideram ou não uma multiplicidade de tempos (POMIAN, 1993, p. 172). Os historiadores, por sua parte – e aqui insiro este trabalho –, podem utilizar também, para estudar as imagens, a categoria analítica que as historiadoras Daniela Bleichmar e Vanessa Scharzt, chamaram de “*Visual History*”, isto é, compreender as imagens como produtoras de uma certa historicidade em seu seio. As imagens constroem uma interpretação do passado (*render the past*) que relaciona os tempos, indicando ao observador uma certa temporalidade a ser pensada quando do momento do olhar (BLEICHMAR & SCHARTZ, p. 5, 2019). Essa temporalidade elaborada pela imagem é sempre orientada pelo presente. O passado ou o presente representado nunca é apenas uma representação do passado ou do presente em si, como se fosse uma “janela” para a observação da realidade<sup>71</sup>. As representações visuais podem ser pensadas, portanto, a partir da noção de “*anacronias*”, no sentido positivo, para utilizar a expressão de Jacques Rancière (2011, p. 49). “*Anacronias*” são modos de conexão que tomam o tempo de frente para trás, capazes de definir relacionamentos temporais inéditos, de garantir um salto de uma linha temporal com outra, ou outras. É através desses saltos que o historiador consegue o poder de “fazer a história”. Façamos esses saltos, portanto, a partir das obras de Johannes Stradanus.

Para tanto, selecionamos algumas de suas gravuras que podem nos ajudar a compreender a narrativa visual que Stradanus elabora. Por “narrativa”, compreendemos aqui o que Paul Ricoeur aponta em “Tempo e Narrativa”, isto é, que “o mundo exibido por qualquer obra é sempre um mundo temporal”, o que implica dizer que toda produção humana dota de tempo qualquer representação de mundo que possamos vir a produzir através de uma narrativa. Na representação de qualquer mundo temporal, portanto, uma relação é traçada entre a finitude do ser humano e sua concepção de tempo, construindo uma narrativa que busca reconhecer e interpretar, no tempo e no devir, a nossa própria existência (RICOEUR, 1994, p. 13).

Das mais de seiscentas gravuras de Johannes Stradanus selecionamos aquelas que poderiam nos ajudar a compreender a temporalidade (ou as temporalidades) representada pelo gravurista flamengo. Antes de iniciarmos, declaremos nossa tese principal: Johannes

---

<sup>71</sup> De maneira semelhante, Frank Ankersmith destacou a relevância da análise de Hayden White, que, em sua obra *Meta-história*, afirmou que não devemos olhar “através” dos documentos históricos, mas “para” eles, indicando que estes não são uma janela para a realidade do passado (ANKERSMITH, 2016, p. 205). Da mesma forma, as imagens não representam o “passado em si”, mas precisam ser observadas em sua própria essência, ao mesmo tempo em que devem ser interpretadas dentro de seus contextos históricos.

Stradanus é um sujeito que representa mundos a partir de tempos múltiplos. Suas obras – que não são exclusivamente suas, como vimos nas seções anteriores – carregam tempos diversos que se relacionam. Stradanus é um homem de tempos estratificados. Suas produções são tributárias a tempos múltiplos. Contudo, as relações temporais que Stradanus estabelece em suas gravuras não são unitárias e estáticas. Podemos identificar, ao longo de nossa pesquisa, que o autor elabora seus mundos visuais a partir de narrativas que seguem ao menos três concepções de tempo distintas, às vezes todas juntas, às vezes isoladamente. Consideremos, no entanto, que as concepções de tempo de Stradanus não correspondem a modelos prontos, fórmulas de tempo nas quais as obras de Stradanus devem corresponder a uma espécie de “Tipo Ideal” Weberiano. Na verdade, nós, historiadores, sempre que observamos uma fonte histórica, devemos nos lembrar que estamos diante da inescapável e flexível característica da realidade: que ela não se deixa apreender por fórmulas. As obras de Stradanus, portanto, não são simples correspondências a modelos de temporalidades pré-determinados. Elas são, antes de tudo, produtos da infinita probabilidade histórica que se coloca no cotidiano da realidade como tal.

Iniciaremos a análise das gravuras de Stadanus dividindo suas produções em três seções distintas. Posteriormente, buscaremos observar essas imagens a partir de uma perspectiva mais ampla. As três seções correspondem a traços de temporalidade (formas de organizar a experiência temporal) relacionados à três perspectivas temporais que encontramos em suas obras, a saber: I) uma concepção de tempo cíclico, tributária em grande parte da antiguidade clássica e de seu mestre, Giorgio Vasari; II) uma concepção escatológica de tempo, tributária da perspectiva cristã agostiniana; III) uma concepção linear de tempo, de superação do passado, direcionada ao futuro, tributária à concepção de modernidade no Renascimento.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> As gravuras que analisaremos em cada uma dessas seções são:

- I. **Concepção de tempo cíclico:** “Alegoria do poder de Filipe III” (1 gravura); “*Schema Seu Speculum Principium*” (série composta por 7 gravuras); “As quatro estações” (série composta por 5 gravuras); “O curso da Vida humana” (série composta por 7 gravuras); “*Veritas Temporis Filia*” (1 gravura).
- II. **Concepção de tempo escatológico:** “As quatro últimas coisas” (série composta por 4 gravuras); “A morte de um homem penitente” (série composta por 4 gravuras).
- III. **Concepção de tempo linear:** “*Nova Reperta*” (série composta por 20 gravuras); “*Americae Retectio*” (série composta por 4 gravuras); “Uma Nobre em Florença” (1 gravura); “*Britannus*” (1 gravura da série “*EQUILE IOANNIS AUSTRIACI CAROLI V*”).

### 2.3 O tempo cíclico

Johannes Stradanus produziu, em 1598, uma gravura para o rei Filipe III da Espanha, que se constitui como uma alegoria para o poder do monarca austríaco que estava para assumir o trono do pai, Filipe II, que havia falecido nesse mesmo ano. A gravura é composta de duas cenas, uma superior que conta com representações personificadas da Majestas e Potestas (grandeza e poder), que seguram o brasão de armas coroado da família de Filipe III.

Figura 13: *Domvs Austriacae Maiestas atove Potestas*. Johannes Stradanus, Adrian Collaert e Johannes Galle. Ca 1598.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Abaixo do Brasão de armas, o deus Oceanus aparece deitado, enquanto um cordeiro é representado logo à frente de Oceanus. Na cena inferior da imagem, os quatro continentes são personificados enquanto mulheres. A Europa é representada como uma mulher elegante, com vestes opulentas, coroa, e segura dois objetos: uma espada e um globo com uma cruz, indicando seu domínio global pela fé e pela força. A imagem personificada da Europa e os símbolos que ela carrega significam, portanto, o padrão de civilização que Johannes Stradanus compreende como parte constitutiva da identidade deste continente.

Ao lado da Europa está a África, representada por uma mulher seminua, com uma tiara pedrada em sua cabeça que, por sua vez, é adornada por uma imagem do sol, remetendo ao nome romano do continente africano (*A-Fricus*: sem frio). Além disso, a alegoria da África segura um ramo de flores em suas mãos que representa a sua flora veranil que deve ajudar “em tempo de escassez e fome” (RIPA, 1624, p. 442) acompanhada pelo sol. No dicionário de Ripa, a África é descrita como:

África, uma das quatro partes do mundo, é chamada África, quase *aprica*, isto é, amiga ou desejosa do Sol, por estar mais afastada do frio; ou, segundo outra explicação, recebe o nome de Afro, um dos descendentes de Abraão, como afirma Josefo. Ela é representada como negra porque a África está situada ao sul e, em parte, também na zona tórrida; por isso, segundo a explicação do autor, os africanos seriam naturalmente morenos e negros. É representada nua porque não abundaria muito em riquezas e sofreria essa carência (RIPA, 1624, p. 442, tradução nossa).

Do outro lado da seção uma mulher representa o continente asiático. Essa mulher está vestida com longas vestes opulentas, um ornamento em sua cabeça que lembra um chapéu, enquanto segura um incensário, remetendo às especiarias obtidas nesse continente pelos europeus. Por fim, na outra extremidade inferior, uma mulher nua personifica a América.

A América é a única personagem completamente nua. Apenas seus longos cabelos cobrem a sua genitália. Ela utiliza um chapéu, brincos, colar cravejado e segura em uma mão uma lança e na outra um machado, além de carregar, atrás de si, uma aljava de flechas e um arco-e-flecha, além de estar descalça, reforçando um padrão de representações dos povos ameríndios como selvagens também vistas na *Nova Reperta*. Atrás das quatro figuras alegóricas, um globo terrestre representa a união dos continentes subjugados pela monarquia espanhola. O domínio espanhol se manifesta também pela posição das quatro

personificações dos continentes: todas estão de joelhos perante a Majestas e Potestas do rei espanhol. A figura alegórica da Majestas tem uma águia representada atrás de sua cabeça, como se pousasse em sua coroa indicando a tradição de poder do Império Romano. Do outro lado, a personificação da Potestas recebe uma espada de uma mão que aparece do meio das nuvens, como um assertivo apoio de Deus à monarquia católica dos espanhóis. Atrás do brasão de armas, um navio é representado ao lado de um monstro marinho (provavelmente um golfinho), indicando aí o poder ultramarino do império espanhol, obtido em grande parte após a invasão da América. Apesar de variadas representações da imagem, a inscrição que se segue na porção inferior nos é especialmente interessante:

*Enquanto, por sorte comum, Filipe Terceiro detém o poder com Febo (o Sol), glória da estirpe austríaca, este brilha sobre a terra e é o pequeno olho do mundo; aquele, com seu curso portador de sinais, investiga os tempos, e guarda, no éter, as alternâncias do dia e da noite; é para os povos a Hélice, e para os seus, a Cinosura.*

Filipe III não é somente aquele que detém o poder com o Sol (o centro ao qual todos circundam), mas também é ele o pequeno olho do mundo (o olho é pensado como aquilo que enxerga a luminosidade das coisas) que investiga os tempos. Como aponta a inscrição, Filipe III é a Hélice do mundo, a estrela mais visível da constelação celeste chamada de Ursa Maior, enquanto é, ao mesmo tempo, a Cinosura, a Estrela Polar, responsável por guiar os navegantes em alto mar. A Estrela Polar, segundo Pedro Raposo, era responsável por guiar grande parte das viagens de Cristóvão Colombo, financiado pela Rainha Isabel de Castela. Quando a Estrela Polar deixava de aparecer no céu para Colombo quanto mais o navegado descia as linhas latitudinais, a alternativa seria, então, seguir a constelação do cruzado do sul como guia (RAPOSO, 2020)<sup>73</sup>.

A monarquia de Filipe III se equivale, na gravura de Stradanus, àquela estrela-guia que servia tanto para que os navegantes conseguissem se encontrar em mar aberto, como também como suporte que permitiu à Espanha a invasão e conquista da América. Após um século desde a invasão das Américas, a gravura rememora as conquistas ultramarinas da monarquia espanhola. Na inscrição ainda há a referência de Filipe III

---

<sup>73</sup> RAPOSO, Pedro. Astrolabes and Armillary Spheres: Scientific Instruments and Prints in the Renaissance. Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1t-L58gVsB0>. Acesso em novembro de 2025.



como aquele que “investiga os tempos e guarda, no éter, as alternâncias do dia e da noite”, o que implica o monarca espanhol como centro do mundo, pois ele é quem ilumina o orbe terrestre (Febo), ao mesmo tempo em que controla os ciclos do dia e da noite. Para todos os povos do planeta, Filipe III é a Hélice, enquanto que para os próprios espanhóis, ele é a Cinosura, sendo, portanto, guia não somente para seu povo, mas para todas as civilizações dos quatro continentes. Stradanus atribui, como parte da propaganda empenhada na gravura, um caráter de poder monárquico que se relaciona com a ciclicidade do tempo, marcado pelas alternâncias do dia e da noite. Essa ciclicidade tem como base a observação do movimento natural dos astros, numa perspectiva que pensa o passar do tempo de forma racional, repetitiva, verificável, tributária aos gregos antigos.

Como apontou Karl Löwith, na concepção grega da vida e de mundo, a realidade organizava-se a partir de ciclos recorrentes, como o nascer e o pôr do sol, o verão e o inverno, a geração e a destruição. Essa compreensão racional e natural do universo articulava o reconhecimento das transformações temporais com a ideia de regularidade periódica, constância e imutabilidade. Para os gregos, o imutável tornava-se visível na ordem fixa dos corpos celestes e, por isso, constituía um princípio de medida para os acontecimentos (LÖWITH, 1977, p. 17). Filipe III é apresentado por Stradanus como uma marca da imutabilidade assentada nos astros. Se Filipe III é o astro solar (Febo), guarda as alternâncias do dia e da noite, reina sobre o globo terrestre por inteiro (os quatro continentes) e controla os mares (Oceanus) por meio da navegação, o rei é “o princípio da geração, da natureza, o começo e movimento [...] o alpha”, como apontou Cesare Ripa no dicionário simbólico “Iconologia”, ao definir o que era o “poder dos astros” (RIPA, 2009, p. 140).

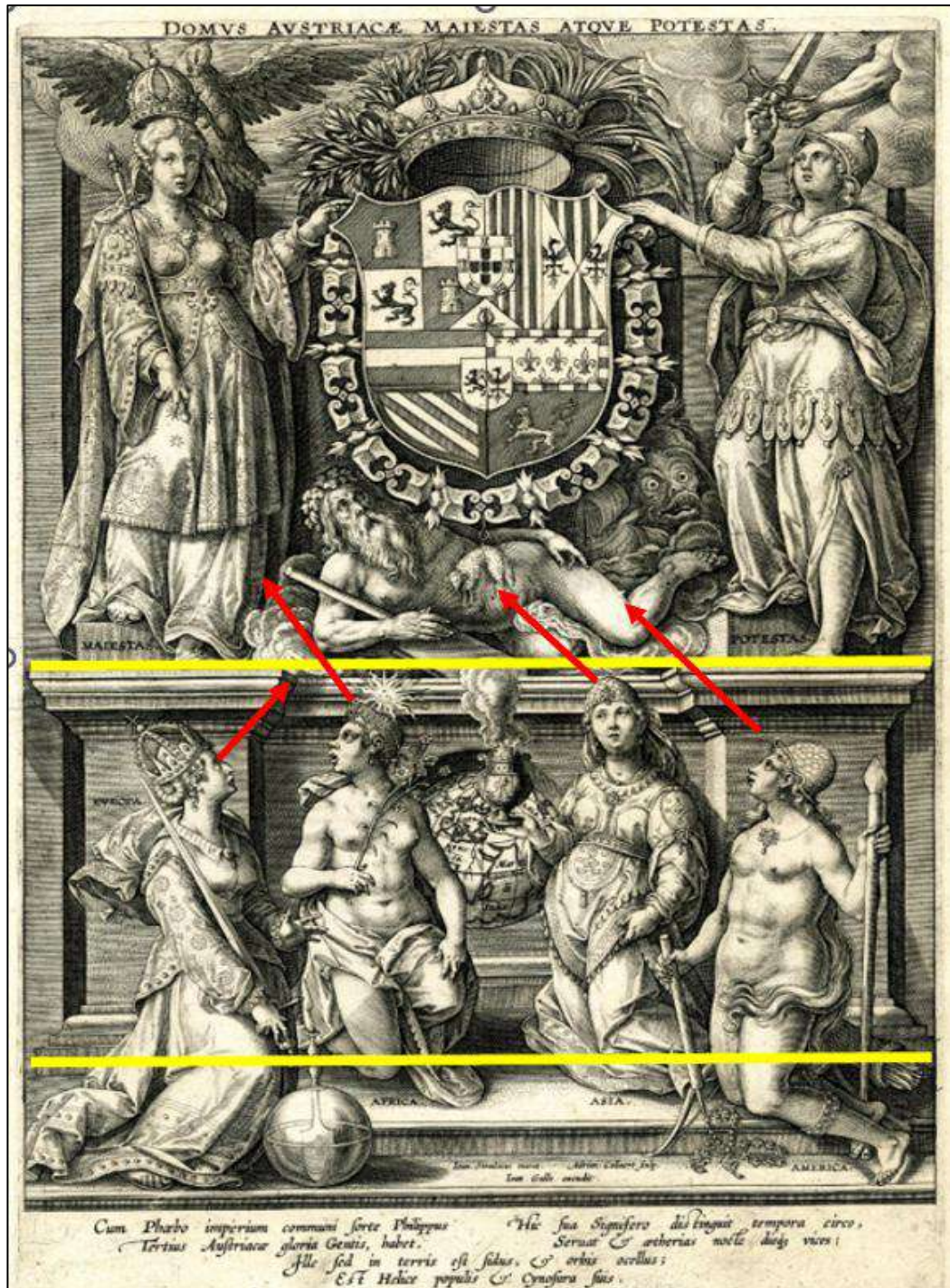
A alternância entre o dia e a noite que são controlados, no discurso da gravura, pelo Febo (Filipe III) representa também a própria Fortuna, que é cíclica e alterna a glória entre uns e outros. Apesar do caráter divino atribuído ao monarca espanhol, principalmente por conta da associação de deuses pagãos na imagem ao lado da alegoria do poder, Stradanus não atribui ao reinado de Filipe III nenhuma eternidade. Na tradição religiosa Tomista, a eternidade é atributo exclusivo do Deus bíblico. Todos os impérios ascendem e caem, enquanto apenas Deus permanece eterno. Como apontou São Tomás de Aquino, em sua Suma Teológica “Deus é imutável. Se ele é toda potência e não potencial, ele não muda. Ele se move apenas metaforicamente, assim como um sol “entra numa casa”. Tudo é mutável, pois tudo se dirige a um fim. Apenas Deus é imutável pois já é, em si, o fim último” (AQUINO, 2001, p. 338, tradução nossa). Por isso, apesar da

divinidade do reinado de Filipe III, sua grandiosidade é definir a alternância dos dias e das noites, pois isso permite a Stradanus manter o tempo da Monarquia espanhola dentro dos ciclos naturais do mundo, sem se aproximar de fato, de uma pretensão eterna, exclusiva a Deus.

Isso se demonstra não somente pela inscrição, mas pelos próprios elementos que corroboram para o domínio de Filipe III: ele domina o mundo terreno, os continentes, os mares, o globo terrestre, os súditos. Os deuses representados na gravura são metáforas para as questões naturais do mundo, como o próprio Oceanus. Isso não dá à obra de Stradanus um tom pagão, mas reforça o caráter alegórico do domínio mundano, sem conexão com a eternidade a não ser pelo apoio divino na entrega da espada que vem dos céus para a mão da alegoria do poder, indicando que, por mais que o rei dominasse o globo terrestre, a fonte de onde ele retira este poder não é terrena, mas divina. A composição visual da imagem representa dois “horizontes” visuais, um mundano, abaixo, um divino, acima, como mostram as linhas em amarelo na imagem adiante. O primeiro horizonte não exige que o observador levante seus olhos perante a imagem, causando a sensação de que o observador e aquilo que ele olha estão em uma certa posição de igualdade (ROSE, 2001, p. 37). O brasão de armas de Filipe III está posicionado acima do deus Oceanus que, por sua vez, repousa acima do globo terrestre, impondo seu domínio pelas águas. Todas as figuras que representam os continentes olham para cima em admiração, enquanto as figuras alegóricas de Majestas e Potestas olham ainda mais acima, indicando que a grandiosidade da monarquia espanhola é algo que provém de algo superior e fora do espaço da gravura. As alegorias dos continentes têm, na direção de seus olhares, especificidades. Enquanto a África, a Ásia e a América dirigem seus olhares à figura da Majestas, a Europa dirige seu olhar à figura da Potestas. Enquanto os três continentes, supostamente dominados por Filipe III, observam a grandeza e majestade (Majestas) da Monarquia Espanhola, a Europa observa o seu poder (Potestas). Os olhares conectam, portanto, a Europa à imagem de poder enquanto os outros continentes se conectam, pelos olhares, à grandeza e majestade de Filipe, isto é, compõem o próprio espaço de domínio de seu império, enquanto a Europa é a única que possui acesso (pelo olhar) ao poder. Num primeiro olhar, essa distribuição de olhares pode parecer um resultado do acaso. Se Stradanus tivesse distribuído o direcionamento dos olhares de forma mais casual, teria representado cada uma das figuras alegóricas olhando para um dos lados, de forma que duas observassem a Majestas e duas observassem a Potestas. Mas

essa composição não é inocente. Gillian Rose aponta que a forma como os olhares são dispostos em uma imagem indicam também as relações de poder.

Figura 13 (detalhe): *Domvs Austriacae Maiestas atove Potestas*. Johannes Stradanus, Adrian Collaert e Johannes Galle. Ca 1590.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A estrutura dos olhares entre figuras na imagem consiste em interpretações temporais e espaciais que colocam o espectador também nesse jogo de olhares. Esses jogos de olhares compõem, para a autora, discursos que podem se basear tanto em coisas visíveis e simbólicas, como em aspectos invisíveis (ROSE, 2001, p. 138). A figura da Europa é a única que vê a mão divina entregando uma espada à figura da Potestas, ela é a única que participa dessa cena. Essa participação também se confirma na própria figura da Europa, que também segura uma espada. Apesar de outros instrumentos de poder e guerra estarem na cena, como o machado e o arco-e-flechas da América, a única forma de poder que é superior é aquela que provém dos céus. Por isso, não há coincidência no direcionamento do olhar da Europa à figura de poder, enquanto as outras observam a consequência desse poder, a majestuosidade de Filipe III, que representa, ao mesmo tempo, o ideal de monarquia, mas também o ideal de Europa.

Não há ponto de fuga na imagem. A alegoria parece existir em um espaço sem espaço, pois o fundo da imagem é formado por uma parede com colunas, retirando toda a profundidade da cena, afastando-a de qualquer proposta de realismo.

Se na imagem não há espacialidade realista, a perspectiva de tempo, contudo, é tributária da noção realista da racionalidade grega, da ciclicidade dos astros que se movimentam no éter, causando as repetições evocadas na inscrição que acompanha a gravura. Para um monarca, era característica fundamental que pudesse manter a ordem das coisas no tempo, como diz uma outra gravura Stradanus, chamada “*Schema seu speculum principum*” (“Esquema ou Espelho dos Príncipes”), publicada no mesmo momento que a gravura da alegoria do poder de Filipe III, mas dedicada a outro governante (Carlos Emanuel, Duque de Savoia), em 1597. Essa série de gravuras de Stradanus, composta por sete imagens, elabora um conjunto de habilidades necessárias a um príncipe que quisesse uma “longa sucessão dos tempos e o admirável poder das coisas”, como está inscrito no frontispício da série de gravuras (figura 71). Essa produção de Stradanus provém de uma tradição sobrevivente desde a antiguidade clássica com os “*Speculum principum*” (Espelho dos príncipes) produzidos por Cícero e Sêneca, passando pela medievalidade com Isidoro de Sevilha, João de Salisbury, Tomás de Aquino, chegando ao renascimento a partir de Erasmo de Roterdã, Baldassare Castiglione que desembocou na ruptura de Maquiavel, substituindo as virtudes morais, levantadas na Idade Média, pelo conceito de *Virtú* política, esquivando-se da moral.

Dedicada a Carlos Emanuel e sua esposa, Catarina de Áustria, infanta da Espanha, Stradanus organiza um catálogo de habilidades necessárias a um príncipe que seja “capaz



de enriquecer inúmeros homens com suas riquezas”, isto é, a necessidade que o príncipe tem de ser liberal com suas riquezas, afortunando a todos os seus súditos. Essas habilidades seriam: Piedade (*Pietas*), Letras (*Litterae*), União (*Nuptiae*), Armas (*Arma*) e Caça (*Venatio*). O frontispício da série se compõe, assim como na série sobre a alegoria do poder de Filipe III, de um espaço limitado, com pouca perspectiva, onde figuras alegóricas representam os conceitos de *Nobilitas* (Nobreza), ao centro, *Potestas* (Poder), no canto superior esquerdo e *Liberalitas* (Liberalidade), no canto superior direito. Todas as figuras alegóricas são femininas, todas bem vestidas, em trajes suntuosos e carregam em suas mãos símbolos que representam, no fim do século XVI, as suas próprias alegorias. A figura da Nobreza carrega uma coroa em sua cabeça, que representa a honra, a linhagem nobre e a aristocracia (RIPA, 2009, p. 26-28), ao mesmo tempo que representa também o amor a sua nação. A Nobreza também carrega o brasão de armas da Casa de Savoia enquanto é acompanhada, ao lado de sua cabeça, por duas figuras femininas aladas. As asas representam a superioridade e a proximidade dos céus no dicionário de Cesare Ripa.

Figura 71: **Frontispício da série *Schema seu speculum principum*.** Johannes Stradanus. Gravura em papel. Circa 1579.





Fonte: *British Museum*. Disponível em:  
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A figura do Poder segura um cetro em sua mão, que representa o domínio (MARKEY, 2012, p. 410), enquanto na outra mão segura um ramo de palmeira, que representa a honra e riqueza distribuídas (RIPA, 2009, p. 104). Em sua cabeça carrega uma coroa de plantas, que representam a juventude sempre renovada do poder e, abaixo de seus pés, baús grandes e com peso aparentemente elevado, representam o tesouro e a riqueza da nação, protegidos pelo Poder.

No outro canto, a figura da Liberalidade remete a uma tradição que compreende o rei como aquele que deve se assemelhar a Deus. Deus, com seu amor à sua criação, seria sempre liberal com as riquezas do mundo, como diz a leitura de Salmos:112, 1-3 “Honra ao Senhor com teus bens e se encherão fortemente os seus celeiros”. Mesmo que a noção de liberalidade relacionada ao príncipe tenha suas raízes nos escritos de Aristóteles, esse conceito foi sendo ressignificado ao longo do tempo sob a influência da cultura cristã e dos valores da Cavalaria Medieval. Nesse processo, a imagem do soberano passou a ser confirmada por princípios cristãos e orientada pela ideia de espelhar a semelhança divina (BICALHO, 1988, p. 55). Soma-se a essa interpretação a análise de Alejandro Cañeque, que concebe o príncipe como uma espécie de “proprietário de seus súditos”, responsável por agir à maneira de Deus ao “doar adequadamente aos seus governados”, como forma de garantir sua proximidade e lealdade (CAÑEQUE, 2005, p. 8). A imagem da Liberalidade segura um saco com joias, moedas, correntes, cálices e pratos de ouro, revelando a qualidade necessária ao príncipe de abrir mão de suas riquezas para dividi-las entre seus súditos.

A inscrição no cartaz central da gravura aponta:

*"OPTIMO IVSTISSIMO PRINCIPI CAROLO EMANVELLI SABAVDIÆ P. D.  
REDEMONTIS ET DVCI SERENISS. AC CATHERINE AVSTRIACÆ HISP INFANTI  
EIVS VXORI FORTVNATIS"*

*"Ao melhor e mais justo príncipe, Carlos Emanuel, Duque de Saboia, e à Catarina da  
Áustria, Infanta de Espanha, sua esposa afortunada."*

As inscrições abaixo da dedicação dizem:

*"Uma longa sucessão dos tempos [antepassados] e um admirável poder das coisas, capaz de enriquecer inúmeros homens com suas riquezas.*

*Os dons foram concedidos por Deus aos que governam o mundo, para que dirijam cidades e campos com uma paz serena.*

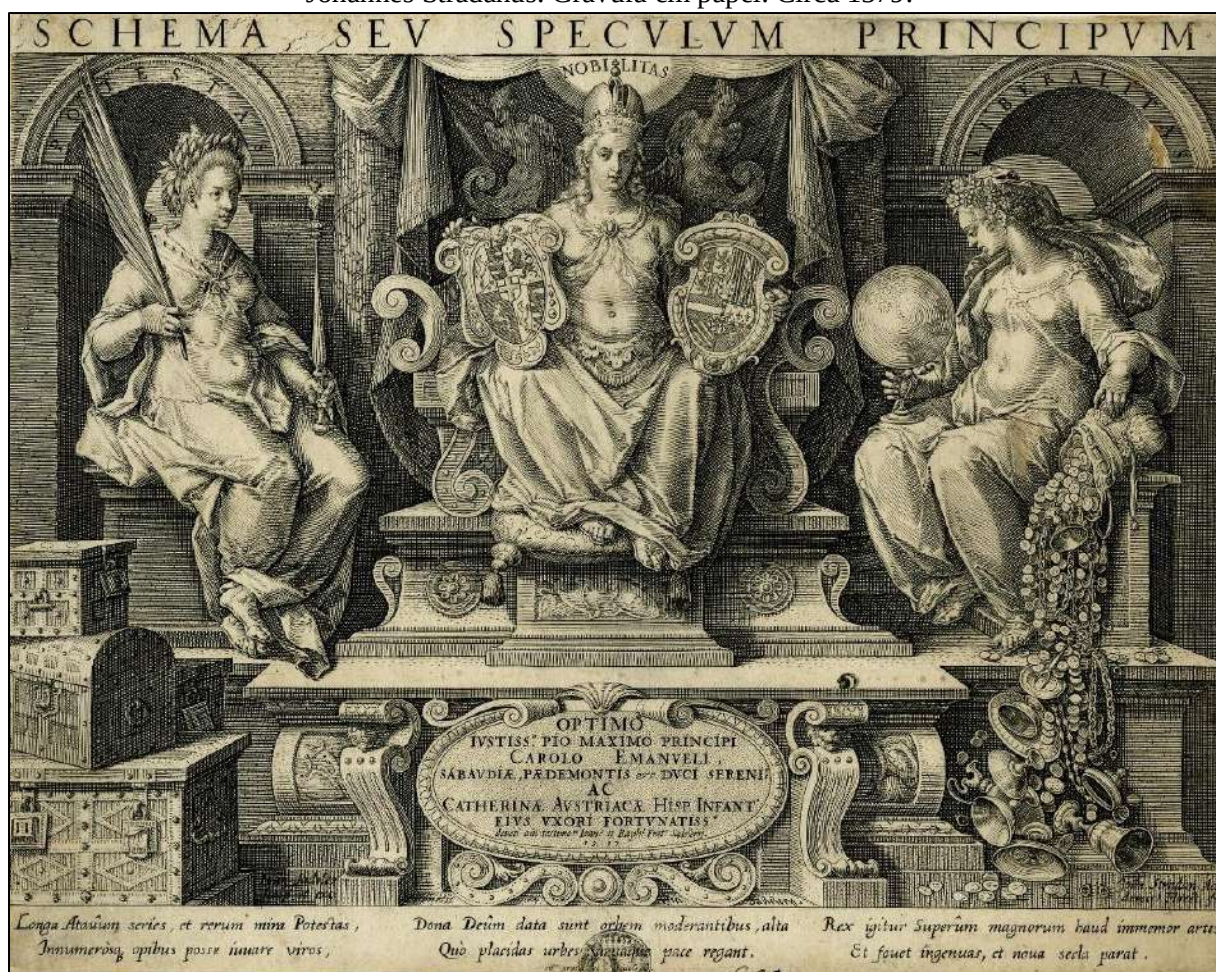
*O Rei, portanto, não esquecido das artes dos grandes homens, estimula os talentos nobres e prepara uma nova era."*

Stradanus enfatiza três pontos na inscrição, sendo dois deles também utilizados na gravura da alegoria do Poder de Filipe III, a saber, que o poder do soberano provém de Deus e não do governante em si e que o rei é aquele que consegue enriquecer “inúmeros homens com suas riquezas” a partir da marcação da “longa sucessão dos tempos”, com seu “admirável poder”. Ademais, Stradanus acrescenta a valorização das “artes e dos grandes homens” como forma de estimular os “talentos nobres” e preparar “uma nova era”. Aqui a perspectiva apresentada por Stradanus se aproxima bastante da perspectiva de seu antigo mestre, já falecido há mais de vinte anos no momento da elaboração dessa gravura. Giorgio Vasari periodizava a história a partir da noção cíclica de tempo, de maneira que todos os tempos eram marcados por ascensão e queda diante das causas da natureza, que se empenhavam para que os impérios e príncipes nascessem, crescessem e morressem, numa perspectiva que imagina a história a partir da experiência humana biológica de tempo. A única forma de engrandecer uma nação a ponto de superar a ciclicidade da história seria a partir do investimento e melhoria das artes. Para Vasari, a queda do império romano foi marcada pela decadência da própria arte que deixou de dar bons exemplos aos cidadãos que, após as invasões bárbaras, teriam ficado sem os exemplos morais para seguir. Vasari apontava que bastava que os artistas recebessem uma “remuneração justa” que a sua época produziria os melhores e maiores exemplos que a humanidade já havia visto. Vasari periodizava a história do mundo a partir do que se produzia nas artes. Se as artes fossem grandiosas, por consequência, a humanidade também seria. Essa perspectiva fundamentava-se no princípio aristotélico segundo o qual as produções culturais contribuem para a formação de comportamentos virtuosos e de uma moral adequada entre os homens; desse modo, uma sociedade bem ordenada seria aquela que se apoiasse em bons exemplos artísticos, como os oferecidos pela pintura e pelo teatro, entre outras expressões (BLOCKER, 2017, p. 92).

Stradanus leva essa perspectiva para sua gravura apontando que o rei não pode esquecer das artes e dos grandes homens, ou seja, esquecer dos bons exemplos para os súditos. Os exemplos aqui não se restringem aos exemplos morais do cotidiano, mas se baseiam em exemplos históricos, principalmente clássicos. A própria Liberalidade e o investimento nas artes são consequências de perspectiva grega de governante escrita por Aristóteles, que considerava a Monarquia como um “dos melhores regimes”. O rei se impõe de forma justa por sua “índole aristocrática, uma vez que se estabelece segundo o mérito, ou segundo virtude pessoal, ou por linhagem, ou por benfeitorias” (ARISTÓTELES, 1998, p. 405). Seguir os exemplos históricos de outros bons governantes é uma característica fundamental para a Política aristotélica. Aristóteles apontou, na sua obra “A Política”, o exemplo de monarquias que conseguiram se manter honrosas, como a de Codro, que impediu que a guerra escravizasse a população, ou a de Ciro, que libertou os povos e as cidades. Baseado nos exemplos do passado, Aristóteles estabelece o que seria fundamental no comportamento e formas de governar de um rei. Como diz o filósofo, ao comentar sobre o caráter das classes sociais em uma civilização, que “pelo exemplo dos egípcios, que remontam à mais alta antiguidade e desde sempre tiveram leis e uma constituição. Cabe a nós aproveitar suas boas invenções e lhes acrescentar o que lhes falta”, ou seja, o exemplo do que devia ser seguido não se limitava a seguir “à risca” o que os grandes e bons já produziram no passado, mas acrescentar o que lhes faltava (ARISTÓTELES, 1998, p. 71).

Voltando às alegorias de Nobilitas, Potestas e Liberalitas na gravura, observemos como essas figuras são colocadas na composição da imagem. A Liberalitas, com seu olhar direcionado para baixo, apontando para o globo em sua mão, é retratada como aquela que se curva à Nobilitas e encontra, no globo, o círculo, um olhar de igualdade na distribuição das riquezas aos súditos. Enquanto isso, a Potestas observa a figura da Nobilitas, ao centro, numa associação de que o poder provém daqueles escolhidos, por sua linhagem nobre, a terem o direito de governar. Enquanto isso, a figura central da Nobilitas observa o próprio observador da imagem de forma suave. Seu olhar, voltado ao observador, nos coloca dentro da cena, numa aproximação que apresenta os brasões de armas à própria audiência da gravura. O direcionamento desse olhar para o observador foi reforçado em uma republicação dessa série, no mesmo ano, por João Sadeler e Rafael Sadeler, ambos colaboradores da publicação de Stradanus. Apesar de poucas diferenças na profundidade dos traços com relação a Stradanus, que possuía traços bem finos e delimitados, a obra dos irmãos Sadeler traz uma pequena mudança.

Figura 72: Segunda edição do **Frontispício da série *Schema seu speculum principum***.  
Johannes Stradanus. Gravura em papel. Circa 1579.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Além da mudança na grafia das letras do cartaz central e das inscrições na porção inferior, a figura da Nobilitas sofreu uma alteração no direcionamento de seu olhar ao espectador, reforçando a conexão da figura na imagem, que busca consolidar o poder de Carlos Emanuel, ao observador. Se observamos de perto, veremos esse pequeno detalhe na comparação. O olhar na gravura de Sadeler parece bem mais direcionado. O globo ocular da imagem estabelece um contato visual centralizado, numa expressão facial mais séria, enquanto que na imagem de Stradanus a Nobilitas possui expressão mais serena, como se seu olhar passasse *pelo* observador e não recaísse *no* observador.



Figura 71 (detalhe): Primeira edição (à esquerda) e Segunda edição (à direita) do **Frontispício** da série *Schema seu speculum principum*. Johannes Stradanus. Gravura em papel. Ambas de 1579.



(Aproximado)



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

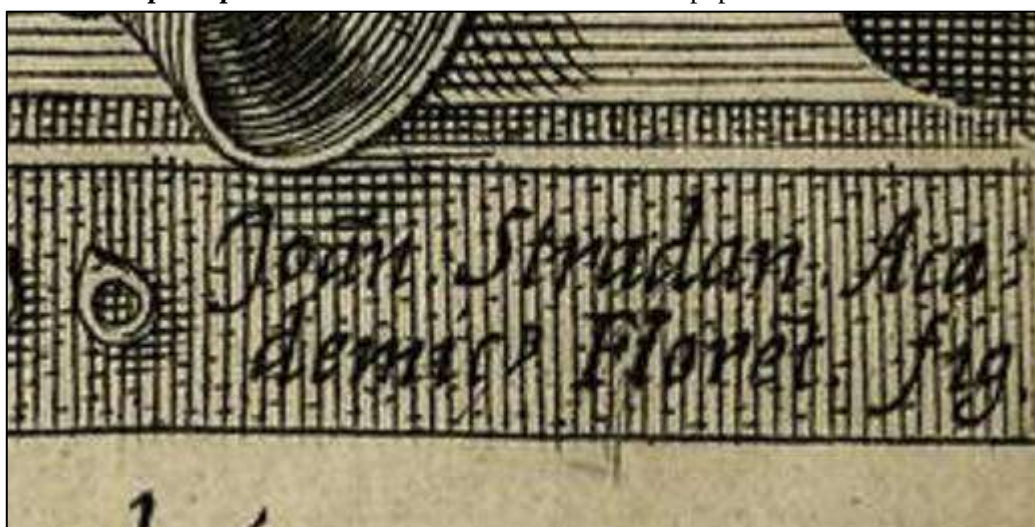
Essa sutil mudança, que parece ser apenas estilística, revela, pelo contrário, a conexão da obra e o direcionamento a uma audiência específica. Enquanto que a obra de Stradanus nos coloca numa posição de poder ao dar o direito do olhar apenas ao observador, por outro lado, os irmãos Sadeler concedem, à própria figura da Nobilitas, o direito de olhar de volta, de nos encarar. Gillian Rose faz questão de lembrar, em seu livro “*Visual Methologies*”, que o “direito ao olhar” é geralmente associado àquilo que é considerado como “direito dos homens perante as mulheres”, isso se resume, dito em outras palavras, em definir que aquele que é visto é dominado, enquanto aquele que olha é quem domina. Na obra de Stradanus, a Nobilitas nos convida a cena, enquanto que na obra dos irmãos Sadeler, a Nobilitas não se dispõe a ser apenas uma habilidade necessária a um príncipe, mas já inicia, de fato, o domínio do príncipe sobre a audiência (ROSE,



2001, p. 25). A Nobilitas nos olha quase como apontou Carlo Ginzburg sobre Lord Kitchener nos cartazes da Inglaterra da Primeira Guerra Mundial, exercendo certa presença em nossas mentes. O historiador Carlo Ginzburg disse, em seu “Medo, reverência e terror” (2014, p. 86), que o olhar direcionado ao espectador parece provocar a sensação de que “de qualquer ângulo que se observasse, os olhos se encontravam com os do espectador e nunca o deixavam”. O mesmo parece proceder aqui. A Nobilitas nos fita e nos persegue, sem deixar espaço para escapatória, de forma dominante. O príncipe, nesse sentido, deveria ter essa capacidade de marcar sua presença em qualquer lugar que fosse, nunca deixando seus súditos, mas dominando-os em qualquer circunstância. Ainda assim, isso não significa, necessariamente, que o observador simpatize com essa perspectiva, afinal, o observador também tem certa autonomia perante o discurso da imagem

Outra mudança na regravação dessa série é que Stradanus aparece em citação na gravura de Sadeler como “*Academicus florentinus*” e não somente como “inventor”, indicando que o gravurista flamengo já teria alcançado novo status no ramo da cultura visual. Além disso, Stradanus se afastou ainda mais da concepção de Borghini, que o apontava, ainda na década de 1580, como um “copiador de obras”. Stradanus, ao participar das discussões da *Accademia Degli Alterati*, ganha um novo status dentro do mundo da Arte.

Figura 72 (detalhe): Segunda edição do **Frontispício da série *Schema seu speculum principum***. Johannes Stradanus. Gravura em papel. Cerca 1579.



Fonte: *British Museum*.

Johannes Stradanus, já embebido das discussões estabelecidas na *Academia Degli Alterati*, recupera a perspectiva de tempo cíclica na qual o governante precisa se atentar aos exemplos do passado, buscando repetir suas virtudes para governar bem, mas, acrescenta, que os artistas devem merecer atenção para que estimulem os mais nobres talentos e preparar uma nova era. Os membros da *Academia Degli Alterati* se guiavam pela perspectiva aristotélica de poder e política, assim como de exemplaridade para um bom governo, abraçando também a perspectiva temporal grega (BLOCKER, 2017, p. 90). Mas Stradanus estabelece conexões ainda mais profundas coa perspectiva de tempo cíclico em outras gravuras. Anteriormente, em uma série de gravuras chamada de “O curso da vida humana”, publicada em 1570, em Antuérpia, em parceria com Petrus Jalhea Furnius e Hieronymous Cock, Stradanus representa o tempo cíclico a partir de princípios moralizantes que levariam a uma “vida boa” em oposição a uma “vida depravada” já na primeira gravura da série. Como aponta a inscrição, o próprio Johannes Stradanus se coloca como um conselheiro:

*"Aqui está a imagem de uma vida boa e de uma vida depravada, espectador. Fuja desta, aconselha Strada; escolha a primeira."*

*"No início da infância, quando nasce do ventre da mãe, As deusas fatais guiam-no com pesados fardos de ferro."*

*"Logo, brincando e imitando seus pares, ele se exercita em um jogo fútil, Já dono da língua, mas ainda sem razão."*

A gravura apresenta a primeira fase da vida, a infância, a partir de uma imagem que contém, numa mesma cena, diversos momentos da vida de uma criança, desde seu nascimento, até as brincadeiras com outras crianças. A passagem do tempo se apresenta da esquerda para a direita. A primeira cena na esquerda apresenta uma mulher que acabou de dar à luz a uma criança. A imagem ao centro já mostra a criança sendo cuidada, enquanto, logo ao lado, as *moiras* tecem a linha do destino da vida da criança (Stradanus as chama de “deusas fatais”). As *moiras* são representadas também em três fases, a mais jovem (Cloto), de pé, que segura a roca de onde sai o fio, a adulta do centro (Láquesis), que mede o fio, enquanto a mais velha (Átropos), sentada, já se utiliza de uma tesoura para cortar o fio da vida da criança, na referência clássica das *moiras* gregas. A mais jovem deixa o corpo mais à mostra, com um seio visível, indicando sua juventude. A mais

velha, por outro lado, é representada com traços característicos da “última fase da vida”, com rugas no rosto e um véu que cobre a cabeça. Na porção direita da gravura, crianças brincam de um “jogo fútil” como descreve Stradanus. A crianças ainda não teriam controle de suas mentes pelo acesso à razão, mas seriam já donas de suas próprias línguas, indicando seu caráter pueril no início da vida.

Figura 73: **Nascimento.** Série “O curso da vida humana”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

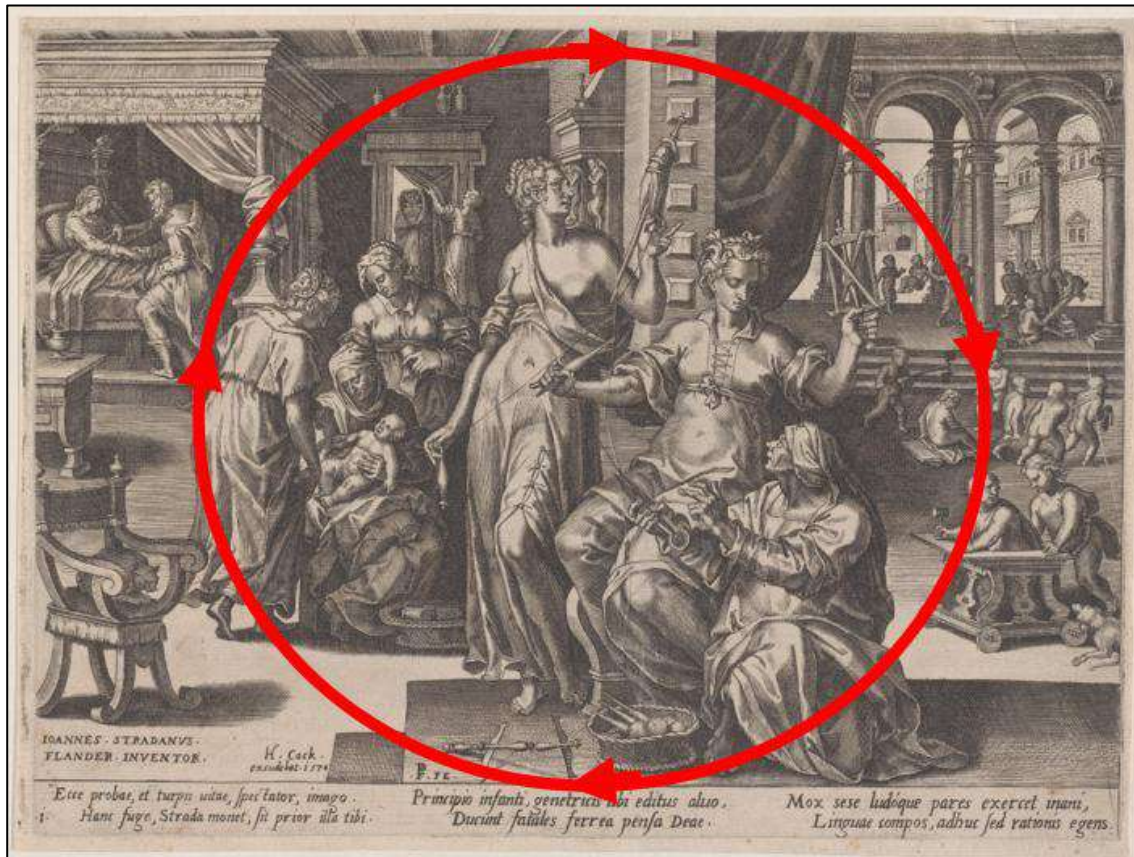
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A ciclicidade da vida humana se apresenta também como ciclo na própria composição da gravura. O tempo humano, natural, é apresentado na gravura como um ciclo que se inicia no nascimento, segue o formato de um relógio (no sentido horário) e se finaliza no corte do fio da vida pela moira Átropos. O tempo natural se mistura com o tempo dos astros, pela repetição intrínseca a sua forma de agir. Ao mesmo tempo, esse tempo cíclico, ao ser representado seguindo o padrão do relógio mecânico, no sentido horário, indica não somente uma associação da mecanicidade do tempo natural (representada pelos ponteiros que giram, como os astros), mas também pela compreensão de tempo contada sempre em ciclos e não em processos. A ciclicidade representada pelo



círculo completo da vida em uma mesma imagem, associada às *moiras* gregas, aponta para a sobrevivência da perspectiva cíclica clássica ainda no século XVI, reelaborada e reimaginada a partir da noção de relógio (natureza mecanizada).

Figura 73 (detalhe): **Nascimento**. Série “O curso da vida humana”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Apesar de já indicar qual seria a vida correta, Stradanus só apresenta a dualidade entre a vida boa e a vida depravada na segunda gravura da série, a gravura que trata da juventude. A dualidade da vida “boa” e da vida “depravada” é representada por dois cavalos, um branco e um negro, que seriam escolhidos pelo jovem para seguir um caminho ou o outro. Quem segura os cavalos é Chronos, representado como um homem velho, com a cabeça e os pés alados. Esse homem carrega, em um cinto lateral, um relógio mecânico. Duas crianças são apresentadas aos cavalos pela “deusa conhecedora da verdade”, que aconselha o garoto a escolher o cavalo branco, que o guiará no caminho da “boa vida”. O resultado das escolhas dos garotos se encerra no fundo da gravura, que mostra dois cavaleiros, cada um seguindo uma direção, um rumo à cidade (local dos prazeres, futilidades e facilidades), outro rumo a uma caverna (local inóspito, de difícil

acesso, onde a sobrevivência depende da resiliência do caminhante). A inscrição da gravura diz:

*“Então o pai conduz dois cavalos, um branco e outro negro,  
para que dois jovens já os montem: é o tempo dos cavalos.  
A deusa, conhecedora da verdade, aconselha a este escolher o branco;  
aquele, porém, arrebatado pela negrura, seduzido por um atrativo enganador.  
Logo são levados pela vida em direções opostas:  
este segue o caminho da virtude; aquele, o do vício.”*

Figura 74: **Juventude**. Série “O curso da vida humana”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Assim como a primeira gravura, várias fases da vida são representadas em uma mesma cena, relacionando o início de uma decisão ao resultado que ela traz. O nascimento da criança na figura 73 indica já o seu destino, a morte, com a tesoura na mão da moira, fechando o ciclo na mesma cena, seguindo uma forma geométrica circular. Na figura 74, por outro lado, a decisão de escolher entre o cavalo branco e cavalo negro não se fecha em um círculo, mas sim com a figura de dois cavaleiros ao fundo, seguindo seus destinos, deixando a conclusão das decisões para a próxima gravura da série. As duas moças que



aconselham as crianças são tratadas por Stradanus como “Deusas, as conhecedoras da verdade” representam a sabedoria da escolha. A outra gravura na sequência apresenta o cavaleiro que escolheu o cavalo branco, da boa vida. A inscrição dessa gravura (figura 75) diz:

*“O outro cavaleiro, mais cauteloso, empenhando-se com grande esforço, percorre um caminho áspero e difícil por trilhas inóspitas. Esses lugares foram ocupados por aqueles que, pelos estudos e pelos jogos, ergueram a cabeça acima das coisas humanas. Para eles, há um único cuidado: enquanto contemplam o alto céu, buscar o que é verdadeiro e o que é digno — e, ao mesmo tempo, a si próprios...”*

A vida boa, portanto, é aquela vida cuja a escolha faz o humano passar por caminhos difíceis, “trilhas inóspitas” que o levará aquilo que é “verdadeiro e digno”, que está “acima das coisas humanas”. A gravura representa o jovem cavaleiro passando por sábios homens, apresentados como homens com barbas longas e bengalas.

Figura 75: A vida boa. Série “O curso da vida humana”, 1570. Johannes Stradanus, Petrus Jealhea e Hieronymous Cock. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

No lado esquerdo da gravura, alguns homens estudam a partir de um globo terrestre e um astrolábio, indicando que olham para as coisas grandiosas que “estão acima das coisas humanas [...] enquanto contemplam o alto do céu”, buscando aquilo que seria eterno, na perspectiva grega. A eternidade dos astros em seus ciclos infinitos garantiria aos homens a sabedoria daquilo que seria verdadeiro e digno. No canto direito da gravura, três homens discutem enquanto observam um globo terrestre, pois se dedicam ao conhecimento do mundo, a mais perfeita obra do criador, da qual todos os conhecimentos são retirados, como apontava o mestre de Stradanus, Giorgio Vasari. Vasari pensava a natureza como o melhor exemplo a ser seguido, pois o maior e melhor exemplo de todos seria a criação de Deus, imitada pelos artistas (CHENEY, 2007, p. 1). Posteriormente, essa perspectiva encontraria fundamentação no livro de Francis Bacon, “*Novum Organum*” que se dedicava a descobrir os “mistérios da natureza” para maior conhecimento do mundo que deveria ser explorado e conhecido a partir dos experimentos científicos, totalmente controlados e organizados pelas mãos humanas (MIGNOLO, 2017, p. 4).

A concepção de natureza de Vasari se aproximava da definição de Cesare Ripa, em seu livro “Iconologia”. Na própria capa do livro de Ripa, ele apontou que o objetivo do livro era “Organizar como os Antigos conseguiram desvendar os mistérios da Natureza utilizando da filosofia, divindade e religião” (RIPA, 1593, p. 1). Nessa tradição, Johannes Stradanus se utilizava de elementos da natureza para indicar o conhecimento do mundo, a sabedoria. Isso não acontece por acaso. Essa série de gravuras de Stradanus é uma produção baseada em tapeçarias que ele mesmo tinha feito para os Medici nos anos 1560. As treze tapeçarias foram feitas por Stradanus para adornar o *Palazzo Vecchio* e foram orientadas por Vasari, que era mestre de Stradanus nesse momento. A decoração do *Palazzo Vecchio* estava a cargo de Giorgio Vasari que, certamente, controlou a produção e colocação dos símbolos nas tapeçarias. Na série de gravuras, portanto, Stradanus reinterpreta e recoloca, reduzindo a apenas seis gravuras, as treze tapeçarias que produziu enquanto discípulo de Vasari. Nesse sentido, a perspectiva cíclica de tempo que Johannes Stradanus apresenta nessa série de gravuras pode ser vista como tributária à concepção de tempo cíclico de Vasari, que extrapolava a noção biológica do humano ao funcionamento do próprio universo.

Krzysztof Pomian aponta Giorgio Vasari como o “grande exemplo da perspectiva renascentista”, por carregar a perspectiva cíclica de tempo que teria também seu reflexo a partir de Maquiavel (POMIAN, 1993, 174). Nessa série de gravuras sobre o curso da

vida humana, portanto, Stradanus, além de se aproximar muito das representações que utilizam o paganismo clássico para metaforizar os eventos da natureza e as características de tempo (como as obras de Vasari), também o faz em relação ao ciclo criado dentro da própria imagem, construindo uma narrativa que tem início, meio e fim numa mesma obra, ou melhor, que não tem nem início nem fim, pois ao direcionarmos o olhar pelas “fases” do tempo apresentadas, somos devolvidos ao “início” do ciclo, recomeçando o caminho do olhar pela obra.

Johannes Stradanus também representa o tempo de maneira cíclica, embora de forma mais metafórica e sutil, em uma outra gravura que relaciona verdade e tempo. A verdade, personificada, é a filha do tempo, este também personificado na imagem como um homem que representa Chronos. Como filha, a verdade nasce, tem início, mas também tem fim, com sua morte. O tempo, por outro lado, é apresentado como um homem que representa um deus, o que traria, em tese, a noção de uma eternidade divina.

O lema filosófico “*Veritas temporis filia*” que é o título da gravura em questão, se tornou extremamente popular na Europa a partir de 1510. A sentença moral que diz “A verdade é filha do tempo”, passou a ser utilizada com ainda mais frequência nos conflitos religiosos entre católicos e protestantes que se desenrolavam a partir da Reforma de Lutero. Tanto católicos como evangélicos transformaram esse lema em uma forma de atacar a hipocrisia de ambos “*in utramque partem*”, isto é, que pode ser usada pelos dois lados. Os católicos, por sua parte, diziam que a verdade se revelaria com o tempo para punir os protestantes, enquanto os protestantes se diziam como os verdadeiros recriadores da igreja primitiva, portanto, portadores da verdade que se revelaria com o tempo (BOUMEDIENE, 2024, p. 81). Johannes Stradanus produziu uma gravura que carregava esse lema, possivelmente em 1570, em parceria com Johannes Galle (executor) e Philips Galle (escultor). Nessa gravura, Stradanus elabora uma composição de três figuras que cumprem o papel de apresentar, visualmente, o lema *Veritas Temporis Filia*, título colocado na seção superior da imagem. A verdade é representada enquanto uma mulher, nua, com uma pequena coroa, expressão serena, braços abertos e uma luz que a ilumina por trás, formando uma espécie de halo. Essa imagem associa o conceito de verdade à nudez, aquela que não teria nada a esconder. Essa conexão da nudez com o conceito de verdade estava também presente na obra *Iconologia* de Cesare Ripa. Ripa descreve a verdade como “Uma mulher linda e nua [...] nua porque a simplicidade do justo é natural para ela” e complementa que a verdade tem sempre uma luz que denota sua claridade “O sol brilha sua grande claridade”. Stradanus segue a tradição de Cesare Ripa.



Figura 76: **Veritas temporis filia**. Johannes Stradanus, Joannes Galle e Philips Galle. Após 1570. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A cena apresenta a verdade centralizada e no topo da imagem, quase como algo divino, enquanto a inveja está no chão, aproximada do horizonte do observador. Ao mesmo tempo, o deus Chronos é aquele que está no meio da imagem, conectando a parte



inferior, humana, e a parte superior, quase divina. Nesse sentido, o tempo é entendido como a conexão entre o mundano e o mundo sagrado, é ele quem revela a verdade aos mortais, mas, ao mesmo tempo, tem seus pés no mundo humano, performando uma espécie de hibridismo humano/divino ao presenciar os dois mundos e os conectar.

Stradanus representa a verdade como algo que, para além de ser filha do tempo, é também apresentada ao mundo por seu próprio pai. Enquanto isso, a verdade, segundo Cesare Ripa, em sua *Iconologia*, além de estar nua na representação visual contida no livro (assim como a de Stradanus), carrega uma imagem do sol em uma mão e um livro em outra, indicando que a luz que ilumina a verdade é alcançada pela sabedoria, como aponta o próprio autor “O livro representa que a verdade das coisas pode ser encontrada em boas palavras” (RIPA, 1603, p. 500).

Figura 77: **Verità.** Cesare Ripa, *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. 1603. Edição por Lepido Facii.



Fonte: Cesare Ripa. Caneta em papel, Disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/500/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/500/mode/2up). Acesso em 23, Jun. 2026.



Além desses símbolos, a personificação da verdade pisa em um globo terrestre que seria “a coisa mais forte do mundo, por que é imortal”, indicando que a verdade seria resistente e suportaria qualquer ataque. Essa representação, ao colocar o mundo como algo eterno, afasta, ao mesmo tempo, a noção cristã do que pode ser, ou não, entendido como parte da eternidade. No pensamento cristão de tempo, seja em Agostinho ou Aquino, a única coisa eterna é Deus. Ripa se inspira, em várias de suas passagens, na filosofia tomista para embasar esse raciocínio. Nada que os humanos façam pode ganhar o estatuto de eterno, pois apenas o que é eterno poderia criar outra eternidade.

Johannes Stradanus, diferentemente, não representa a verdade como autônoma, pisando sobre um globo terrestre e se encontrando nos livros de bons autores. Stradanus personifica a verdade enquanto uma moça carregada pela representação do deus do tempo, Chronos. Chronos é representado como um homem velho, barbado, também nu, mas que possui grandes asas, tanto nas costas, como na própria cabeça, onde reside um templo alado. Chronos carrega a verdade, indicando que a verdade seria sempre elevada e revelada pelo tempo, como faz o homem/deus na imagem. A inscrição na seção inferior da gravura diz: “*Que dudum latuit tenebris immersa profundis, Puteoq sese altissimo occultauerat, Quamuis Invidia obtinente, in luminis auras Prognata. Tempore nuda prodit VERITAS*” (A Verdade, que por muito tempo permanecera oculta, imersa em profundas trevas, e se escondera num poço profundíssimo, ainda que a Inveja tentasse retê-la, é gerada para as auras da luz. Com o tempo, a VERDADE surge nua). A inveja, que tenta reter a verdade de ser elevada pelo deus-tempo, é representada enquanto uma mulher demoníaca, com serpentes no lugar dos cabelos – numa nítida referência à Medusa, uma sacerdotisa que teria profanado o templo de Atena -, asas monstruosas, uma cauda animalesca, seios caídos e expressão que mistura fúria e medo ao observar a verdade ser elevada à luz. Na gravura, a inveja também come o próprio coração, o que muito provavelmente indica uma inspiração em Ovídio, no livro II de “Metamorfoses”, que descreve a inveja como aquela que se consome, que corrói a si mesma.

A inscrição na gravura nos aponta que a verdade ficaria oculta por “muito tempo”, imersa nas profundas trevas, se escondendo em um poço para não ser encontrada pela inveja, que causaria o seu oposto, a mentira. Com o tempo, contudo, a verdade apareceria para aplacar a inveja. A associação entre tempo e verdade nos obriga a pensar qual significado cada um desses conceitos teria quando utilizados em uma mesma metáfora. Ao associar a verdade ao tempo, Stradanus estabelece um ponto chave na sua perspectiva temporal: o tempo é o responsável pela manifestação da verdade. Isso significa que, para

Stradanus, o tempo não é simplesmente um dado natural, mas a forma como a verdade é trazida para o mundo. Apenas o tempo poderia revelar a verdade, ela só existiria em razão do tempo, é a sua filha, sua criação. O tempo adquire um caráter moral na medida em que é o responsável pelo surgimento da verdade. Nesse sentido, o tempo é caracterizado, também, como algo “elevado” e moralizante aos homens. Essa lição não serve a Deus, muito menos àquilo que é eterno, pois, para o eterno, o tempo não existe. Por outro lado, para o homem, sem o passar do tempo a verdade não viria ao mundo e, portanto, permaneceríamos iludidos pela inveja e pela mentira, representada de forma diabólica. O tempo, isso é, a mudança, permite que a verdade apareça como sua filha. O ciclo do tempo, na gravura, se completa na velhice de Chronos (suas longas barbas indicam sua senilidade) enquanto a moça, jovem e serena, inicia um novo momento, marcado por aquilo que não se modifica (a verdade). A verdade como filha do tempo é filha da mudança, que só nos é percebida em contraste com a imutabilidade. Mas isso implica uma suposta contradição: se a verdade é filha da mudança, isso significa dizer que cada tempo (cada ciclo movido pelas mudanças) tem uma verdade própria, que só se percebe dentro da própria realidade histórica que lhe é pensada. O filósofo francês, Alexandre Koyré, certa vez, estabeleceu uma conexão parecida com a de Stradanus. Se Stradanus relacionou o tempo e a verdade como pares de um mesmo ciclo, Koyré conectou a mudança e a história. Disse o filósofo que, como todas as outras coisas, a história é *filia temporis*: “Ora, só pela mudança a realidade do tempo se nos revela” (KOYRÉ, 2011, p. 60). Stradanus, por outro lado, em seu discurso visual, apontou que só pela mudança a verdade se nos revela, mudança essa que se repete no caráter cíclico do tempo. Esse adágio cíclico, *Veritas Temporis Filia*, também fora representado por um outro gravurista, Francesco Marcolini di Forlì. Publicada em 1551, em Veneza, a gravura de Forlì (figura 78) carrega as mesmas representações de Stradanus, mas sem a ilustração da inveja como inimiga da verdade e sim o ódio. A inscrição da gravura diz:

*“Certamente nasce daí o ódio, e quem odeia aquele que diz a verdade peca contra o próximo; e quem não escuta a palavra de Deus odeia a verdade; e, não amando a verdade, não ama a Deus. Não há coisa alguma tão escondida que a verdade não a revele com a ajuda do tempo. A verdade não pode permanecer sepultada ”*

Figura 78: *La verità non puo star sepolta*. Francesco Marcolini di Forlì. 1551. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A mentira nasce daquele que não ama a Deus (o odioso), pois quem ama a Deus, ama a verdade. Essa inscrição segue o princípio do que é dito em Salmos 119:160 “A tua palavra é a verdade desde o princípio, e cada um dos juízos da tua justiça dura para sempre”, no qual a verdade é divina, demarcando a sua existência eterna, desde o princípio, mas que poderia ser encoberta por aqueles que não “escutam a palavra de Deus”. Baseado num processo cíclico gerado por um pecado humano (não amar a Deus), o adágio revela uma repetição que será sempre sanada pelo próprio tempo. As mentiras surgem, o tempo revela a verdade, que existiu desde o princípio. Esse ciclo, portanto, não se encerra, mas revela, por trás do moralismo que carrega, que a verdade precisaria de tempo para ser revelada enquanto se esconde enterrada dos odiosos - como aponta a gravura de Forlì. Cesare Ripa sustenta, em sua representação, a verdade na eternidade do próprio globo terrestre, a coisa mais duradoura do mundo que indica, também, que a

verdade, após descoberta, é eterna (pois se sustenta em um astro), mas a causa de sua revelação, o tempo, é cíclica, como apontou em seu *Iconologia*: “significa que, com o passar do tempo, a Verdade necessariamente se descobre e se manifesta. Por isso, ela é chamada filha do Tempo; e, na língua grega, seu nome possui o sentido de algo que não permanece oculto.” (RIPA, 1603, p. 500).

Johannes Stradanus e Forlí representam a imagem do tempo a partir de Chronos não por conta de uma retomada pagã dos deuses clássicos, mas porque estes deuses representam aspectos da natureza do mundo e da natureza humana por meio de metáforas. Chronos, portanto, não é o próprio tempo, mas a metáfora do tempo que indica sua repetição eterna e natural, assentada no movimento dos astros (SEZNEC, 1961, 125). A descrição de Cesare Ripa sobre o tempo estabelece um diálogo profundo com a concepção cíclica presente nas obras de Stradanus:

Um homem velho, vestido com uma roupa iridescente, de cores variadas e diversas, ricamente ornada de estrelas, pois, de tempos em tempos, elas dominam as coisas corruptíveis. Estará coroado de rosas, espigas, frutos e troncos secos, como rei e senhor do ano e das estações. Sentar-se-á sobre o círculo do Zodíaco, porque seu poder está elevado no céu e, ao medir para nós os movimentos do Sol e dos demais planetas, distingue e encerra os meses, os anos e as idades. Terá na mão um espelho polido, que nos faz compreender que, do tempo, somente o presente é visto e possui existência; e este é, contudo, tão breve e incerto que não dura mais do que a falsa imagem do espelho. Ao seu lado haverá, de uma parte, um menino magro e abatido e, da outra, outro belo e robusto, ambos associados ao espelho. Eles representam o tempo passado, que se consome nas memórias dos homens, e o futuro, que continuamente alimenta as esperanças. A seus pés haverá um grande livro, no qual dois outros meninos brincam: um, que representa o Dia, terá o Sol sobre a cabeça; o outro, que representa a Noite, terá a Lua. [...] O círculo é sinal de que o Tempo gira sempre e, segundo os filósofos, não possui por natureza princípio nem fim; mas ele próprio é princípio e fim das coisas terrenas e dos elementos, que são esféricos. A ruína, a boca aberta e os dentes de ferro mostram que o Tempo destrói, arruína, consome e lança por terra todas as coisas, sem custo e sem esforço (RIPA, 1593, p. 270)

Numa série de gravura sobre as quatro estações do ano, essa concepção da ciclicidade temporal é representada visualmente a partir do ciclo das estações. A perspectiva de tempo natural, baseada no movimento dos astros e na ciclicidade da natureza também aí se faz presente. O frontispício da série apresenta quatro cavalos, cada um representando uma estação do ano, assim como os quatro ventos da cultura grega. A passagem das estações é representada pelo controlador dos ventos, representado por um



homem (Éolos) que dirige a carruagem, numa metáfora que não consegue escapar a associação entre humano e tempo, o finito e a mudança.

Figura 79: **As quatro estações.** Johannes Stradanus, gravura em papel, data desconhecida.



Fonte: Royal Library of Belgium, prints department. Disponível em: <https://www.kbr.be/en/collections/prints/>. Acesso em 10, Mai, 2026.

Bóreas, o vento do norte, é frio e violento, associado ao inverno; Noto, o vento do sul, é quente e úmido, associado ao verão; Zéfiro, o vento do oeste é calmo e suave, representando a chegada da primavera e, por fim, Eurus, o vento do leste, é o vento imprevisível e instável que anuncia o fim do verão e a passagem para o outono. Essas quatro figuras míticas estão nos quatro cantos da imagem, personificados enquanto quatro homens que assopram em direção à carruagem. Abaixo dos quatro cavalos há uma representação personificada de cada estação do ano, começando, na esquerda, por uma mulher colhendo flores, que representa a primavera e sua juvenil renovação. Na sequência, para a direita, o verão é representado por um rapaz nu que segura um ramo de planta sem frutas e sem flores. Ao lado direito, uma mulher deitada colhendo frutos



representa o outono (é a época da colheita do vinho) e, por fim, no canto direito, um homem velho e barbado representa o inverno ao vestir-se para se proteger do frio.

O ciclo das estações do ano também é representado pelas próprias vestes e idades das figuras representadas. A primeira é juvenil e colhe flores com vestes leves, o verão é um rapaz jovem e nu, o outono é uma moça que colhe frutas para se preparar para o inverno, enquanto o inverno é o que representa o fim do ciclo das estações, o fechamento com o frio que só será finalizado com a renovação seguinte da primavera. A inscrição na porção inferior da gravura diz:

*“O Sol, deus e olho do mundo, iluminando todos os seres vivos,  
faz com que tudo se submeta às alternâncias de seus ciclos.  
Ao verão sucede o outono, à primavera sucede o inverno,  
e Éolo, poderoso, sopra de ambos os lados a partir do eixo.”*

O Sol é apresentado como o princípio ordenador do tempo, aquele que submete tudo às alternâncias de seus ciclos. Éolo, o guardião dos ventos, controlado por Zeus, é quem contém, libera, orienta os ventos ao subir na carruagem e controlar os cavalos. A ciclicidade racional representada pelo viés mitológico pagão, revela uma perspectiva de tempo que persiste na mente dos ocidentais mesmo que o tempo escatológico cristão se estabeleça em grande parte da vida cotidiana, desde os sinos das igrejas até à extrema unção. Na gravura de Stradanus, contudo, o tempo cíclico se mantém renovado, principalmente a partir da figura da Primavera, que é aquela que inicia os novos ciclos.

A gravura da primavera (figura 3) é a primeira da série, marcando o início do ciclo. A cena, retratada dentro de um contorno circular, apresenta o ciclo das estações a partir da renovação marcada pelas flores e pela música tocada pelas figuras no canto esquerdo da imagem. A inscrição na gravura diz:

*Dum modo Veris labuntur tempora cursu,  
Et mutata novas concipit aura vices:*

"Quando o tempo desliza no carro da Primavera,  
E o ar renovado concebe novas mudanças;"

*Ipsa iterum varias tellus reparata colores  
Induit, et ducit turba renata choros.*

"A própria terra se reveste com várias cores,  
E conduz o coro que retorna na primavera."

Figura 3: **Veris (primavera).** Johannes Stradanus, gravura em papel, data desconhecida.



Fonte: Royal Library of Belgium, prints department. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A percepção de tempo de Johannes Stradanus nessas gravuras, portanto, se assemelha à concepção de seu antigo mestre que, por sua vez, presta conta à concepção grega de tempo cíclico, baseada no movimento repetitivo dos astros. Como um homem de seu tempo, Stradanus se parece com os renascentistas, abraça, em algumas gravuras, a noção pagã de tempo que se fundamentou com Maquiavel e Vasari. Como diria o adágio árabe que Marc Bloch utiliza para defender a sua perspectiva de que “o tempo no qual os homens se encontram é uma atmosfera”, logo, todos ali respiram o mesmo ar, Johannes Stradanus é um homem renascentista pela atmosfera em que vive, pelo ar que respira, assim como pelo modo em que produz, baseado na autoria coletiva e na produção corporativista das oficinas (BLOCH, SALOMON, 2011, p. 144). Essa atmosfera, devemos lembrar, não é vivida apenas por Stradanus. Suas gravuras não são produções individuais, isoladas, criadas apenas a partir da genialidade identitária do gravurista

flamengo. Não, Johannes Stradanus divide sua autoria com outros produtores que, como explicado em seções anteriores, também acrescentavam símbolos, inscrições, modificavam formatos e conteúdos. Além disso, os comitentes das obras geralmente traziam pedidos direcionados para que Stradanus “inventasse” visualmente esses desejos do financiador da obra. Nesse sentido, não devemos considerar Stradanus como o único responsável pela noção de tempo que essas gravuras carregam em sua narrativa visual.

A concepção de tempo de Johannes Stradanus, contudo, não deve ser pensada apenas a partir dessas gravuras que trazem em seu seio a noção cíclica de tempo. Johannes Stradanus produziu gravuras que carregam, em seu lastro, concepções múltiplas de tempo. O tempo cristão, escatológico, é um dos tempos aos quais outras obras de Stradanus são tributárias. Como poderia, então, um indivíduo carregar perspectivas múltiplas de tempo? Como produziria uma obra em 1570 com a perspectiva cíclica e outra, em 1571, com a perspectiva escatológica? Johannes Stradanus talvez seja o representante visual de uma característica que Alexandre Koyré atribuiu a Johannes Kepler: “um verdadeiro *Janus bifrons*”. Ele é o homem renascentista que olha ao mesmo tempo para a tradição medieval e para a antiguidade clássica enquanto também olha para o futuro como horizonte da humanidade. É um homem de múltiplos tempos.

## 2.4 O tempo escatológico

Ao mesmo tempo em que Stradanus produzia séries de gravuras que carregavam a perspectiva cíclica de tempo, típica do renascentismo, num olhar mais geral, por outro lado, as obras de Stradanus se mostravam também enquanto criações de mundo marcadas pela narrativa bíblica do fim dos tempos. Em verdade, grande parte das gravuras de Johannes Stradanus representa temáticas bíblicas (aproximadamente 70% de suas gravuras em catálogos de museus), algumas delas focadas na temática do apocalipse. A série “*PASSIO, MORS, ET RESURRECTIO D.N. JESU CHRISTI*” (ca. 1584), uma de suas mais famosas, representa visualmente a trajetória de Jesus Cristo desde a Anunciação ao Crucifixo e Ressurreição, enquanto a série “*ACTA APOSTOLORUM*”, de 1582, apresenta os grandes atos dos apóstolos de Cristo, que se revelaram como marcas de sua santidade. Essas séries carregam o tempo bíblico em si, mas não elaboram noções de tempo, tratam o passado bíblico como o único passado possível que deve ser rememorado pelos fiéis, para que estes vivam à luz da bíblia e dos acontecimentos nela narrados. Como apontou Odilo Engels (2013, p. 81), Agostinho defendia que o tempo, na perspectiva

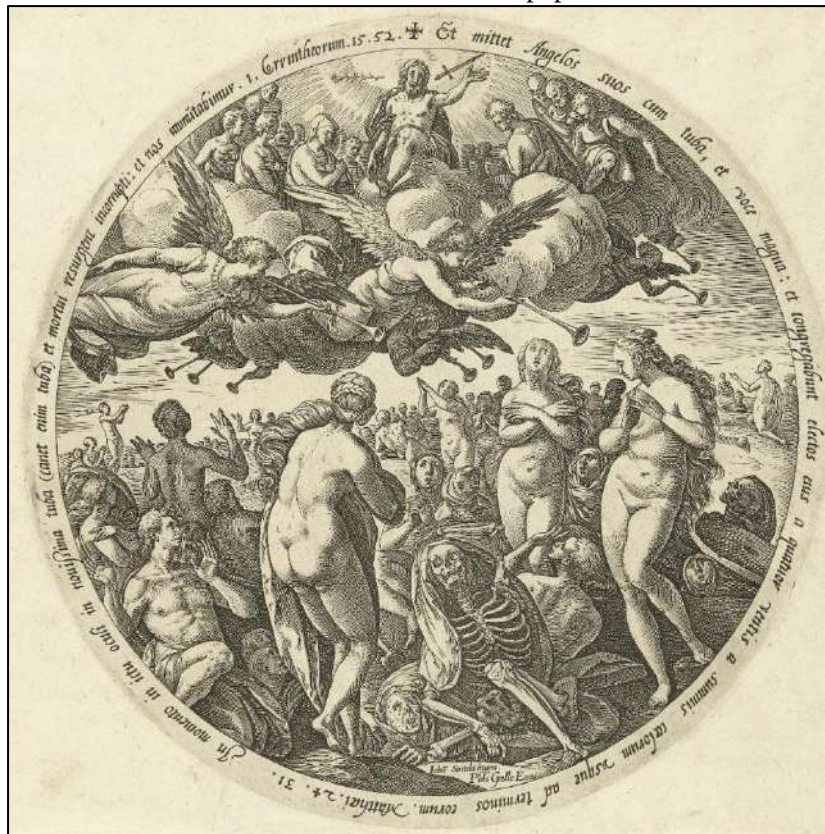
cristã, tinha um sentido próprio demarcado pelo *eschaton*, o fim próprio do tempo no qual se atingia a realização final da própria História. Segundo o autor:

Agostinho diz que a *historie* acontece dentro das ações humanas, mas se devem à providência divina. “A História, portanto, pertence aos dois âmbitos, e isso lhe garante uma importância dupla na expansão do conhecimento humano em direção à verdade eterna.” A *historie* provém alimentos intelectuais para a alma, na direção da salvação eterna (ENGELS, 2013, p. 82)

Johannes Stradanus narra, nessas obras, a concepção de tempo bíblica que é pautada pela preparação para o fim dos tempos, baseando-se, principalmente, na perspectiva Agostiniana. Uma característica marcante e fundamental dessa perspectiva de tempo é que a história é pensada sempre como uma “história da salvação”. O estudo do passado não nos serviria de exemplo, nem de preparação para um progresso – como formulará o Moderno Conceito de História –, mas sim como preparação para a salvação que poderia ocorrer em qualquer dia a partir do presente momento. Como afirmou Karl Löwith “Os cristãos não são um povo histórico”, isso é, a sua solidariedade pelo mundo se assenta apenas na fé. O mundo não é senão outra coisa que uma “habitação” provisória, como aponta o Santo católico, Agostinho. O mundo não é um lugar onde possam se desenvolver grandes histórias que sirvam aos povos, o mundo é uma passagem para cada alma individualmente, independente do que ocorra no âmbito político, social ou histórico. A conhecida parábola de Jesus Cristo aos fariseus “Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus” (Mateus 22:21) indica já a concepção cristã de tempo e de mundo: o mundo é dos homens, o eterno é de Deus, portanto, aquilo que está ligado ao correr do tempo não é de interesse da fé, mas carrega apenas sua inferior característica mundana (LÖWITH, 1977, p. 196). Nesse sentido, a história do mundo é dirigida e pensada somente a partir da vocação divina. Não há participação humana na formação do que o mundo será. Como disse o evangelista Lucas (21:18) “até os cabelos de vocês estão todos contados”, indicando que Deus sabe e ordena todos os eventos e, portanto, não há surpresas na história do mundo para Ele. A partir dessa noção, o cristão deve aguardar os desígnios de Deus para o mundo, que é, senão, a volta de seu filho para “separar o joio do trigo” (Mateus 13:24). Stradanus produziu, em 1577, uma série dedicada ao Apocalipse, chamada “As últimas quatro coisas” na qual essa perspectiva se elabora visualmente.

Stradanus organizou a sua série de gravuras em quatro imagens, todas elas representando etapas a serem vividas pelos humanos quando da chegada do Apocalipse. A série foi produzida em parceria com o gravador Philips Galle e também com Hendrick Goltzius. A primeira gravura da série representa “a ascensão da morte”, elaborada em uma composição circular, com inscrições que contornam a cena. A cena representa Jesus descendo dos céus, acompanhado de anjos que tocam trombetas. Maria, sua mãe, é colocada ao seu lado enquanto reza e outros santos que também se sentam nas nuvens. Na porção inferior da cena, os humanos observam a chegada de Cristo com espanto, enquanto os mortos se levantam da terra em formas esqueléticas.

Figura 80: **Ascensão da Morte**. Série “As últimas quatro coisas”. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1577. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_Ii-5-175](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ii-5-175). Acesso em 05, Jan. 2026.

A cena se divide em duas partes, uma divina, marcada pela presença de Jesus, e uma mundana, marcada pela presença da morte e dos homens. Jesus é colocado no centro da imagem, numa seção onde o observador precisa elevar seus olhos para vê-lo, corroborando o caráter divino do filho de Deus. Os humanos são representados nus na porção inferior – e aqui a fórmula patética da nudez feminina reaparece - para representar



que nada se esconde perante os olhos de Deus, como diz em Hebreus 4:13 “Nada, em toda a criação, está oculto aos olhos de Deus. Tudo está descoberto e exposto diante dos olhos daquele a quem havemos de prestar contas”. A inscrição circular ao redor da imagem diz:

*Eis que vos revelo um mistério: todos, de fato, ressuscitaremos,  
mas nem todos seremos transformados.*

*Num instante, num piscar de olhos, ao som da última trombeta;  
pois a trombeta soará, os mortos ressuscitarão incorruptíveis,  
e nós seremos transformados.*

*E ele enviará os seus anjos com trombeta e grande voz,  
e eles reunirão os seus eleitos dos quatro ventos,  
dos confins dos céus até os seus limites.*

São citações diretas de Coríntios e Mateus que anunciam a ressurreição de todos para que possam ser julgados. Essa ressurreição seria anunciada pelas trombetas, tocadas pelos anjos que descem pelas nuvens. A chegada do Apocalipse, portanto pegará a todos de surpresa “dos quatro ventos, dos confins dos céus até os seus limites”. A representação de Stradanus dialoga com a forma como Santo Tomás de Aquino pensava o tempo do Apocalipse. Aquino afirma, na sua Suma Teológica, no Suplemento, que o tempo do Apocalipse é ignoto, isto é, desconhecido aos homens:

“A respeito, porém, deste dia ou desta hora, ninguém sabe quando há de ser, nem os anjos do céu, nem o Filho, mas só o Pai [...] Assim como costumes vir um ladrão de noite, assim virá o dia do Senhor. Logo, como a vinda de um ladrão a noite é absolutamente incerta, também absolutamente incerto será o dia do juízo final” (AQUINO, 1883, p. 506, tradução nossa).

A perspectiva de Aquino, portanto, retira até mesmo de Jesus o saber de quando será o fim dos tempos. É causa disso que os cristãos, baseados na noção bíblica de história, não poderiam planejar e organizar o futuro dos tempos, afinal, não sabiam quando seria a vinda de Cristo para ascender a morte. Martinho Lutero, seguindo essa perspectiva, profetizava o fim do mundo para as décadas finais do século XVI, sendo o seu principal sinal o retorno da Igreja Primitiva, reencontrada pelos Protestantes.

Na gravura de Stradanus, Jesus carrega uma espada que flutua ao lado de sua cabeça enquanto, ao mesmo tempo, também traz uma flor do outro lado. A espada representa a força de Cristo que volta para enviar os pecadores às profundezas das trevas.

A espada, no imaginário do século XVI, carrega a imagem da justiça. Cesare Ripa representava a espada como “Força da Justiça” para submeter os injustos (RIPA, 2009, p. 80). A flor, por outro lado, representa o florescer de um novo mundo. A chegada do Apocalipse, na perspectiva bíblica, não prevê o início de uma nova fase, mas o fim de todas as fases com o nascimento de um outro mundo. Como apresenta Aquino, o mundo será renovado quando Cristo novamente chegar. Diz o santo católico que Deus criará novos céus e uma nova terra e nem mesmo a memória persistirá do que antes existiu. O primeiro céu e a primeira terra seriam renovados, pois uma habitação deve ser adaptada ao ambiente. Se o mundo foi feito para ser a habitação do homem e o homem será renovado, portanto, também será o mundo (AQUINO, 1883, p. 507).

Figura 80 (detalhe): **Ascensão da Morte**. Série “As últimas quatro coisas”. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1577. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_Ii-5-175](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_Ii-5-175). Acesso em 05, Jan. 2026.

O Apocalipse, portanto, marca o fim do tempo. Após o evento da separação dos justos (salvos) e dos injustos (condenados), um mundo sem tempo passaria a existir. Santo Tomas de Aquino, ao responder dúvidas de fieis sobre como se dará o tempo após o Apocalipse diz:

Diz o anjo que apareceu jurou por aquele que vive por século de séculos, porque não haverá mais tempo. Depois de ter o sétimo anjo tocado a

cometa, durante o som da qual, os mortos ressurgirão, diz o Apóstolo. Ora, não havendo tempo, não haverá também movimento do céu. Logo, o movimento do céu cessará. Ademais, a Escritura ordena: não se porá o teu sol de ali em diante e tua lua não minguará. Ora, o ocaso do sol e o minguante da lua são causados pelo movimento do céu, logo, o movimento do céu um dia cessará. Como prova Aristóteles, o movimento do céu tem por fim as contínuas gerações que se dão neste mundo. Ora, a geração cessará uma vez completo o número dos eleitos. Logo, o movimento do céu cessará (AQUINO, 1883, p. 522, tradução nossa)

Aquino apresenta o movimento dos céus como prova da repetição das gerações, do ciclo dos tempos, se baseando, principalmente, na visão aristotélica. Com o fim das gerações, separadas por Jesus, o fim dos ciclos chegará. Nem mesmo o Sol, nem a Lua se movimentarão mais, pois não será necessário marcar o tempo. Aquino interpreta os astros como representantes do passar do tempo.

A noção de história enquanto “história da salvação” é reforçada na segunda gravura dessa série de Stradanus (figura 81). A inscrição que circula a imagem faz referência a Mateus 12:43 que diz: “Vinde, benditos de meu Pai, recebei como herança o Reino que vos foi preparado desde a fundação do mundo”. Jesus, com seu halo de luz, a representação da divindade, seleciona os bons e os leva aos céus, prometidos desde “a fundação do mundo”. Os anjos alados representados na gravura carregam os bem-aventurados para os céus, que representa a salvação e o fim do tempo. A figura dos humanos que são levados ao céu é representada de forma luminosa, com seus corpos brancos, em conjunção com a luz que Cristo carrega.

Figura 81: **A divisão dos bons e dos maus.** Série “As últimas quatro coisas”. Johannes Stradanus e Philips Galle, 1577. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_li-5-175](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_li-5-175). Acesso em 05, Jan. 2026.

A outra parte da inscrição da imagem diz: “Então os justos resplandecerão como o sol no Reino de seu Pai (Mateus, 13:43)”, a luz que resplandecerá nos corpos dos humanos levados é um contraste do que diz o Evangelho em relação ao destino dos condenados, as “trevas exteriores”, que não produzem luz, apesar de possuírem o calor e força do fogo.

O formato circular que as gravuras dessa série de Stradanus possuem não existe ao acaso. Na verdade, são obras com formato bastante incomum na completude das gravuras de Stradanus, quase todas com margens quadrangulares. O contorno das imagens dessa série é circular, mas aponta para o fim dos ciclos. É a superação do tempo cíclico pelo tempo escatológico. Dentro da figura circular que representa a eternidade para os gregos - pois é a figura geométrica mais perfeita -, o fim do tempo se anuncia. A própria inscrição bíblica que preenche o círculo da imagem é o anúncio de seu fim. Como Cesare Ripa define em seu dicionário simbólico “O globo endossa a Eternidade, pela sua figura redonda, inseparável da essência divina” (RIPA, 1603, p. 500).

Para além do carácter disruptivo do formato dessa série de gravuras, essa circularidade também representa a aliança eterna que Deus fez com os homens. Ainda no Gênese, Deus estabelece uma “aliança convosco e com a vossa descendência depois de vós” (Gênese 9:9) quando aponta para Noé que o arco-íris representa o círculo de Deus com os homens. Essa aliança eterna é renovada com a vinda de Cristo, quando diz, em Lucas 22:20, que “Este cálice é a nova aliança no meu sangue”, recriando o círculo com os homens que jaziam desguardados. Nesse sentido, o formato circular, além de representar a eternidade da aliança de Deus para com a humanidade, representa também o cumprimento da promessa, que finalizaria todos os ciclos ao finalizar, também o próprio tempo.

Johannes Stradanus reforça a ideia da salvação como promessa aos bons quando, numa série de gravuras chamada “A morte de um homem penitente” (publicada aproximadamente em 1596, em parceria com Carol de Mallery e Philips Galle, em Antuérpia), aponta que, na hora da morte os bons se salvam pela fé e são recompensados com a promessa divina. A inscrição na gravura diz:

*"Exalando a alma, a vida cai; em vão o demônio Esforça-se para levar esta presa às profundezas do Tártaro: A alma é levada às mãos dos anjos para o palácio celestial. Esta é a recompensa para aqueles para quem a Igreja é mãe."*



Figura 10: última imagem da série “**A morte de um homem penitente**”. Johannes Stradanus (inventor), Carol de Mallery (escultor) e Philips Galle (Executor). Gravura em papel. Circa 1596.



Fonte: British Museum. Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1957-0413-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1957-0413-27). Acesso em 23, Jun. 2026.

A promessa é cumprida para aqueles que amam a Igreja como mãe, pois os clérigos que a compõem são aqueles que espalham a palavra das Escrituras. Na imagem, os demônios tentam se aproximar da alma de um homem moribundo, mas não conseguem pela presença de anjos que buscam a sua alma e levam para o céu, marcado pela presença das nuvens. As nuvens se apresentam mesmo dentro do ambiente fechado de um quarto, onde a família pranteia o morto e um padre o ilumina com uma vela. A alma desnuda do homem é carregada por um dos anjos enquanto olha para o círculo luminoso que se posiciona no topo da imagem.

Os demônios encaram surpresas a presença dos anjos, guiados por Deus, para salvar a alma do falecido. O círculo luminoso que está no topo da imagem se repete também na luz da vela que o clérigo segura em uma de suas mãos, complementada pela cruz que está na outra. A cruz e o círculo luminoso de fogo representam, ao mesmo tempo, Pai, Filho e o Espírito Santo, muitas vezes representado pela presença do fogo. A trindade se repete também na figura dos três anjos. O contraste do claro e do escuro na cena apresentam a dualidade entre o pecado e salvação. Essa salvação, contudo, é intermediada pela presença da Igreja Católica na cena, representada pela figura do clérigo que conduz a chegada da trindade no ato da Salvação.

Stradanus produziu diversas outras séries gravuras que representam cenas do texto bíblico, como a intitulada *“Beatae intactae semperq ue virgini Maria”*, que retrata a vida de Maria, desde a Anunciação até a sua elevação aos Céus. Stradanus era devoto de Maria e produziu essa série de gravuras em parceria com Adrian Collaert que foi escultor e executor, sem nenhum comitente, no entanto. Stradanus produziu algumas séries de gravuras como obras para igrejas das quais fazia parte. A capela da *Santíssima Annunziata*, onde seu corpo jaz sepultado, lhe pagava para fazer desenhos religiosos, como consta o último pagamento recebido em sua vida, em novembro de 1605, já muito próximo da data de sua morte, feito pela Companhia de Santa Bárbara, em Florença (VANUCCI, 2011, p. 91). Stradanus respirava o ar de sua “atmosfera” histórica, era um religioso que chegou a ganhar o sepultamento dentro de uma igreja católica, o que prova sua devoção à criação de imagens para igrejas e ordens religiosas. O busto de Stradanus, desenhado por seu próprio Filho (também gravurista), Scipione Stradanus, na capela da *Santíssima Anuzziata* carrega a inscrição

*“Johannes Stradanus, belga brugense, pintor brilhantíssimo nessa quiescente imagem de seu filho Scipione, vivem expressos seus beneméritos de morte -P- 1606, viveu 82 anos, morreu em 2 de novembro de 1605”*

O busto em mármore e metal foi feito por Giovanni Battista Caccini, a serviço dos Medici, em 1606, logo após a morte de Stradanus, indica a sua importância para as igrejas florentinas, não somente, mas também para o papado, que comissionou várias obras do artista flamengo. Ao lado de seu corpo, nessa mesma capela, estão sepultados Giovanni de Medici e Maria Salviati (marido e esposa), figuras que contribuíram para o crescimento dos Medici como patronos da Arte em Florença.



Figura 82: “**Busto de Johannes Stradanus**”, Giovanni Battista Caccini, mármore e metal, 1606, Florença.



Fonte: Wikimedia Commons

Johannes Stradanus, muito provavelmente era partidário da perspectiva bíblica de tempo, dado o seu caráter devocional à Igreja Católica. A grande maioria de suas obras contava com temáticas bíblicas. Não devemos nos esquecer, contudo, que as obras renascentistas não eram elaboradas ao bel-prazer do artista. Geralmente comissionado, Stradanus era aquele que “inventaria” visualmente aquilo que lhe contrataram para desenhar. Algumas obras, como a série de gravuras da vida de Maria, não possuem comitentes, o que indica que partia de seu desejo próprio a criação dessas representações. Associar-se à Igreja traria bons retornos sociais também, assim como muitas possibilidades de trabalho – Stradanus estava comissionado até o mês anterior à sua morte -, o que indica também que trabalhou até o fim de seus dias, não por fama – que já possuía

-, nem por dinheiro, pois já guardava certa fortuna, mas por sua religiosidade e contatos com membros das igrejas e da aristocracia florentina.

**Busto de Johannes Stradanus na Capela Santíssima Annunziata, Florença, Itália.**



Fonte: *Google Earth*. Foto de 2019. Acesso em novembro de 2025.

Apesar da religiosidade de Stradanus expressa em sua vida pessoal – sua filha Lucrezia era freira no convento de Santa Ágata e seu filho, Scipione, também tinha fortes relações com a Igreja (VANUCCI, 2011, p. 60) -, Stradanus não representava, porém, em suas obras, apenas a perspectiva de tempo cristão, escatológica. Em outras séries de gravuras, Stradanus apresentava um tempo linear, pautado pelo avanço que era alcançado pelas “novas invenções”. Stradanus, um *Janus Bifrons*, carregava em suas obras o tempo escatológico enquanto, ao mesmo tempo, era também um homem da modernidade, no sentido que Vasari definia. Um homem encantado pelas novas invenções e pelas novas possibilidades que elas permitiam à vivência do humano. Um homem que buscava no futuro as respostas para um tempo tão incerto de fins do século XVI, marcado não somente pela conquista e colonização das Américas, mas também pelo avanço do protestantismo e dos sultanatos árabes no norte da África que chegaram a causar a morte de um monarca português no Marrocos. Não podemos deixar de lado, portanto, que as incertezas e mudanças rápidas do mundo no século XVI marcam a concepção de tempo de Johannes Stradanus que via, ao longo de sua vida, a concepção cíclica de tempo e a escatológica abrirem espaços para a formação de novas temporalidades.

## 2.5 O tempo linear

A ascensão da noção de tempo linear, composto por invenções que marcariam a “novidade” dos tempos no século XVI, presente nas obras de Stradanus, é nosso alvo de discussão nessa seção. Essa concepção de tempo, apontada inicialmente pelas obras de Galileu Galilei, era entendida pela acumulação do tempo antigo, ao medieval e que desembocaria no moderno. Nessa forma de pensar o tempo, se buscava apontar a ausência de uma ruptura entre os tempos, mas sim uma unicidade temporal linear que estaria por trás de todos os fatos no qual o tempo, portanto, seria sempre o mesmo em uma direção única (BOUMEDIENE, 2025, p. 79). Stradanus, contudo, nas suas mais de seiscentas gravuras desenhadas, conseguiu destaque em algumas séries que foram republicadas diversas vezes, nas quais o autor já apontava para a linearidade temporal, não baseada num tempo físico de Galileu (do universo), mas num tempo totalizante histórico, demarcado pelo acúmulo dos conhecimentos humanos reconhecidos como parte de uma jornada de ascensão ao progresso.

Entre as mais conhecidas e reproduzidas estão as séries de gravuras nas quais podemos perceber uma concepção de tempo nova, diferente do tempo medieval escatológico que atribuía pouco ou quase nada ao humano na história da salvação bíblica. Nesse outro tempo imaginado por Stradanus, o ser humano ocupava um espaço muito mais amplo e teria suas habilidades equiparadas às de Deus, algo pouco comum – para não dizer improvável - na medievalidade. A perfeição, a alteração da Natureza e o domínio sobre o globo são aspectos colocados em debate no século XVI, principalmente a partir da visualidade, onde se renderizam as relações de poder, não somente entre os grupos sociais humanos, mas entre os artistas, engenheiros e aventureiros com a imagem de Deus. Séries de gravuras como a “*Nova Reperta*” (ca. 1585) e “*Americae Retectio*” (ca. 1588), apontam a humanidade com aspectos divinos de invenção, criação e domínio da natureza que associam a capacidade de inventividade dos artistas à capacidade de criação de Deus. Se até então o homem tinha seu destino traçado pelo divino, no século XVI, nas obras de Stradanus e no círculo artístico em que estava imerso, o homem se tornava, de forma inédita, o construtor do próprio futuro, um novo criador, uma nova gênese, não bíblica, mas visual. Como disse o próprio mestre de Stradanus, Giorgio Vasari: “o mestre original foi aquela inteligência divina que não apenas nos tornou superiores aos outros animais, mas como o próprio Deus, se me atrevo a dizer isto” (VASARI, 2009, p. 43, tradução nossa).



É nesse momento em que Stradanus esboça uma forma de tempo, uma *cronosofia*, que daria as bases do que se entenderia como progresso, fazendo com que o tempo fosse compreendido como livre das amarras dos ciclos eternos da antiguidade e do fim determinado do apocalipse. Essa *cronosofia* delineada por Stradanus busca inventar um tempo progressivo, linear, no qual as invenções marcam a superioridade de seu tempo em relação aos tempos passados. Uma característica seminal nas gravuras de Stradanus é a concepção de que há uma linearidade entre o passado e o presente no qual se planeja o futuro. Se os exemplos do passado, para os renascentistas, poderiam servir de exemplo para o agir na vida (*magistra vitae*), nas séries *Nova Reperta* e *Americae Retectio*, o passado é um exemplo *a ser superado*. Não há ciclicidade que pensa uma repetição do que o passado já foi, mas uma ligação entre o passado, especificamente o passado romano, que permite Stradanus enxergar esses homens do passado não somente como corpos sem vida e esfriados pelo tempo, mas como ancestrais. Os mortos não são vistos como existências que ora não servem a nada, ou ora servem como guias do presente, não. Em Stradanus, os mortos são antepassados que, interpretados numa noção histórica de encadeamento das sociedades que se sobrepõem ao longo dos tempos, formam uma continuidade que deve sempre se buscar superar, por isso implica a sua linearidade.

O lema “*Plus Ultra*” (“Vá além”) do reinado de Carlos V, encontra ressonância em Stradanus ao interpretar as conquistas dos romanos antigos como passos a serem continuados e melhorados. Essas melhorias buscadas seriam alcançadas não pela providência ou pelo “farol” dos antigos, mas pelas invenções que nunca antes foram vistas. O fato de essas invenções serem colocadas como novidades no século XVI é um ponto que devemos questionar, já que Stradanus, na sua *Nova Reperta*, atribui ao estribo uma novidade que não se verifica historicamente. O compromisso de Stradanus não é com a cronologia que aponta para o que foi inventado no passado (antes) ou no presente (agora), mas com aquilo que é considerado como capaz de modificar a experiência humana a ponto de inaugurar um novo tempo. O estribo não é a novidade em si, mas seu uso, em seu tempo, isso sim, é a marca de uma era de novidades que faz “melhor uso do tempo”. Todo maquinário ou invenção mecânica era pensado como uma forma de “ganhar tempo”, aumentando o uso anterior que se dava a determinada prática. Por exemplo, o estribo, enquanto invenção, não diminuiu o uso dos cavalos, mas aumentou sua eficácia, exigindo que a ação de subir ao cavalo exigisse menos esforço e tempo, causando a sensação do cavaleiro estar “ganhando tempo”. Essa concepção dialoga com a de Galileu e Alamanni, que pensavam as novas técnicas não como formas de substituir as antigas,

mas acumular-se sobre elas (BOUMEDIENE, 2025, p. 79). Nesse mesmo sentido, o novo tempo não substituiria o tempo dos antigos, mas se acumularia, chegando a um outro futuro possível, elaborado, principalmente, a partir da valorização da mecanicidade.

As invenções marcariam o avanço dos saberes humanos, a aproximação da sabedoria divina, o domínio do mundo. Isso teria sido possível pelo avanço dos conhecimentos matemáticos, militares e geográficos. Essa *Cronosofia*, portanto, unifica todas as formas de passagem de tempo em uma só: o tempo Ocidental. Isso quer dizer que, nesse regime de historicidade no qual a imaginação de Stradanus se elabora, o passado deixa de ser a dimensão temporal preponderante e o futuro passa a ocupar o espaço de guia, de avanço. O passado é visto como etapa de superação e o presente, preparação para o futuro. É, portanto, um discurso imagético positivo que busca alinhar os desenvolvimentos tecnológicos aos desenvolvimentos da humanidade em si. Ainda assim, o passado na *cronosofia* de Stradanus não perde relevância, não é entendido como especificidade dessemelhante a todas as outras, como pensava Herder em sua perspectiva de tempo. O passado é entendido, numa metáfora, como uma montanha que deve ser escalada para ser vista de cima.

A noção de tempo de Stradanus marca, em algumas de suas gravuras, ao mesmo tempo, uma continuidade e uma ruptura com a Roma antiga, no qual o passado passa a ser objeto de superação e não referência para a vida, enquanto é também aquilo que guia os homens à superação desse mesmo passado, deixando cada vez mais de lado a interpretação pitagórica da repetição dos eventos, como apontou o Friedrich Nietzsche em seu “Considerações extemporâneas” de 1874 (NIETZSCHE, 1983, p. 61).

As gravuras de Stradanus presentes na série *Nova Reperta* apresentam as “invenções de seu tempo”, como a Imprensa, o Relógio Mecânico, o Estribo, a Pólvora. Contudo, como podem ser invenções de um tempo só, se são provenientes de tantos séculos diferentes? Não somente de momentos diferentes da história, mas também se assentam em conhecimentos de lugares diferentes do mundo europeu. O Estribo já era comumente utilizado desde o século VIII na França, enquanto a Imprensa tipográfica de Gutemberg só emerge no tempo a partir do século XV na atual região da Alemanha, com grande parte de sua elaboração técnica provinda da China, que utilizava uma forma de imprensa há quase oito séculos. Há, nas obras de Stradanus, portanto, uma tentativa de unificação temporal que busca sincronizar as multiplicidades temporais, criando, a partir disso, uma ideia de avanço no tempo. Ora, não há como se colocar enquanto superior a uma outra sociedade se ela não caminha no mesmo tempo que a sua sociedade. Só se pode

Ao longo da história, várias foram as tentativas de sincronizar os tempos, reduzindo a importância dos múltiplos tempos alheios e valorizando um tempo específico, pautando todos os acontecimentos em uma temporalidade só. Portanto, o tempo europeu, apesar de ser apenas mais um em meio a vários outros tempos, foi pensado como um tempo “*standard*”, como analisou Koselleck, ao dizer que a História passou de um emaranhado de histórias múltiplas individuais, para um singular-coletivo que carregaria todos os outros tempos em si. Em verdade, a invenção de um tempo uno é um projeto do Ocidente que buscava sincronizar os tempos e partir de sua própria experiência temporal e que terá sucesso com a expansão dos europeus pelo globo a partir de 1492, quando da invasão da América (GOODY, 2008, p. 24).

NOVA REPERTA.

I. CHRISTOPHOR. COLOMBI. GENEVENS. INVENTOR.

II. FLAVIUS AMALFITANUS ITALVS INVENTOR.

III.

VIII.

VII.

IX.

1 Amerus. 2 Lapia polaris. 3 Ignis  
4 Amata pulvis. 5 Imperii volutana.  
6 Rotasq. ignis uadeta hora ferrets.

7 Hyacum. 8 Ab igne sille. 9 Fila frigra.  
10 Staphygi: prius aperte cuncta faculo.

Aloysio Alamanno Flor.  
I. Strad. Invent. DD.

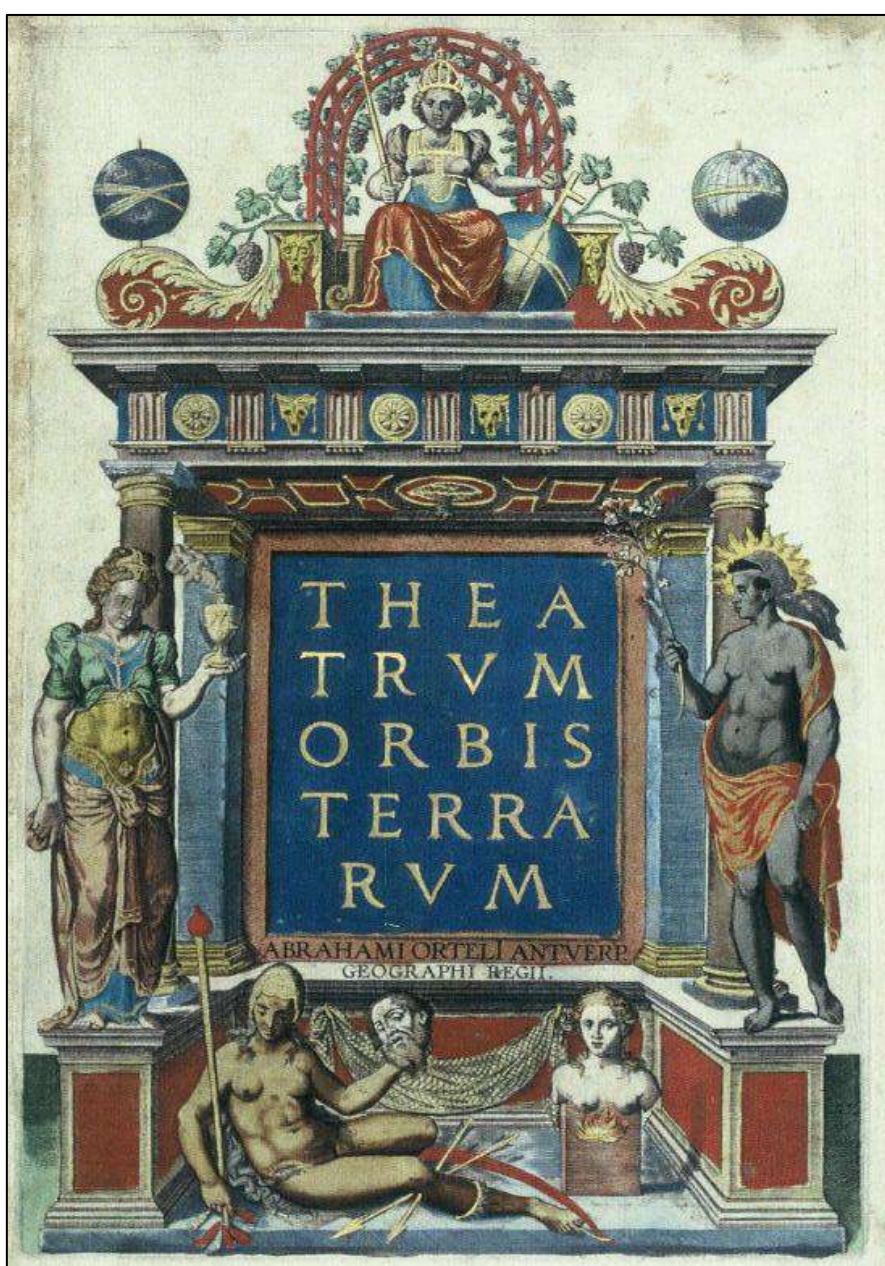
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> . Acesso em 30 Mai. 2026.

357



entre os acadêmicos e intelectuais estudiosos do passado no fim do século XVIII. Como apontou o historiador de Harvard, Samir Boumediene, ao analisar a concepção de tempo na *Nova Reperta*, as alegorias de Stradanus sobre o tempo, nessa série, expressam “uma imagem do futuro” muito semelhante ao que também fez Abraham Ortelius em seu “*Theatrum orbis terrarum*” de 1570. Ortelius apresenta, na capa de seu livro, uma imagem na qual o título de seu livro é circundado por figuras que representam o conhecimento “completo do mundo”. As três mulheres na imagem alegorizam os três continentes que completam o globo terrestre, totalmente descoberto.

Figura 44: Capa da edição inglesa da obra *Theatrum Orbis Terrarum*. 1606.



Fonte: Wikimedia Commons.

A descoberta da América apontada pela jovem mulher nua no frontispício da série de Stradanus, semelhantemente, revela “a verdade sobre o mundo”, agora desnudo e totalmente revelado. Essa concepção se fundamentará e ganhará solidez com a publicação do “*Novum Organum*” de Francis Bacon, em 1620, que dizia querer descobrir todos os “mistérios da natureza” (BOUMEDIENE, 2024, p. 13).

A apresentação de um novo tempo como o futuro, descoberto pelos ocidentais, colocaria a história do mundo em um único eixo. Segundo Helge Jordheim, esse processo de sincronização, ou seja, de colocar os tempos em um eixo único, perpassa, posteriormente, pela formação da noção de tempo newtoniano e alcança seu corolário com a implementação do GMT, que estabelece o padrão de tempo para todo o globo de forma única (JORDHEIM, 2014, p. 513). Inicia-se uma “colonização dos tempos”, isto é, a implementação simbólica de sociedades outras dentro da linearidade temporal ocidental. As outras sociedades passam a ser compreendidas, no imaginário Ocidental, como fios entrelaçados a uma história “maior”, a história Ocidental. Um dos principais fundamentos desse “entrelaçamento” dos tempos alheios ao tempo Ocidental se estabelece na periodização feita pelos ocidentais.

Como apontou o estudioso polonês Krzysztof Pomian (1993, p. 167), todas as periodizações ao longo da história parecem ter dois aspectos: o fatural e o conceitual. Os fatos são organizados em correspondências com conceitos como “idade”, “período”, “era” ou “época”. Essas eras são pensadas com colunas que sustentam os tempos, sejam esses tempos lineares como apontam as perspectivas judaico-cristãs preponderantes do fim do Império Romano até o século XV, ou cíclicas, como são as projeções gregas antigas ou as renascentistas de Melanchthon, Maquiavel e Vasari. A periodização dos tempos ganha força no renascimento quando se busca estabelecer uma relação com os outros tempos a partir de julgamentos de superioridade ou inferioridade. Contudo, desde a perspectiva linear de Daniel, na bíblia, com o sonho de Nabucodonosor, isso já é registrado. Daniel dizia a Nabucodonosor que a estátua de seus sonhos era composta por uma cabeça de ouro, braços e tronco de prata, pernas de bronze, pés de ferro e argila, indicando uma decadência constante, linear, que seria interrompida apenas por uma pedra que acertaria a estátua e a transformaria em pó. Esta pedra seria Deus, alheio a história, fora dos tempos, acima dos humanos. Em Agostinho observamos a divisão dos tempos em seis épocas, aquela que vai de Adão a Noé, outra de Noé a Abraão, seguida pela de Abraão a Davi e, depois de Davi ao cativeiro na Babilônia, decorrendo-se do cativeiro ao



nascimento de Jesus e finalizando com o tempo de Jesus em diante, sendo este o último dos tempos, destinado ao Apocalipse, que findaria o tempo.

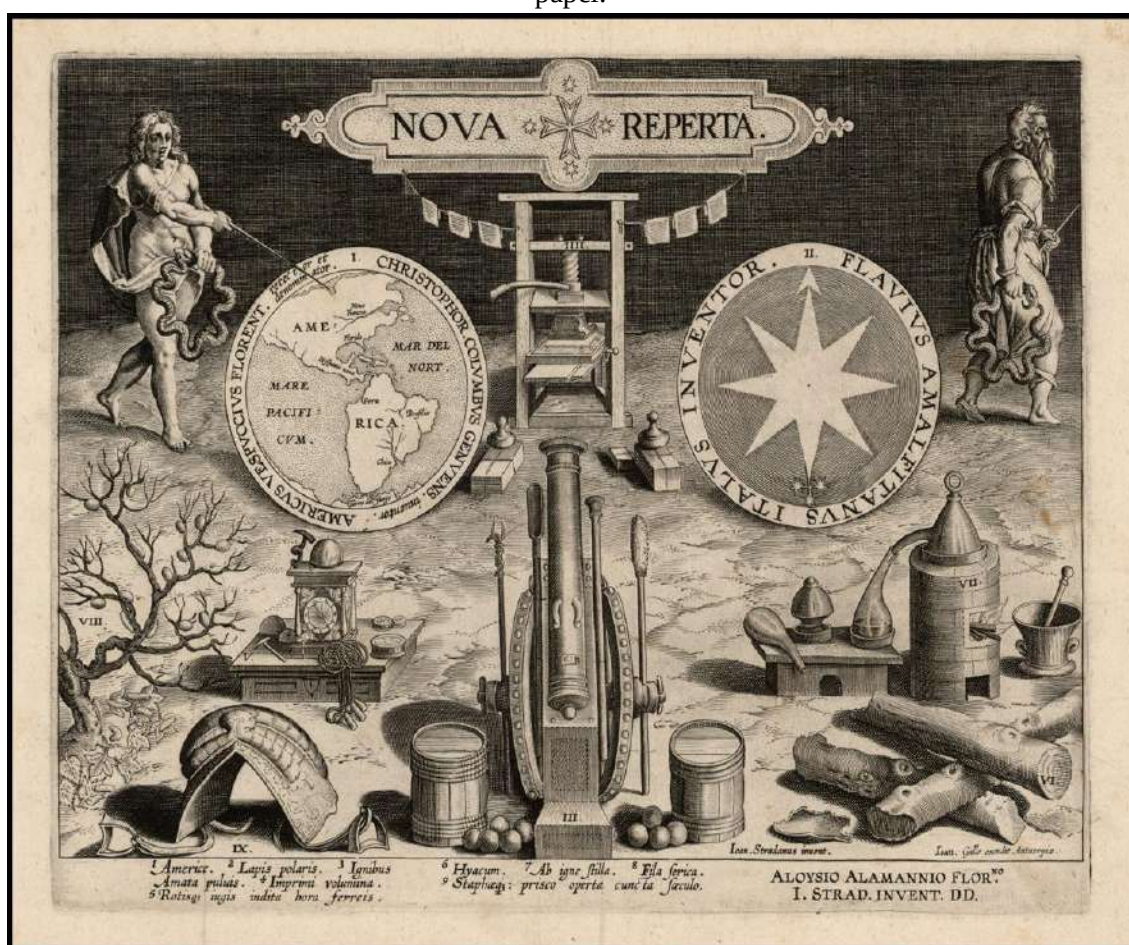
Essas projeções lineares que permeiam toda a medievalidade são contrastadas com as periodizações renascentistas que não enxergam seus tempos como tempos decadentes próximos ao Apocalipse. Vasari, mestre de Johannes Stradanus, vê na Antiguidade – quando comparada à Modernidade –, uma época de exemplos a serem seguidos, recuperados, para sua própria superação. Complementando a História cíclica de Maquiavel, no qual a humanidade segue os princípios da Natureza de nascer, amadurecer e morrer, Vasari estabelece um tempo que vai da ascensão à queda, para novamente ascender e superar sua primeira ascensão. Seguida por Jean Bodin, que também pensava seu tempo como o superior a todos os outros anteriores nos ciclos do tempo, essa *cronosofia* – para fazer uso da expressão de Pomian – ganha cada vez mais espaço ao longo do século XVI. Essa perspectiva temporal inventada no renascimento – pois não é uma cópia da Antiga –, se coloca como uma forma de entender o presente a partir de fatos do passado, projetando esse presente no futuro com intenções premeditadas. Segundo Pomian, as periodizações tentam “suscitar as expectativas e orientá-las no sentido de um reforço e adesão dos indivíduos ao regime econômico, social e político, e, portanto, da sua obediência” (POMIAN, 1993, p. 209).

A periodização proposta pela *Nova Reperta* aponta que o conhecimento completo do mundo físico levaria uma forma superior de conhecimento. Essa nova forma de conhecimento abriria espaço para uma nova forma de pensar o tempo e a tomada de decisões dos homens perante a natureza, agora completamente descoberta e representada visualmente por Stradanus (BOUMEDIENE, 2024, p. 22).

Algumas das obras do gravurista belga parecem ser anacrônicas quando observadas à primeira vista, especialmente o frontispício da série *Nova Reperta* (ca. 1585). A junção, numa só imagem, de itens tecnológicos de tempos diferentes, como se fossem parte de um só tempo, não é, em última análise, um anacronismo impensado. O fato de dois ou mais tempos serem representados num só espaço visual não significa uma confusão ignorante entre eles, mas justamente o oposto: é na mistura dos tempos que se busca defini-los. Ao coloca-los sob um mesmo horizonte histórico, suas diferenças e semelhanças podem ser percebidas, construindo um novo olhar sobre o passado e o presente. Se até então as invenções poderiam ser pensadas como partes dos ciclos dos tempos da humanidade, nas obras de Stradanus elas formam sequências que alinham as experiências da humanidade, pertencendo a um mesmo tempo contínuo.

No frontispício, a disposição da representação visual da pólvora – aqui feita pelo canhão, centralizado na imagem –, já utilizada no século XIII, quando fora supostamente criada, na perspectiva dos europeus, por Berthold *The Black* (SCHAEFER, 1981, p. 209) e da “descoberta” da América – representada pelo mapa circular do continente, baseada nos mapas do alemão Martin Waldseemüller –, ocorrida apenas em 1492, não se configura como anacronismo, mas como *policronismo*, na medida em que forma uma imagem específica do passado, renderizando o mundo a partir da busca de um sentido próprio, feito pelo olhar do presente da produção.

Figura 1: Frontispício da série “*Nova Reperta*”, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

A diferença de quase trezentos anos entre as “invenções” que Stradanus coloca como integrantes de “seu tempo” não é consequência de um erro na percepção histórica, pois Stradanus diferenciava muito bem os “Modernos” dos “Antigos” (como veremos

adiante em gravuras subsequentes a esse frontispício)<sup>74</sup>. Stradanus representa o relógio, invenção do século XIII, extremamente popular na Europa a partir do século XIV, ao lado do estribo, instrumento de montaria que era já comumente utilizado pelos soldados de Carlos Magno (742-814), emaranhando quase quinhentos anos de diferença num só olhar (CRESSY, 2020, p. 158). Estaria Stradanus em busca de uma “unidade” europeia, quando interliga, numa só imagem, momentos decisivos para a formação do Ocidente como o reinado de Carlos Magno e a Conquista da América?

A tradução do título da série, *Nova Reperta*, - “Novas invenções”, do latim – nos indica já a busca por um caráter de novidade naquilo que é representado, justamente porque aquilo que é inventado é um novo fruto da capacidade humana de criação. Num paralelo com a própria gravura, o mestre de Stradanus, Giorgio Vasari (1511-1574), disse no seu livro “Vida dos mais eminentes pintores, escultores e arquitetos.”, que a capacidade inventiva de um artista era a habilidade de produzir a partir da imaginação, sem influências externas, o que tornava, portanto, o ato de inventar, em si, digno de elogios (CHENEY, 2007, p. 1). Stradanus valoriza as invenções da “Modernidade” em suas gravuras a pedido do aristocrata florentino Luigi Alamanni, membro da *Accademia Degli Alterati*, instituição destinada a discutir questões relacionadas a pintura, escultura, guerra, agricultura e, principalmente, as invenções do tempo que chamavam de “moderno”. Comparavam, nessa academia, a artilharia dos antigos com a dos modernos, o latim com o italiano, enquanto financiavam obras que valorizariam a cultura e a virtude dos cidadãos florentinos (BOUMEDIENE, 2024, p. 24). Essa perspectiva de valorização das artes e das habilidades humanas atribuía aos cidadãos florentinos o caráter inventivo a partir do aprendizado de “bons comportamentos” adquiridos pela apreciação de boas artes.

A inventividade valorizada pelos *Alterati* nas artes também compreendia a gravura como espaço de invenção, pois mesmo no dicionário simbólico intitulado de “*Iconologia*”, publicado em 1593 pelo italiano da cidade de Perúgia, Cesare Ripa (1560-1622), a invenção é tratada como aquilo que é “*non aliunde*”, ou seja, criado a partir de

---

<sup>74</sup> Mesmo Giorgio Vasari já fazia distinção entre o que eram os “Antigos” e os “Modernos”. Na introdução de seu “*Vite*”, Vasari compara o modelo “germânico” de construção de arcos ao modelo italiano e diz: “Chegamos, por fim, a outro tipo de trabalho chamado germânico, que seja na ornamentação, seja na proporção, não diferente muito tanto do antigo quanto do moderno”. Na conclusão sobre o dito estilo germânico, Vasari afirma que é um modelo monstruoso que deve ser evitado no mundo todo. Essa maneira de construção, segundo Vasari, foi criada pelos Godos após destruírem as construções do império romano quando invadiram e, por ficarem sem bons exemplos de boas construções, acabaram por inventar esse estilo “bárbaro e grosseiro”, que era diametralmente oposto ao estilo dos italianos, que mantinham “ordem e harmonia”, assim como os modelos antigos (PANOFSKY, 2014, p. 239).

si mesmo (RIPA, 1624, p 331). A descoberta de novas tecnologias, invenções de novas formas de pensar o mundo fez com que Alamanni comissionasse diversas obras de Stradanus. Nas décadas de 1580 e 1590, Stradanus já era conhecido como um grande inventor e membro da *Academia*, por isso, agradava bastante os interesses artísticos da *Academia Degli Alterati*. A invenção era pensada como a habilidade humana que mais nos aproximaria do poder de Deus, como disse uma vez Albrech Dürer (1471-1528) (HALL, 2014, p. 112).

As invenções no frontispício da série *Nova Reperta* têm um duplo sentido de valorização, pois ressaltam as invenções em si e seus possíveis inventores, numa perspectiva pela qual o invento de grandes homens cria um novo tempo. Mas esse não é o ponto central da obra, pois ela tem muito mais a mostrar para além do simples anúncio de uma “nova Era” (TATSCH, 2007, p. 3). As invenções de tempos diferentes são alinhadas numa tentativa de “sincronização do tempo”, para fazer uso da expressão do historiador Helge Jordheim (JORDHEIM, 2014, p. 498-503).

Figura 1 (Detalhe): **Frontispício da série “Nova Reperta”**, Johannes Stradanus ca. 1585, gravura em papel



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.



As duas figuras humanas que acompanham as invenções inventam essa sincronização temporal, linear. A mulher jovem e nua que aponta para o mapa da América representa o presente, novo, que se conecta a uma invenção, a América em si, também denominada, de forma nada ocasional, de “Novo Mundo”.

Por outro lado, o homem velho, deixa a cena ao virar as costas ao observador, indicando um passado decadente que abre espaço para o presente instigante e repleto de novidades. Ambas as figuras humanas seguram o *ouroboros* em uma das mãos, símbolo grego que representa a eternidade a partir da imagem de uma cobra que morde a própria cauda, formando um círculo sem fim nem começo (PANOFSKY, 2014, p. 203).

Nesse sentido, a narrativa visual elaborada por Stradanus, organiza o tempo de forma linear, apresentado a partir da forma como os símbolos do *ouroboros* é segurado pelas duas figuras humanas na gravura. Segundo Samir Boumediene (2024, p. 12), a figura masculina segura o *ouroboros* de uma forma que a cabeça da serpente que morde a própria cauda simule um relógio que está marcando o fim do tempo (a volta completa do relógio), enquanto a figura feminina segura a cabeça da serpente de forma que o relógio esteja marcando o início do tempo (o ponteiro iniciando seu percurso pelas horas). Como aponta o autor:

*Who are the two personifications holding them? There is an old man on the right of the engraving and on the left of the drawing. Could it be Father Time? The staff that he is holding in the other hand could be a scythe, but he is unlikely to be him given that he does not have wings. It is more plausible that he represents the past. The figure on the left of the engraving, and on the right of the drawing, could, therefore, represent the future. In a mechanical clock, the forward movement of the hands represents the past accumulated during the course of the day, while to set the chime in the future, you have to wind it up by turning it anti-clockwise. The two figures and their ouroboros, therefore, portray two aspects of time: antiquity and the future (BOUMEDIENE, 2024, p. 12).<sup>75</sup>*

A perspectiva temporal do Ocidente desde o nascimento de Cristo até o século XVI era marcada por uma particularidade que será questionada com a formação

---

<sup>75</sup> Quem são as duas personificações que os sustentam? Há um homem idoso à direita da gravura e à esquerda do desenho. Poderia tratar-se do Pai Tempo? O bastão que ele segura na outra mão poderia ser uma foice, mas é pouco provável que se trate dessa figura, uma vez que ele não possui asas. É mais plausível que represente o passado. A figura à esquerda da gravura, e à direita do desenho, poderia, portanto, representar o futuro. Em um relógio mecânico, o movimento para a frente dos ponteiros representa o passado acumulado ao longo do dia, enquanto, para ajustar as badaladas no futuro, é necessário dar corda girando-o no sentido anti-horário. As duas figuras e seus *ouroboros*, portanto, retratam dois aspectos do tempo: a Antiguidade e o futuro (BOUMEDIENE, 2024, p. 12, tradução nossa).



de uma nova perspectiva de tempo. Segundo Koselleck, “A história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo.” (KOSELLECK, 2006, p. 24). O tempo estava sempre próximo do fim de sua existência com a promessa do Apocalipse, mas o que se viu acontecer nos séculos XV e XVI, foi o aumento das possibilidades de vivência dos ocidentais, principalmente a partir do questionamento do controle da fé pela Igreja Católica. Isso provocou mudanças na forma como se pensava o tempo no Ocidente. Essa mudança, contudo, não ocorreu de forma repentina, pois mesmo Martinho Lutero, tido muitas vezes como um dos maiores “catalisadores” da Modernidade por Hannah Arendt (ARENDR, 2000, p. 260-269), previa o fim dos tempos para as primeiras décadas do século XVI, mantendo viva ainda a noção de que a história era a “história da salvação” (KOSELLECK, 2014, p. 172).

Com a progressiva ausência do Apocalipse e a ampliação do horizonte que abria o futuro, os Ocidentais se depararam com uma nova perspectiva de tempo que encarava como uma certeza o planejamento do futuro. Segundo Jacques Rancière, o futuro passa a ser uma categoria temporal cada vez mais presente no pensamento ocidental a partir do século XVI, pois o horizonte de expectativa não mais se fechava no seu próprio fim e seguia. O passado perde um pouco de seu peso, enquanto o futuro cresce cada vez mais. Essa noção seria frutífera ao ponto de, já no século XVIII, o revolucionário francês, Maximilien Robespierre (1758-1794), proferir uma declaração aberta de que o futuro deveria ser produzido pelo Homem, pautado pela razão e que este futuro deveria ser feito no presente. Nesse sentido, o presente deixa de se embasar no passado, que cada vez mais se afasta da experiência da vida, enquanto o futuro é o seu indicador e guia (RANCIÈRE, 2011, p. 30).

Contudo, essa nova concepção de tempo não se embasa somente na redução cada vez mais enfática da iminência do apocalipse. Segundo o historiador Jacques Le Goff (1980, p. 45), ao longo do século XIV, a experiência temporal se modifica, em grande parte, pela urbanização e pelo seu consequente regime de trabalho. O que antes era marcado pelas badaladas dos sinos das igrejas católicas, agora era contado pelas batidas quase-certeiras dos relógios mecânicos. O tempo medieval, marcado pela meteorologia, pelo trabalho campesino, conhecido como “*horae canonicae*” desde o Império Romano, dava início ao regime de trabalho com o nascer do sol e seu poente. A substituição dessa demarcação de tempo, segundo aponta Le Goff, marcava o fim do tempo religioso

monástico, rural e pouco assertivo, por um tempo urbano, acelerado, técnico e, em muitos casos, noturno. Essa mudança se torna possível com a ascensão do uso dos relógios mecânicos em torres espalhadas pelas cidades. Sobre essa transformação, concluiu Le Goff:

*It was undoubtedly in the fourteenth century that this essential step was taken. The principle of the invention was known by the end of the thirteenth century, and the second quarter of the fourteenth saw its application in urban clocks distributed throughout the major urbanized areas: northern Italy, Catalonia, northern France, southern England, Flanders, and Germany. With a more intensive study, it might be possible to determine whether the location of the crisis-ridden textile industry coincided more or less with the region where mechanical clocks were to be found. From Normandy to Lombardy, the sixty-minute hour was firmly established; at the dawn of the preindustrial era, it replaced the day as the fundamental unit of labor time (Idem, p. 49, 1980).<sup>76</sup>*

Contudo, ainda segundo o estudioso francês, não podemos exagerar essa mudança. Em muitos locais, o tempo rural marcado pela ausência de sincronicidade ainda era majoritário. Uma indicação disso pode ser constatada pela existência de uma enorme variedade de zeros encontrados nos relógios urbanos, que ora estavam na marcação da meia-noite, ora estavam no nascer do sol. O que podemos inferir é que a passagem do tempo natural do cotidiano para o tempo contabilizado, criado por homens não é linear, nem mesmo se executa da mesma maneira em diferentes regiões. Destarte, a sincronização dos tempos se torna uma necessidade aos europeus. Montaigne, em seu “*Voyage em Italie*” reclama da dificuldade de alinhamento temporal de cidade a cidade durante as paradas de sua viagem, pois em cada uma delas, o filósofo encontrava os relógios desalinhados e com marcações diferentes, chegando mesmo a dizer que era um bom local para preguiçosos, pela perda de tempo que podiam ter ao levantar mais tarde que em outros lugares (MONTAIGNE, 2023, p. 70).

Johannes Stradanus, no fim do século XVI, narra visualmente o nascimento de um novo tempo, direcionado ao futuro, mas baseado também nas invenções passadas que

---

<sup>76</sup> Foi sem dúvida no século XIV que este passo essencial foi dado. O princípio da invenção era conhecido no final do século XIII, e o segundo quartel do século XIV viu a sua aplicação em relógios urbanos distribuídos pelas principais áreas urbanizadas: norte da Itália, Catalunha, norte da França, sul da Inglaterra, Flandres e Alemanha. Com um estudo mais intensivo, talvez fosse possível determinar se a localização da indústria têxtil em crise coincidia mais ou menos com a região onde se encontravam os relógios mecânicos. Da Normandia à Lombardia, a hora de sessenta minutos estava firmemente estabelecida; no alvorecer da era pré-industrial, substituiu o dia como unidade fundamental do tempo de trabalho (LE GOFF, p. 49, 1980)

dariam a possibilidade de avanço. Invenção e passado não são antagônicos nas obras de Stradanus, apesar de inicialmente parecerem. O ponto que defendemos aqui é que isso não há uma contradição temporal, mas um sintoma da pluralidade dos tempos nas imagens produzidas pelo gravurista flamengo que é escamoteado pela proposição de uma linearidade. As invenções apresentadas inauguram um novo tempo, mas muitas das invenções representadas não são componentes produzidos nas redondezas temporais da Primeira Modernidade e sim na medievalidade do século VIII, na “decadência do feudalismo” do século XIII, ou no renascimento, enquanto outras invenções são disputadas entre a modernidade e a antiguidade, como é o caso do “polimento de armaduras”, que Stradanus faz questão de enfatizar que não era uma invenção dos romanos, mas dos “modernos”. O passado não é uma contradição com o presente, mas uma presença necessária para a invenção do novo.

Como aponta K. Pomian (1993, p. 173), a perspectiva temporal cíclica dos renascentistas se modificava da dos gregos e romanos porque não apontava a decadência em sequência que deveria ocorrer após a “ascensão” do renascimento. Para Vasari, o que pauta as oscilações no tempo são a história - como estudo do passado - e a natureza. A natureza traz o caráter cíclico do sentido da vida, aproximando os acontecimentos daquilo que ocorre entre os animais e o ambiente: nascimento, amadurecimento e morte. Mas, nesse ciclo, a história, para Vasari seria a possibilidade de se acumular os saberes e não se permitir que os ocidentais entrassem de novo na decadência que o historiador da Arte considerou ser o avanço dos bárbaros sobre o Império Romano. Para Vasari e Maquiavel, registrar e estudar o passado seria a forma que a própria humanidade ocidental encontrou de manter a “perfeição de seu tempo” intacta, sem cair na “desordem de ruína”. Por isso, Vasari diz no seu *Vite* que “possam estas minhas penas...mantê-la viva, ou pelo menos dar ânimo aos mais elevados engenhos para que lhe providenciem melhores auxílios” (VASARI, *Apud* POMIAN, p. 174, 1993). Stradanus, contudo, em suas imagens, amplia a perspectiva acumulativa dos saberes humanos ocidentais. Representando os avanços do ocidente e suas grandiosidades, marcando-os pela eternidade em suas gravuras facilmente reproduzíveis, Stradanus busca manter vivas as “invenções” ocidentais para que estas sejam o farol que guia a humanidade, sem nunca perder de vista os antigos, já superados.

Stradanus inventa uma narrativa visual, ou seja, um relato pictórico do passado em termos pelos quais os observadores podem criar, a partir do presente, sentido para os eventos pretéritos (BLEICHMAR & SCHATZ, 2019, p. 4). A criação de sentido, no frontispício da série *Nova Reperta* é, ainda mais, a criação de um sentido próprio ao

tempo, não somente aos eventos históricos. Uma linearidade é sugerida a partir da colocação dessas invenções em sequência. Essa necessidade de alinhar os tempos em um só, proporcionado a criação de uma nova temporalidade, era parte do interesse dos comitentes da obra. Luigi Alamanni, o comitente da série de gravuras, ao final do século XVI, era já aliado do Medici, cujo domínio sobre a região da Toscana estava diretamente ligado à ascensão de Carlos V como o “Imperador cristão” e de seus sucessores, Filipe II e Filipe III. A encomenda dessa série de Stradanus parte de um alinhamento dos nobres florentinos ao domínio dos espanhóis na região, que carregavam já a perspectiva de que o período moderno das novidades seria o pináculo da humanidade até então.

Um outro pintor do patronato dos Medici, Giovanni Albicanti, produziu uma imagem de Carlos V em 1541, encomendada para o casamento de Cosimo de Medici e Eleonora, que indica já a percepção na Monarquia espanhola de um surgimento de um novo tempo. Nessa imagem, o rei da Espanha e imperador do Sacro Império Romano, estava representado em cima de um arco do triunfo, vestido como um imperador romano, matando três indígenas. Acompanhando a imagem havia a descrição poética que dizia: “Nossa Era será mais rica e perfeita / Com o Novo Mundo descoberto e dominado” (MARKEY, 2016, p. 20, tradução nossa).

Nessa imagem, Carlos V é representado como um dominador, não somente no sentido bélico, mas num sentido temporal, na medida em que instala um novo tempo a partir do domínio dos “selvagens”. A inauguração de um novo tempo era pretendida pelo imperador espanhol.

Nessa mesma direção, as obras de Stradanus compartilham dessa concepção de tempo inventada pelos artistas comissionados pelos Medici, com o objetivo de fortalecer a imagem de seus grandes apoiadores espanhóis, visto que a família italiana de banqueiros e comerciantes de tecidos dependia economicamente e militarmente do Reino da Espanha (LARIVAILLE, 1979, p. 23-33).

Figura 83: *Triumphal Arch from the 1541 Entry of Charles V into Milan, from Giovanni Albicante, Trattato del'intrar in Milano di Carlo V, 1541*. Tinta em Papel.



Fonte: Getty Research Institute, Los Angeles. Disponível em: <https://archive.org/details/trattatodelintra00albi/page/n55/mode/2up>. Acesso em 23, Jun. 2026.

Em uma gravura elaborada por Stradanus em 1575, o autor representou uma mulher nobre cavalgando em Florença. A imagem apresenta a cidade de Florença em perspectiva, trazendo ao observador a noção de um realismo cotidiano marcado também pela movimentação das pessoas nas ruas da cidade. A nobre cavalga em trajes suntuosos enquanto vários homens a acompanham, dois deles armados com alabardas, possivelmente guardas da nobre mulher. Os cidadãos de Florença param para observar o triunfal desfile da dama em meio aos grandiosos prédios perfeitamente alinhados nas margens da rua. Uma inscrição na porção inferior da imagem diz:



*“Florença, rival do povo romano, erguida com magnificência dispendiosa e ilustre por nobre ornamento. Possui edifícios tais, de mármore resplandecente, cujas portas de duas folhas reluzem ao longe com bronze cintilante”.*

Figura 84: **Uma nobre em Florença.** Johannes Stradanus, 1575. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1880-0710-322](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-0710-322). Acesso em 23, Jun. 2026.

A exaltação da cidade de Florença é notável pela valorização dos edifícios feitos em mármore e também pelos ornamentos que a nobre utiliza, que demonstram sua grandeza nobre. Contudo, um aspecto nos chama a atenção e corrobora nossa perspectiva de que Stradanus elabora uma narrativa visual que coloca o passado romano como superado em comparação ao presente florentino: “Florença, rival do povo romano”. Essa rivalidade com Roma não é direcionada à cidade de Roma contemporânea à Florença, mas à Roma antiga. Novamente, assim como fez também na *Nova Reperta*, Stradanus coloca em comparação os aspectos grandiosos da Florença do século XVI com a Roma da antiguidade. Essa comparação não nos parece inocente. Stradanus compartilha da perspectiva de Vasari que os tempos modernos, das novidades, superam os antigos em suas artes e beleza. A grandeza do presente indica a superação do passado, por mais glorioso que este fosse considerado. Essa comparação não significa apenas uma superação, mas conecta o tempo do Império Romano ao tempo do governo dos Medici, indicando que há, entre eles, uma continuidade. Essa continuidade considera, portanto, que o mesmo tempo dos romanos é o tempo no qual os florentinos vivem no século XVI. Se o passado romano está sendo superado, a perspectiva de Stradanus nessa obra se estabelece a partir de uma união de tempos distintos. Mesmo Giorgio Vasari, tributário da perspectiva cíclica de tempo do renascimento, abre espaço para que o período da modernidade, das novidades descobertas pelos europeus, seja um tempo que supere o tempo dos romanos. Essas imagens feitas por Stradanus, contém, ao nosso ver, a busca planejada pela unidade temporal, na qual toda a história do globo estaria baseada no avanço e progresso ocidental.

A série *Americae Retectio*, já abordada anteriormente nesse trabalho, contribui ainda com elementos que apontam para o futuro como realidade inescapável. O futuro, longe de repetir os eventos do passado ou de se encerrar no Apocalipse, na verdade, é um futuro prometido pelas maravilhas descobertas pelo Ocidente. O frontispício da série apresenta o mundo revelado por completo após a conquista da América, alcançada pelo intelecto e não somente pelo militarismo (Colombo, apesar de chegar primeiro à América, não é tratado como seu “descobridor”, mas sim Américo Vespúcio – um navegante pensado como intelectual -, que reconheceu naquelas terras um “Novo Mundo” (BOUMEDIENE, 2025, p. 86)).

As figuras divinas que circundam o mundo revelado são aquelas que auxiliaram a chegada dos europeus à América. O deus Oceanus é quem permitiu as correntezas que levaram os barcos dos navegadores, enquanto a deusa Flora é associada ao deus Zéfiro,



aquele que sopra os navios e marca a chegada dos ventos da primavera, enquanto o deus Janus é o deus dos inícios, aquele que marca o fim de um tempo para o início de outro, com seus dois rostos, um olhando para cada direção (passado e futuro). A inscrição contida na seção inferior da gravura diz: “Quem seria capaz de compor uma música digna de um coração poderoso em nome da majestade dessas coisas que foram descobertas?”, apontando para uma grandeza até então não igualada. Essa série, produzida já próxima ao centenário da chegada dos europeus à América, busca redescobrir o “descobrimento”, reinventar o início, remarcar o começo. A presença do deus Janus na gravura, cujo nome provém do verbo latino *ire* (ir, passar) e do substantivo *ianua* (porta), aponta que a descoberta desse novo globo completo seria não o fim de um ciclo para o início de outro, mas o fim de todas as repetições para o início de um novo tempo que, ao olhar o passado, o supera e se direciona ao inimaginável propiciado pelas capacidades humanas.

Figura 2: Frontispício de “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca.



1588.

Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

A série *Americae Retectio* evidencia que Johannes Stradanus não se limitou a ilustrar a Conquista da América como um evento histórico isolado, mas a reinscreve numa narrativa visual que participa ativamente da construção de uma nova temporalidade moderna. Assim como em *Nova Reperta*, a questão central não é a fidelidade factual dos acontecimentos, mas a produção de sentido histórico por meio da imagem. O frontispício e as gravuras sequenciais operam como dispositivos de sincronização temporal e simbólica, capazes de alinhar passado, presente e futuro num único eixo interpretativo, no qual a “descoberta” da América funciona como marco fundador de uma nova era para a humanidade. A iconografia do frontispício revela com clareza essa operação. A presença de divindades clássicas, como Flora, Janus, Marte, Netuno e Oceanus, associadas a cidades italianas específicas, constrói uma geografia simbólica que reinsere Florença e Gênova no centro da modernidade atlântica. A América surge como espaço de juventude, florescimento e promessa, enquanto a Europa, mediada por Janus, se apresenta como um “Velho Mundo” que se renova ao projetar-se no futuro.

A distorção geográfica deliberada — como a aproximação de Florença ao litoral — não configura erro, mas estratégia narrativa: a imagem não descreve o mundo como ele é, mas como deve ser percebido a partir de uma lógica de poder e pertencimento. Nesse sentido, a gravura confirma o estatuto da imagem como instrumento de uma história visual, isto é, como meio de construção de relações temporais, políticas e identitárias. As gravuras dedicadas a Colombo, Vespúcio e Magalhães aprofundam essa narrativa ao hierarquizar os protagonistas da expansão ultramarina.

Colombo e Vespúcio, italianos, são representados como agentes ativos, dotados de autonomia, racionalidade e glória antecipada, enquanto Magalhães aparece numa posição ambígua, quase passiva, diluído em meio a forças naturais e mitológicas que parecem conduzir seu destino (figuras 68, 69 e 70). Essa diferenciação não é casual: ela reflete os interesses políticos e simbólicos dos comitentes da família Medici, que buscavam reivindicar para a Itália — e, mais especificamente, para Florença e Gênova — um protagonismo na invenção do Novo Mundo, mesmo quando os feitos históricos ocorreram sob bandeiras ibéricas. A América, assim, não é apenas descoberta; ela é “redescoberta” e apropriada visualmente como invenção italiana.

Columbus e Vespucci são os únicos a serem representados de pé, como se não temessem os riscos da travessia. Suas posturas em *contrapposto* evidenciam a autonomia do indivíduo, ainda que sua jornada conte com o auxílio de divindades pagãs. O historiador da arte H. W. Janson observa que tal posição ganha relevo com o Davi de

Michelangelo, pois, até então, na escultura e na pintura, era “impensável” representar uma figura que não estivesse apoiada ou integrada ao ambiente ao redor. Inspirada nos modelos da Antiguidade Clássica, essa postura havia sido abandonada desde o século VIII, já que figuras autônomas, sem suporte externo, poderiam ser associadas a ícones religiosos — afinal, apenas o divino existiria de modo plenamente independente, sem depender de elementos exteriores (JANSON, 1966, p. 81). Assim, as posições de Columbus e de Vespucci expressam equilíbrio e firmeza, mesmo diante do mar revolto que envolve suas embarcações, revelando uma concentração e determinação comparáveis às de Odisseu ao amarrar-se ao mastro para resistir ao canto das sereias.

**Figuras 68, 69 e 70 (detalhe) “*Americae Retectio*”, Johannes Stradanus, gravura em papel, ca. 1588.**



Fonte: British Museum.

A solidão dos navegadores em seus navios indica a valorização do indivíduo na empreitada marítima que levaria à “majestade das coisas descobertas”. Suas únicas companhias são seres mitológicos ou alegorias do oceano e da América. O caso de Fernão de Magalhães é emblemático, pois a inscrição contida na imagem aponta que ele, o navegador, foi o primeiro a seguir o sol e contornar todo o globo, “dando novo nome à terra do Sul”, enquanto o deus Apolo empurra a embarcação do navegador português. Os três navegadores são auxiliados, na série, por figuras divinas. Colombo é guiado pela deusa Luna, Magalhães por Apolo (Febo), enquanto Vespúcio é guiado pela deusa Atena (Minerva). Enquanto dois navegadores são auxiliadores por alegorias de astros, portanto,



a natureza é pensada como guia, o florentino é o único que é auxiliado pela deusa da inteligência, aproximando a cidade de Florença da intelectualidade.

Ao valorizar os navegadores italianos como fundadores de uma nova era, Stradanus participa de um esforço mais amplo de redefinição da historicidade ocidental, no qual a modernidade se afirma pela capacidade de produzir o futuro. A Conquista da América é apresentada não apenas como expansão territorial, mas como evento temporal decisivo, capaz de inaugurar um novo regime de experiência histórica. Nesse regime, o passado romano funciona simultaneamente como genealogia e como algo a ser superado, enquanto o futuro se torna horizonte de expectativa e legitimação. A América, nesse contexto, emerge como espaço simbólico privilegiado para projetar essa temporalidade linear, progressiva e eurocêntrica. Em última instância, *Americae Retectio* confirma que as gravuras de Stradanus operam como tecnologias visuais de poder, responsáveis por articular invenção, tempo e dominação. Ao alinhar mitologia clássica, cristianismo, ciência náutica e interesses dinásticos, o gravurista constrói uma narrativa que naturaliza a centralidade europeia — e, mais especificamente, italiana — na história do mundo. A série não apenas representa a modernidade: ela contribui para produzi-la, ao transformar a conquista do espaço em conquista do tempo, instaurando uma visão de história unificada, linear e orientada para o futuro, na qual a América se converte no emblema máximo de uma nova era da humanidade.

As gravuras de Johannes Stradanus — em especial as séries *Nova Reperta* e *Americae Retectio* — não apenas registram “invenções”, mas participam ativamente da fabricação de uma nova experiência histórica do tempo no século XVI. Ao deslocar o horizonte escatológico medieval, em que a história humana se subordina ao desfecho apocalíptico, Stradanus inscreve o humano como agente privilegiado da temporalidade: inventar, medir, acelerar e dominar a natureza passam a operar como signos de uma quase equiparação ao poder criador divino, em chave consonante com Vasari e com a cultura intelectual que valoriza a *inventio* como faculdade “*non aliunde*”. Essa *cronosofia* visual funda-se numa linearidade orientada ao futuro, em que o passado deixa de ser *magistra vitae* e assume a função de etapa a ser superada — ainda que permaneça indispensável como lastro de continuidade (os antigos como “antepassados”), sem o qual não haveria comparação, nem superioridade, nem progresso. Nesse regime de historicidade, o “novo” não é garantido pela datação estrita dos artefatos, mas por sua capacidade de reconfigurar a experiência humana e produzir a sensação de “ganhar tempo”, articulando mecanicidade e planejamento como valores centrais. Por isso, o *policronismo* do frontispício da *Nova*

*Reperta* — ao reunir tecnologias de séculos distintos e proveniências múltiplas sob a rubrica de um “tempo moderno” — não constitui erro cronológico, mas estratégia de sincronização: uma operação que reduz a heterogeneidade dos tempos e os alinha num único eixo narrativo, convertendo multiplicidades históricas e geográficas em um *continuum* temporal ocidental. A mesma lógica sustenta a equivalência entre revelação do mundo e revelação do futuro, aproximando Stradanus de Ortelius e antecipando a confiança baconiana na inteligibilidade total da natureza: o “Novo Mundo” e o conhecimento “completo do globo” funcionam como dispositivos visuais que estabilizam a ideia de uma humanidade capaz de projetar e produzir o porvir.

Essa construção temporal não é neutra: ela se enraíza em relações concretas de poder e patronagem, articulando interesses dos Medici e a imaginação imperial hispânica sob o signo de um tempo superior que legitima conquistas, hierarquias e obediência. Assim, as gravuras de Stradanus devem ser compreendidas como tecnologias culturais de periodização e governo do tempo: ao mesmo tempo em que celebram a inventividade e a acumulação dos saberes, instauram uma “colonização dos tempos”, na qual o passado romano é apropriado como genealogia e o futuro é monopolizado como promessa ocidental. A *cronosofia* de Stradanus, portanto, não apenas representa a modernidade: ela a produz, ao converter a visualidade em dispositivo de sincronização histórica, de legitimação política e de fabricação de um futuro pensável.

Ao observarmos, portanto, a pluritemporalidade que Stradanus carrega em suas gravuras torna-se possível afirmar que as imagens produzidas por Johannes Stradanus e seus partícipes não instituem um regime temporal coeso, estável ou unívoco, tributário de um “tempo único” já plenamente constituído. Ao contrário, elas operam como espaços visuais de negociação entre temporalidades distintas, revelando de forma aguda as tensões, incertezas e ambiguidades próprias de um século que se via privado das garantias oferecidas tanto pelo tempo escatológico medieval quanto pelo tempo cíclico herdado da Antiguidade. Na ausência do horizonte seguro do Apocalipse — que organizava o futuro a partir de seu próprio fim — e da repetição cíclica que conferia previsibilidade ao curso da história, as imagens de Stradanus tornam-se testemunhos de um momento de transição profunda, em que o tempo ainda não se encontra plenamente estabilizado sob a lógica do progresso moderno.

As séries *Nova Reperta* e *Americae Retectio* demonstram que a linearidade temporal, longe de se apresentar como uma estrutura consolidada, emerge como uma resposta provisória a um cenário de instabilidade ontológica e histórica. A justaposição

deliberada de invenções provenientes de séculos distintos, a convivência entre mitologia clássica, cristianismo, técnica moderna e narrativas de conquista, bem como o uso recorrente de figuras liminares — como Janus, o ouroboros e as alegorias do tempo — indicam que Stradanus não elimina a pluralidade dos tempos, mas a expõe e a organiza visualmente. Trata-se, portanto, de um policronismo consciente, no qual a linearidade não apaga os outros regimes temporais, mas tenta articulá-los sob uma nova gramática histórica ainda em formação. Nesse contexto, o tempo linear que começa a ganhar espaço nas imagens de Stradanus não se funda numa promessa transcendental nem numa repetição naturalizada, mas na aposta radical na capacidade humana de invenção. O futuro deixa de ser garantido por Deus ou pela ordem da Natureza e passa a ser concebido como algo a ser produzido pelas próprias mãos humanas, por meio de tecnologias, saberes matemáticos, mecânicos e geográficos. As gravuras revelam, assim, um deslocamento decisivo: o futuro não é mais aguardado, mas planejado; não é revelado, mas construído.

Contudo, essa construção está longe de ser segura ou pacificada — ela carrega consigo a ansiedade de um mundo que já não dispõe de um fim último conhecido nem da tranquilidade da repetição. Desse modo, as imagens de Stradanus não devem ser lidas como afirmações triunfalistas de uma modernidade plenamente consciente de si, mas como documentos visuais de um tempo em crise, em que múltiplas temporalidades coexistem e competem. Elas expõem um momento histórico em que o Ocidente experimenta a necessidade de inventar não apenas novas técnicas, mas uma nova forma de habitar o tempo. Ao tornar visível essa coexistência instável entre passado superável, presente inventivo e futuro incerto, Stradanus constrói uma narrativa visual que não resolve as tensões temporais de seu século, mas as inscreve de forma duradoura. Suas gravuras, portanto, não anunciam um tempo único e homogêneo, mas revelam - talvez a contragosto do próprio autor - a pluralidade dos tempos que atravessam o nascimento da modernidade.

## **2.6 Um tempo ou múltiplos tempos?**

Na historiografia são diversas as formas de se representar a explicar o tempo, ou os tempos. Reinhart Koselleck nos fala de “estratos do tempo”, numa metáfora que compara os tempos ao desenvolvimento das camadas geológicas. Segundo o próprio autor “Precisamos usar metáforas ao falar sobre o tempo, pois só podemos representá-lo por meio do movimento em unidades espaciais” (KOSELLECK, 2014, p. 9). Existe, assim como nos estratos da Terra, a possibilidade de coexistência de diferentes tempos num

mesmo espaço. As durações transcendem tempos e permanecem, mesmo com a sobreposição de outras durações, num empréstimo das categorias de Fernand Braudel.

O exemplo dado pelo historiador alemão para explicar essa sobreposição de durações é seminal: o tempo do casamento. Para Koselleck, a instituição do matrimônio é quase tão antiga quanto a própria humanidade, sendo composta, portanto, por uma duração longuíssima. Contudo, cada novo casal que se forma ao longo da História, possui um casamento diferente, marcado por contextos diferentes e mesmo pela sensação de ser único. Nesse sentido, o casamento, mesmo tendo duração longínqua nos tempos, é um evento único quando ocorre e percorre apenas a duração máxima que uma vida humana permite. Essa estratificação do tempo só pode ser utilizada, ainda segundo o autor, após o século XVIII, quando Kant e Buffon colocaram a História Natural numa perspectiva histórica humana, na qual os eventos impostos naturais à humanidade – translação ao sol, fases da lua, estações do ano – foram interpretados e submetidos ao tempo humano.

Os estratos do tempo exigem, para serem pensados, repetições que impedem os humanos de caírem no “vazio sem fundo do nada”. É a repetição de aspectos da humanidade que permite o ser humano pensar como poderão ser as coisas no futuro. As guerras continuarão ocorrendo, as pessoas continuarão se casando, fronteiras continuarão mudando e, por isso, podemos planejar o futuro com mais ou menos expectativa, baseando-nos nas repetições constantes. Essa perspectiva de Koselleck aponta uma variedade de estratos de tempo, mas ainda assim, mantém o tempo como um só, seguindo a fórmula newtoniana. Os estratos fazem parte de um longo tempo. A formação geológica, apesar de ser composta com várias camadas, é uma só e permanece existente ao longo de todos os tempos. A formação do singular coletivo é resultado dessa imposição humana sobre os estratos do tempo. As variadas histórias de cada país, sociedade, ou grupo social, se unem num só tempo que agrega os diferentes tempos, formando uma História da humanidade (KOSELLECK, 2006, p. 125).

Essa noção temporal, contudo, tem sido bastante questionada na historiografia recente nos textos de Alexander Nagel, Christopher Wood, Peter Berger, Bruno Latour, Vanessa Ogle, Giordano Nanni e On Barak. Segundo a filósofa e historiadora Allegra Fryxell:

*Since the turn of the twenty-first century, scholars have increasingly challenged Koselleck's interpretation. The shape(s) of modern time has (have) been complicated and altered by new approaches to the history of time as a unit of measurement, and to experiences or conceptions of*

*time: the history of temporalities. These approaches have expanded the field of study to include non-European cultures, histories of science, popular culture, art and music. The emergence of pluritemporalities reflects a parallel move in sociological approaches to modernization [...] The coexistence of multiple times emerging in recent historical work has produced a diversification of hybrid temporalities, echoing Bruno Latour's proposition that the existence of multiple, contradictory forces produces a 'diversification' of hybrid modernities (FRYXELL, 2019, p. 5-6).*<sup>77</sup>

A crítica de Fryxell sobre a perspectiva temporal de Koselleck se baseia na perda de credibilidade de uma Modernidade Universal, controlada pelos europeus, que não considera as outras possíveis modernidades. Koselleck aponta que o tempo recebe um tratamento diferente a partir do século XVIII, passando por uma mudança que se inicia já no século XVI, no qual o passado se distancia do futuro. Contudo, essa temporalidade não é aceita de bom grado por todo o globo, nem mesmo se faz presente em todas as sociedades. A Modernidade não se impõe de forma autônoma e natural, mas busca suprimir as outras temporalidades, transformando o tempo, nessa nova faceta, numa invenção ocidental (*Idem*, 2019, p. 8). É necessário, para que a Modernidade valha em todo o globo, a conquista do tempo pelo Ocidente, iniciada já no século XV, com a conquista da América e consolidada com a ascensão das Filosofias da História no século XVIII (MIGNOLO, 2017, p. 4).

Um outro ponto crítico sobre o tratamento do tempo na Modernidade, capitaneado por Koselleck, mas não inventado por ele, é que se tem visto que os historiadores muitas vezes se deixam seduzir pela ideia da Modernidade, justamente porque nos sentimos descendentes dela, valorizando-a no passado como forma de nos entendermos no presente (PARK & DASTON, 2008 p. 19-20). A Modernidade aparece, muitas vezes, no horizonte do nosso passado, como o momento em que a humanidade teria deixado sua irracionalidade de lado para buscar um mundo menos “encantado”. É vista como a retirada do “véu da inocência”, do qual nos falou Burckhardt, enquanto a razão ascendia de forma cartesiana, tendo os ocidentais iniciado esse processo de “elevação” da

---

<sup>77</sup> Desde a virada do século XXI, os estudiosos têm desafiado cada vez mais a interpretação de Koselleck. A(s) forma(s) do tempo moderno foi(foram) complicada(s) e alterada(s) por novas abordagens da história do tempo como unidade de medida e das experiências ou concepções do tempo: a história das temporalidades. Estas abordagens expandiram o campo de estudo para incluir culturas não europeias, histórias da ciência, cultura popular, arte e música. A emergência de pluritemporalidades reflete um movimento paralelo nas abordagens sociológicas da modernização [...] A coexistência de múltiplos tempos emergentes no trabalho histórico recente produziu uma diversificação de temporalidades híbridas, ecoando a proposição de Bruno Latour de que a existência de forças múltiplas e contraditórias produz uma 'diversificação' das modernidades híbridas (FRYXELL, 2019, p. 5-6).



humanidade (HÖFELE, 2005, p. 11). É a invenção do humano racional que nos seduz quando do nascimento da Modernidade. Como consequência desse sentimento de “herança”, acabamos perpetuando o discurso temporal da Modernidade, não porque ela se prova como historicamente irrevogável, mas porque alimenta nossas expectativas sobre nós mesmos, enquanto humanidade ou, melhor dizendo, enquanto Ocidente. Nesse sentido, entra em operação, muitas vezes desaperecebido, aquilo que Enrique Dussel definiu como o “mito da Modernidade”, isto é, um discurso que autodefine a própria cultura como superior enquanto outras culturas são definidas como inferiores. Para Dussel, ao nos apropriarmos do discurso que autodefine a Modernidade, definimos também o outro como “não Moderno”, “bárbaro”, atrasado e rude, “sempre sujeito de uma ‘imaturidade’ culpável” (DUSSEL, 1993, p. 76). A noção de que exista uma sociedade Moderna e outra “atrasada”, nesses termos, coloca como sugestão implícita uma espécie de “escala”, na qual existiriam sociedades presas a uma “etapa” anterior de tempo, enquanto aquela sociedade Moderna carregaria a ponta-de-lança do tempo em direção ao futuro.

Dussel aponta que a Modernidade é pensada pelos autores do século XVI (como Ginés de Sepúlveda) como uma marca da “emancipação” dos costumes bárbaros e da irracionalidade. A Modernidade, portanto, não seria simplesmente um regime de tempo, mas também uma forma de viver e organizar a própria sociedade. Segundo Sepúlveda, só se poderia ser livre – utilizar-se do livre arbítrio – se se utilizasse da racionalidade imanente a cada ser humano. Nesse sentido, a Modernidade é um estágio da humanidade que marca a superação do passado, marcado pela barbárie. Os indígenas descritos por Sepúlveda em 1550, no auge do Debate de Valladolid, seriam “servos inatos”, porque não tinham alcançado ainda a emancipação em suas próprias mentes, o que refletiria o funcionamento de suas religiões – tratadas como adorações irracionais – e o seu caráter naturalmente servil. Os ocidentais, já modernos, teriam o dever moral de combater as formas “atrasadas” de vida dos ameríndios para leva-los à emancipação, primeiro pela violência do domínio (que era responsabilidade dos próprios ameríndios, que por sua barbárie, impediriam o diálogo racional com os europeus, forçando-os, portanto, a agir como violência contra si mesmos para que fossem emancipados), depois pela absorção da Modernidade ocidental (DUSSEL, 1993, p. 80). Esse “mito da Modernidade” implica, portanto, o eurocentrismo que muitos autores ainda não abandonaram, principalmente quando definem o conceito de História somente a partir da ideia de história que os historiadores, filósofos e intelectuais ocidentais carregavam no século XVIII. Mais além

ainda, a crítica de Dussel se direciona àqueles que se pensam como herdeiros da perspectiva de História que os ditos “Modernos” tinham, como se fossem seus antepassados e não homens de outro tempo, justamente porque ainda se enxergam como racionais perante povos outros.

Stephen Toulmin apontou que o debate sobre a Modernidade como “Era da racionalidade” é ainda hoje, acalorado. Segundo o autor, um dos principais pontos de tensão na historiografia sobre a Modernidade nem é seu caráter racional e científico atribuído ao período, mas o que marca seu início e, talvez, o seu fim. Como nos diz Toulmin:

*All parties to the debate agree that the self-styled "new philosophers" of the 17th century were responsible for new ways of thinking about nature and society. They committed the modern world to thinking about nature in a new and "scientific" way and to use more "rational" methods to deal with the problems of human life and society. Their work was therefore a turning point in European history, and deserves to be marked off as the true starting point of Modernity (TOULMIN, 1990, p. 10).<sup>78</sup>*

A dificuldade de delimitar um tempo provém justamente da nebulosidade de suas fronteiras. Um Regime de Historicidade, para usarmos a expressão de François Hartog, não se constrói rapidamente (HARTOG, p. 95, 1996). Mesmo a perspectiva de Koselleck considera que a Modernidade permanece quase trezentos anos em gestação, até finalmente nascer em 1789. Segundo Toulmin, mesmo que alguns considerem Galileu Galilei (1564-1642) como o “inaugurador” da Modernidade, ou Renè Descartes (1596-1650), eles não são sujeitos em relação apenas com o século XVII, mas que dialogam com resultados de processos que se iniciaram já nos anos 1520, na Itália.

Esse processo de formação de um novo Regime de Historicidade é também composto por idas e vindas, já que o século XVII, no qual se fizeram as discussões de Galileu e Descartes, a religiosidade fora um fator muito mais determinante para a vivência das pessoas do que a cientificidade em si. Nicolau Copérnico (1473-1543), apesar de ter defendido ideias que eram diretamente contrárias ao que dizia a Igreja Católica, num período no qual, supostamente, o pensamento religioso predominava, não sofreu tanta

---

<sup>78</sup> Todas as partes envolvidas no debate concordam que os autoproclamados “novos filósofos” do século XVII foram responsáveis por novas formas de pensar sobre a natureza e a sociedade. Eles comprometeram o mundo moderno a pensar a natureza de uma forma nova e “científica” e a utilizar métodos mais “racionalis” para lidar com os problemas da vida humana e da sociedade. A obra deles foi, portanto, um ponto de viragem na história europeia e merece ser assinalada como o verdadeiro ponto de partida da Modernidade (TOULMIN, 1990, p. 10).

perseguição quanto Galileu, mesmo quase cem anos depois. Se temos a percepção de que a Igreja Católica estava perdendo seu poder aos poucos, principalmente após o surgimento do Protestantismo e do avanço do Islã no norte da África, tendemos, naturalmente, a imaginar que Galileu teria sofrido menos perseguições religiosas do que Copérnico, o que se provou o oposto, indicando a ausência de uma linearidade na formação dos Regimes de historicidade. Contudo, a busca pela invenção de um tempo passa, quase de forma necessária, pela invenção de uma linearidade e unicidade e esse se mostrou como um dos fundamentos da Modernidade (TOULMIN, 1990, p. 16).

Nesse sentido, a saída do Renascimento para a Modernidade não é linear, como pretende o “mito da Modernidade”. Em verdade, o Renascimento como singular é também parte de uma singularidade inventada. Jack Goody em seu livro “Renascimento: um ou muitos?” afirma que, ao nos referirmos ao período que se convencionou chamar de “Renascimento” desde Vasari, devemos nos atentar para a possibilidade de múltiplos Renascimentos. O conceito de *Renascitá* em si não remete ao retorno nos tempos, mas a uma revitalização daquilo que já estava morto. Não é um retorno ao passado, mas um retorno do olhar ao passado. Se, em última instância, considerarmos que todo retorno de olhar ao passado é um Renascimento, todas as culturas passam por renascimentos diversos em suas Histórias, como a Carolíngia na França, com Confúcio na China, no Islã com Avicena ou mesmo nos mosteiros medievais, com a escolástica Platônica. Jack Goody aponta que houve na historiografia, por um bom tempo, a noção de que o Renascimento fora uma retomada de conhecimentos clássicos já perdidos que criaram a possibilidade do avanço para o futuro nos séculos XV e XVI<sup>79</sup>. Contudo, o historiador diz que mesmo esse “avanço” não é consequência única de um retorno de olhar ao passado, mas deve sua existência muito mais às contribuições de outras sociedades, como a chinesa, indiana e árabe (GOODY, 2011, p. 12).

Não há linearidade entre Renascimento e Modernidade, segundo Goody. O primeiro seria pensado como quebra das correntes irracionais e interpretação do mundo e o segundo enquanto propagação e desenvolvimento desses valores para a elaboração de um futuro. Isso é, ainda para o autor, uma visão de “autores europeus com tendências teleológicas” (*Ibidem*, 2011, p. 12). Muitos historiadores, em resistência a essa

---

<sup>79</sup> Os próprios italianos do século XV entendiam-se como responsáveis por reviver “uma era de ouro” já esquecida há mais de mil anos. A ideia de “renascer” uma cultura antiga se tornou um projeto político, artístico e cultural que se espalhou pela Europa, chegando aos países do norte somente no século XVI (PANOFISKY, 2014, p. 308).

perspectiva, argumentariam que o surgimento do autorretrato após Dürer e o uso de tecnologias como a pólvora formaram uma nova base de interpretação do mundo, a partir do individualismo moderno e do tecnicismo. Poderia se argumentar que sim, todavia, essas “novidades” no mundo Ocidental eram já conhecidas e nada raras em outras sociedades, como a budista, para o caso do autorretrato e a chinesa, para o caso da pólvora. O uso mesmo do papel e da língua escrita, tendo seu grande crescimento e popularização com a criação da imprensa tipográfica de Gutenberg (1400-1468) era já algo comum na China e repassado ao Ocidente pelo Islã desde antes do século X.

Isso quer dizer que as mudanças ocorridas na História do Ocidente não são provenientes apenas de sua própria tradição ou ausência dela, mas que estão conectadas com outras mudanças e o contato com outras sociedades. Nesse sentido, o tempo Ocidental é preenchido de tempos diversos provenientes de experiências múltiplas, incluindo seus próprios tempos passados. As gravuras de Stradanus, por exemplo, não contemplam essas contribuições exógenas. Isso coloca em xeque a formação da Modernidade como consequência de um Renascimento Único e, mais ainda, como criação exclusivamente europeia. Stradanus, na sua série *Nova Reperta*, quando representa as “invenções” de seu tempo, busca sempre ressaltar um inventor que seja Ocidental. O caso da invenção da bússola é exemplar. Vejamos adiante.

Na chapa de número 2 da série *Nova Reperta*, Johannes Stradanus representa Flávio Amalfitanus, suposto habitante de Amalfi na virada do século XIV para o XV, que teria sido o descobridor do magnetismo que daria origem à bússola. Contudo, mesmo os historiadores do período não conseguiam determinar de fato quem teria sido o inventor da bússola. Um historiador inglês, Polydore Vergil (1470-1555), escreveu em seu “*De rerum inventoribus*”, que a Bússola Marinha era um dos objetos mais maravilhosos já inventados, mas que não tinha certeza exatamente quem teria sido o seu criador. Stradanus se remeteu ao mitológico Flávio Amalfitanus por um erro cometido pelos historiadores do século XVI. Segundo Chiara Frugoni, a associação da invenção da bússola a um inventor de Amalfi fora causada por um erro de vírgula. A autora explica:

Por volta da metade do século XV, o historiador Flávio Biondo mencionou a bússola inventada e aperfeiçoada pelos amalfitanos: o filólogo bolonhês Giambattista Pio reportou, em 1511, a notícia: ‘Em Amalfi, na Campânia, foi inventado o uso do magneto por Flávio, diz se’. [...] O escritor pretendia dizer: ‘Flávio o diz’, colocando uma vírgula depois de ‘inventus’. No entanto, quem reportou sucessivamente a notícia deslocou a vírgula, modificando radicalmente

o significado, dando a entender, portanto, que Flávio Biondo teria inventado a bússola (FRUGONI, 2007, p. 132).

Figura 67: *Lapis Polaris Magnes. Nova Reperta*. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Na gravura de Stradanus, Flávio aparece como o inventor inquestionável da bússola como diz a própria inscrição na porção inferior da imagem: “Aquela pedra relevou a Flávio o seu segredo de amor pelo polo, mas ele revelou isso para o navegador”. A invenção é colocada como uma descoberta feita por Flávio no qual a própria pedra magnética se “revela” ao cientista isolado em seu ofício de estudos. A invenção é atribuída a um homem solitário que analisa o mundo por livros e instrumentos matemáticos, ou seja, é fruto da sua capacidade de invenção e uso da racionalidade. Contudo, a bússola era já utilizada desde o século XII, no Egito e na Síria e suas origens remetem a períodos ainda mais pretéritos da China (FRUGONI, 2007, 132). Portanto, mesmo que houvesse uma dificuldade de determinar quem fora o inventor da bússola, na gravura de Stradanus se aponta o tal Flávio Amalfitanus, mesmo nunca tendo existido, pois isso garante ao Ocidente o crédito pela invenção, não reconhecendo as contribuições vindas do Oriente, passadas pelo mundo árabe no período das Cruzadas.



Se considerarmos a própria palavra “modernidade”, partimos do ponto de que “Moderno” vem da partícula “*Modo*”, do latim, que significa “novo, recente” e, nesse caminho, modernidade seria então, a “Era das novidades”. (RICOEUR, 2007, p. 320-330). Não seria possível, portanto, que essas novidades fossem antigas, pois elas necessitam, como caráter intrínseco à categoria, serem desconhecidas e novas. A modernidade é instaurada pela comparação entre passado e presente, no qual o primeiro é uma alavanca que escancara o progresso do segundo.

## 2.7 A inevitabilidade do futuro na Primeira Modernidade

Com a fundação de um tempo único que caminha para frente, deixando seu passado cada vez mais distante, se torna necessário planejar que horizonte se deve buscar. Não é um horizonte qualquer, é um horizonte da conquista pelo globo e do uso da tecnologia, superando a Natureza e igualando a humanidade - ocidental, diga-se de passagem -, aos poderes antes dados somente a Deus. Os europeus iniciam sua caminhada em direção ao que almejavam do futuro, estabelecendo primeiro em qual tempo viviam e porque ele se destacava dos outros estratos de tempo na civilização ocidental.

Um pensador italiano, chamado Girolamo Cardano (1550-1600), em sua obra “*De vitta própria Liber*”, publicada apenas em 1663, décadas após a sua morte, aponta que seu tempo era uma espécie de pináculo da humanidade, principalmente devido ao alcance das capacidades divinas:

Em meio a prodígios naturais, o mais importante e mais raro é que eu nasci nesse século, no qual toda a Terra foi feita conhecida, enquanto os Antigos mal conheciam um terço dela [...] o que é mais incrível é que a artilharia, o tiro de raio dos mortais, é muito mais perigoso do que o dos deuses. Nem eu omitirei o grande compasso, que guia pelos vastos oceanos do exterior e das regiões desconhecidas. Deixe-me finalizar e adicionar a invenção da imprensa, feita por mãos humanas e inventada pela ingenuidade humana, que faz milagres divinos (CARDAMO, 1930, p. 34-35, tradução nossa)

O conhecimento de toda a Terra emerge como superação da Antiguidade, tempo no qual Cardano julga que os europeus viviam cerceados pelos limites do Oceano Atlântico e, do outro lado, pelos povos bárbaros e, posteriormente, pelos árabes. O lema em latim “*Plus Ultra*” – que significa “Vá além” - do imperador Carlos V, aliado aos Medici na Toscana, tomava como pretensão a formação de uma monarquia universal cristã (CASSIRER, 2001, p. 47-48). Esse lema surgiu justamente como um dos sintomas dessa busca pela superação dos Antigos. Segundo a obra de Ptolomeu “*Orbis Terrarum*”,

quando o grande herói grego, Hércules, chegou no fim da Espanha e só viu o oceano adiante, levantou portões com a inscrição “*Ne Plus Ultra*”, ou seja, que “Não havia nada adiante”. Carlos V se apropriou desse lema hercúleo para superá-lo, colocando em seu reinado justamente o oposto do que Hércules teria dito. A utilização desse lema revela não a superação do herói mítico, mas a superação daqueles que criaram o herói, os antigos. Carlos V estava empenhado em conquistar todo o mundo, utilizando o passado não como uma experiência mestra da vida, mas como guia para o futuro inevitável que se abria.

A ausência do Apocalipse e os progressos tecnológicos da humanidade teriam encabeçado essa perspectiva. Giorgio Vasari, mestre de Stradanus, disse em seu livro “*Vite*”, ao iniciar as biografias de homens do seu tempo que “[...] Certamente não será estranho explicar em poucas palavras as cinco adições que eu nomeei e contar uma sucinta origem desses verdadeiros homens excelentes que, tendo superado a era dos Antigos, fazem o Moderno tão glorioso” (VASARI, 2009, p. 46). Na Arte, isso certamente era inquestionável para Vasari. A ascensão do Realismo renascentista dava aos artistas a capacidade de recriar a realidade com destrezas divinas.

A arte deve sua origem à própria Natureza [...] esta bela criação, o mundo, forneceu o primeiro modelo, enquanto o mestre original foi aquela inteligência divina que não apenas nos tornou superiores aos outros animais, mas como o próprio Deus, se me atrevo a dizer isto (VASARI, 2009, p. 43, tradução nossa)

Imitar a Natureza seria ter os poderes de Deus e, assim, controlar o sentido da própria vida. Para Liana Cheney, o pintor italiano e historiador da Arte “ao escrever uma filosofia da Arte neoplatônica e a história da arte humanística do século XVI, Vasari afirma que a Arte é uma imitação da Natureza. Por meio da invenção, imitação e assimilação, a Arte evolui, aperfeiçoando os meios de retratar a Natureza” (CHENEY, 2007, p. 1, tradução nossa). Se cabia, portanto, aos humanos retratar e recriar a Natureza, lhes cabia, por consequência o progresso. Stradanus, em sua *Nova Reperta* valoriza as invenções que imitam os poderes de Deus, como é o caso do relâmpago.

Francesco Petrarca (1304-1374) desconsolado com o uso da pólvora, pela destruição que podia causar, dizia que: “Não bastava que o céu trovejasse a ira de Deus imortal, era necessário que o homúnculo [...] trovejasse também da terra: a loucura humana imitou o inimitável raio” (PETRARCA, *Apud* FRUGONI, 2007, p. 124). Essa perspectiva negativa do uso da pólvora aos poucos se transforma para os ocidentais. No

século XV muitos soldados ingleses suspeitavam do uso da pólvora e a enxergavam de forma diabólica, principalmente após o Rei James II morrer por conta de uma explosão de um canhão ao seu lado, em 1460. Sem contar que as ordens de Cavalaria perdiam seu espaço na sociedade cristã devido ao combate se tornar cada vez mais distanciado. Contudo, ao ser cada vez mais utilizada pelos europeus contra outros povos, principalmente contra os povos do Oriente, a pólvora foi valorizada como arma na luta contra os infiéis, chegando até mesmo a ter grande espaço na invasão da América, onde foi fator fundamental para a Conquista do “Novo Mundo”. Segundo David Cressy, isso foi o que transformou os exércitos europeus em vitoriosos, pois durante os anos do *Quattrocento*, quase não houve vitórias cristãs. Com essa virada, a pólvora deixava de ser a “loucura do homúnculo” e passava a ser “Trovão e relâmpago feitos pelas mãos humanas. Parecem seu um presente do ciumento submundo”, como inscreve o próprio Stradanus em sua gravura sobre a pólvora:

Figura 85: *Pulvis Pyrius. Nova Reperta*. Johannes Stradanus, ca. 1585, gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:  
<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549>. Acesso em 30 Mai. 2026.

Na gravura acima, Stradanus representa a invenção e utilização da pólvora em uma mesma imagem. Ao fundo, no canto superior direito, está representado – de novo o inventor aparece isolado – o suposto inventor da pólvora, Friar Bacon. Ainda assim, não havia unanimidade sobre quem teria sido o inventor da pólvora. Houve um grande debate entre três historiadores, Polydore Vergil, Nicolló Tartaglia (1500-1577) e Sebastian Münster (1488-1552), cada um remetendo a um inventor diferente, mas todos europeus (SCHAEFER, 1981, p. 209). Stradanus apresenta a pólvora em sua utilização ao fundo da gravura, quando um canhão derruba as grossas paredes de um castelo ao fundo. Em primeiro plano, estão os produtores da pólvora e dos instrumentos que a utilizam. A gravura passeia, portanto, desde a invenção, à produção e ao fim do ciclo, pela utilização. A transformação de nitrato de potássio, enxofre e carvão, feita pelas mãos humanas, garante sua capacidade elevada em relação aos tempos antigos, mas sem lembrar da origem da pólvora, que é chinesa. Nesse sentido, Serge Gruzinski apontou que os ocidentais colocaram em prática o que ele chamou de “Máquina do tempo”, isto é, uma atribuição de posse ao Ocidente de algo que não fora realmente inventado por ele (GRUZINSKI, 2021, p. 13) A pólvora, nas gravuras de Stradanus, não tem a mínima possibilidade de não ser ocidental. Por mais que tivesse sido trazida do Oriente pelo contato com os árabes, o inventor da pólvora, para Stradanus, é realocado no tempo para que seja ocidental.

A natureza, até então pensada como criação divina, se torna espaço de transformação e de utilização pela humanidade. Bastaria então a engenhosidade dos mais modernos homens para fazer o mais moderno tempo, o tempo no qual o globo e seu futuro é uma recriação humana. Para que o horizonte de expectativas do Ocidente fosse vislumbrado, portanto, seria necessário superar a natureza.

Asa bases da concepção de natureza no Ocidente, principalmente se nosso foco é o século XVI, assentam-se no Gênese bíblico<sup>80</sup>, onde está a origem do mundo segundo a narrativa judaico-cristã, segundo São Tomás de Aquino. Para o santo católico, o mundo foi feito por Deus como uma habitação do homem, adaptada a ele (AQUINO, 1883, p. 522). No Gênese, a natureza era uma criação de Deus, feita para ser entregue ao Homem. Tudo que fora criado deveria ser subjugado em favor da vivência da Criatura:

---

<sup>80</sup> Sabemos, que os diálogos com as culturas pagãs clássicas também têm seu espaço na concepção de Natureza, mas nosso foco se dará, neste estudo, pela associação entre Deus, criador, e Homem, criatura, mas que na Modernidade alcança também o status de criador.

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se move sobre a terra. E criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou, macho e a fêmea os criou. E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo animal que se move sobre a terra. (Bíblia del Oso, GÊNESIS 1:26–29, Edição de Casiodoro de Reina, 1569, tradução nossa).

Nesse sentido, a natureza era algo a ser utilizado, mas não criado pela humanidade. Até as produções de Nicolau de Cusa (1401-1464), teólogo alemão radicado na Itália, a perspectiva sobre o mundo e a Natureza estava mais próxima daquela vista no Gênesis, mas já apresentava mudanças em relação ao pensamento medieval (CASSIRER, p. 79, 2001). Para Cusa, já num sentido ligeiramente diverso, a Natureza emanava a perfeição divina e os humanos, com seus sentidos, deveriam compreender cada vez mais o mundo afim de conhecer a totalidade da criação de Deus (*Idem*, p. 79, 2001).

Essa perspectiva, já acusada na filosofia de Cusa, passa por uma transformação no século XVI. A invenção da pintura a base de óleo - por exemplo - creditada por Stradanus a Jan Van Eyck (1390-1441), pintor de origem belga, teria sido um dos principais avanços técnicos responsáveis por permitir às mãos humanas a possibilidade de recriação da Natureza, já que as tintas feitas com base no azeite demoravam mais a secar em relação a tinta feita a base de clara de ovo, propiciando aos artistas mais tempo de pintura e maior sobreposição de tons para imitar a realidade.

Albrecht Dürer, conhecido pintor e gravurista alemão, responsável por difundir o uso das gravuras na Itália, compartilhava dessa perspectiva quando disse que “Muitos artistas pintam figuras de si mesmos e os grandes artistas têm o poder de criação como o de Deus. Pois um bom pintor está internamente cheio de figuras” (DÜRER, *Apud* HALL, 2014, p. 112). Um artista valorizado, nesse momento, era aquele que tinha grande inventividade, ou seja, criava figuras e imagens a partir de seus pensamentos – o próprio Vasari elogiou Stradanus nesse sentido. A invenção, portanto, era a capacidade de recriar a Natureza sem depender de pensamentos alheios, responsabilizando apenas o artista por sua obra, numa característica quase divina.

A natureza, nesse sentido, se aproxima cada vez mais do que Francis Bacon (1561-1626) chamaria, em menos de trinta anos depois, de “*Novum Organum*”, feito para ser explorado, conhecido e que permitia a repetição de um determinado evento a fim de se chegar à delimitação de um experimento científico, totalmente controlado e organizado



pelas mãos humanas (QUIJANO, *Apud* MIGNOLO, 2017, p. 4). A criação da pólvora, assim como a destruição possibilitada pelo seu uso, é representada como um constructo humano extremamente controlado, com divisão de tarefas e formas de utilização que se buscam provar eficazes a partir da demonstração de sua potencialidade final, isso é: o domínio sobre a Natureza.

Bacon, em seu livro “*Novum Organum*”, publicado já no século XVII, parece buscar uma espécie de batalha com a Natureza afim de vencê-la e descobrir “seus segredos” (BACON, 2000, p. 3). O filósofo britânico propunha a criação de um “novo método”, que fosse suficientemente capaz de fazer com que os conhecimentos sobre o mundo não só se estabelecessem, mas que eles avançassem sobre o “desconhecido”:

Mas aqueles dentre os mortais, mais animados e interessados, não no uso presente das descobertas já feitas, mas em ir mais além; que estejam preocupados, não com a vitória sobre os adversários por meio de argumentos, mas na vitória sobre a natureza, pela ação; não em emitir opiniões elegantes e prováveis, mas em conhecer a verdade de forma clara e manifesta (*Idem*, 2000, p. 6).

Essa concepção dialoga com a de Johannes Stradanus que, por sua vez, considera que a natureza só pode ser considerada como vencida quando obedece ao ser humano, por meio da ciência e da tecnologia. O intelecto humano desvenda, com seus instrumentos, aquilo que a natureza parece esconder propositalmente. Há, portanto, uma unificação entre natureza e mundo, no qual o domínio sobre a primeira garante o controle do segundo. Com o mundo controlado, traçaríamos então seu destino. Destino esse que apontaria para o progresso, pela inevitabilidade do futuro e pela ascensão de um tempo único.

A concepção de natureza no Ocidente até o século XV está atrelada, portanto, a uma noção religiosa, mas passa por uma transgressão que a coloca dentro de uma nova visão sobre o tempo. A natureza, antes dádiva de Deus para o homem, quando pensada na concepção de tempo em que o futuro não mais é o Apocalipse, se torna espaço de domínio e planejamento. Deus é retirado da história, nessa perspectiva, enquanto é substituído pelo homem. A criação (natureza) é dominada pela criatura que agora se torna mestra de si mesma, emancipada, como aponta o “mito da Modernidade” que Enrique Dussel definiu. A Modernidade seria a ascensão a razão no ser. O humano se vê desconectado da natureza, pois sendo agora um criador, não compartilha as mesmas características que a natureza, uma criação. Não será surpreendente perceber que a

concepção de natureza dos ocidentais entrará em choque direto com a concepção de natureza dos ameríndios dominados ao longo do século XVI. Para Ginés de Sepúlveda, conhecido pensador moderno e humanista espanhol, os indígenas seriam bárbaros e selvagens por ainda se sujeitarem aos ímpetos da natureza (*ruditatem, barbariem*), justamente porque a construção de suas casas e seus domínios eram, na visão de Sepúlveda, nada mais do que uma “necessidade que a própria natureza induz, e serve somente para provar que não são ursos, nem macacos” (DUSSEL, 19993, p. 76).

Essa oposição, que parece se assentar somente em princípios ontológicos do ser humano no debate do século XVI, na verdade, se sustenta em uma concepção de tempo diversa. No tempo dos ocidentais, a natureza só poderá ser vista como espaço de domínio e planejamento, enquanto aqueles que enxergam a natureza como parte de si, também são colocados nesse mesmo espaço, por “pertencerem à barbárie,” ao Não-Moderno.

## **2.8 A negação dos múltiplos tempos e a linearidade enquanto conquista do mundo: a América**

A concepção de tempo enquanto linearidade não se sustenta sem três grandes suportes: a compreensão dos antigos romanos como ancestrais, a ideia de natureza e, por fim, a concepção de raça. Nas obras de Stradanus, principalmente a série *Nova Reperta*, como já apontamos nas seções anteriores, os romanos antigos são pensados como antepassados que, por meio do avanço das tecnologias e descobertas do mundo, foram superados pelos modernos num continuum histórico que conecta o passado romano ao ocidente nos séculos XV e XVI. Os avanços científicos são glorificados por Stradanus como marcas da superação dos antigos que são pensados ainda como seminais para a formação da própria identidade dos ocidentais modernos. Sem os romanos antigos, os exemplos seriam escassos (perspectiva também de Vasari) e as novas invenções não poderiam ser pensadas como formas de ultrapassar os limites impostos pela própria natureza ao homem. Não é por acaso que Stradanus enfatiza em sua *Nova Reperta* que a invenção do polimento de armadura e dos moinhos de vento e água eram “desconhecidos aos romanos”, não porque ele estivesse dialogando diretamente com os romanos do passado para mostrar sua superioridade perante eles, mas porque está apontando para sua própria sociedade, em seu próprio tempo, que o passado grandioso da antiguidade já não se compara à “majestade” dos modernos. Essa suposta “superação” dos antigos pelos

modernos é uma tentativa de conectar o passado ao presente como resultado de um mesmo processo longo, como se fossem camadas sobrepostas de história.

Essa noção, contudo, combina outros dois fatores para operar no imaginário ocidental enquanto discurso imagético. As ideias de natureza e raça são fundamentais para compreender como os ocidentais se pensavam como o ápice da humanidade, alcançado apenas quando a perspectiva de tempo linear é esboçada. A natureza enquanto espaço de dominação é o que possibilita a ideia de avanço pela tecnologia. A tecnologia é imaginada por Stradanus como uma forma de se relacionar com o tempo. No caso dos antigos, essa relação se dá pela superação, enquanto que para os modernos, a relação da tecnologia com o tempo se dá na revelação da capacidade humana em planejar o futuro com o auxílio das inovações que teriam descoberto recentemente. É claro que Stradanus não evidencia em suas gravuras que as invenções que ele representa, em sua maioria, não são tributárias ao Ocidente, mas sim ao Oriente.

A aparição de novos limites ao mundo europeu, a saber: a expansão marítima, o contato com o Oriente pelo mundo islâmico, a invasão da América e o embate com as cosmovisões ameríndias, provocaram a formação de uma identidade europeia a partir da oposição entre o Ocidente e o Outro ao longo do século XVI. A própria palavra “Europa”, que não era muito utilizada até o século XV enquanto unidade social e cultural (dadas os embates religiosos, militares e culturais nela existentes) passou a ser cada vez mais comum no vocabulário, aparecendo principalmente nos mapas que ganhavam cada vez mais destaque no mundo pós-expansão marítima (HALE, 1993, p. 6). O emprego desse termo “Europa” indicava, de maneira mais evidente do que nunca, uma articulação entre forças centrífugas — a expansão pelo mundo — e forças centrípetas — a construção de uma unidade em torno da ideia de progresso —, processo que Andreas Höfele denominou “mistura agitada”. A inserção do termo “Europa” nos mapas contribuía para forjar uma identidade visualmente unificada, ao mesmo tempo em que ideologizava seu triunfo e ocultava suas tensões internas e contradições (HALE *apud* HÖFELE, 2005, p. 8).

A leitura de Höfele distancia-se da perspectiva burckhardtiana, que compreende a Itália como o “filho primogênito” dos Estados modernos, ao ampliar o foco e situar toda a Europa como agente da construção da Modernidade. Tal entendimento pode ser percebido na consolidação de uma identidade europeia em oposição ao Novo Mundo que emergia no Atlântico, à África percorrida pelos lusitanos e ao Oriente explorado por ibéricos e holandeses. Além da dimensão identitária, Höfele aponta outra divergência em relação a Burckhardt: o “indivíduo” renascentista, em vez de uno e centralizado,

aproxima-se mais da figura de um “homem liminar”, situado em um entre-lugar, do que da imagem de unidade estável e “medida de todas as coisas”. A concepção de um indivíduo renascentista unitário torna-se mais plausível quando se adota o próprio discurso dos humanistas, segundo o qual a racionalidade teria permitido remover o “véu da religiosidade” que, no período medieval, fragmentava o homem sob as perspectivas cristãs de mundo (HÖFELE, 2005, p. 11). No entanto, os sujeitos do Renascimento reconheciam suas múltiplas dimensões e, a partir delas, buscavam construir uma unidade capaz de encobrir essa pluralidade (CASSIRER, 2001, p. 47).

A narrativa segundo a qual os europeus — especialmente os italianos — teriam vivenciado um processo coeso de desenvolvimento técnico, impulsionado pela expansão ultramarina e pelo conhecimento da Natureza, acaba por encobrir suas pluralidades e tensões internas. Esse discurso encontrou ressonância nas artes visuais, de modo que Cesare Ripa, ao elaborar um dicionário destinado a condensar a visão artística do século XVI, representou simbolicamente a Itália da seguinte maneira:

A estrela de Vênus, que ao entardecer é chamada Héspero, é colocada sobre sua cabeça porque a Itália se encontra sob o ocaso dessa estrela. A estrela posta na cabeça e o cetro na mão mostram que uma nação de espírito nobre deve inclinar-se primeiramente aos esplendores da alma, significados pela estrela, e depois às comodidades do corpo, significadas pelo cetro; mostram também que a Nobreza nasce da virtude de uma alma clara e resplandecente e se conserva facilmente por meio das riquezas mundanas.

Coloca-se sobre sua cabeça a bela estrela, pela razão anteriormente exposta. Ela veste uma roupa rica e suntuosa porque, nessa nobilíssima província, encontram-se muitos rios, lagos profundos, fontes agradáveis e nascentes de águas salubres, tanto quentes como frias, dotadas de diversas virtudes e produzidas pela própria Natureza, quer para o restabelecimento e a conservação da saúde humana, quer para o prazer e o deleite. O próprio Virgílio, no segundo livro das Geórgicas, diz:

Também há, para maior riqueza e magnificência, diversas minas de metais, além de variados e diferentes mármore e outras pedras preciosas. Por isso, Virgílio, no mesmo lugar, afirma:

Esta mesma terra revelou correntes de prata, veios de bronze e transbordou em abundância de ouro. A coroa de torres demonstra ainda a nobreza das cidades, vilas, castelos e povoações que existem nessa resplandecente e singular província.

Por isso, o poeta, no segundo livro das Geórgicas, escreveu: Ela acrescenta tantas cidades ilustres e obras realizadas com esforço; tantas fortalezas erguidas pela mão humana sobre rochedos escarpados; e rios que correm por baixo de antigas muralhas.

O cetro, ou a lança, que ela segura com a mão direita, significa o império e o domínio que possui sobre todas as outras nações, em razão da excelência de suas raras virtudes, não apenas nas armas, mas também nas letras. Deixo de mencionar muitas outras coisas dignas de tal louvor, para não me alongar; contudo, chamarei atenção para aquilo que testemunha, a esse respeito, o poeta já citado, no segundo livro das *Geórgicas*:

Esta terra produziu uma raça vigorosa de homens: os marsos, a juventude sabina, o lígure acostumado às dificuldades e os valorosos volscos. Produziu os Décios, os Mários e os grandes Camilos, os Cipiões, duros na guerra, e sobretudo a ti, César, que agora, vitorioso nas extremas margens da Ásia, afastas das fortalezas romanas o indiano sem espírito guerreiro.

A cornucópia cheia de diversos frutos significa uma fertilidade superior à de todas as outras províncias do mundo, pois nela se encontram todas as boas qualidades: seus terrenos são aptos a produzir todas as coisas necessárias ao uso humano, como se vê em Virgílio, no mesmo livro:

Salve, grande mãe das colheitas, terra de Saturno, grande mãe de homens. E, pouco depois: Mas as colheitas abundantes e o vinho mássico de Baco a encheram; nela prosperam as oliveiras e os rebanhos felizes. Dela vêm os brancos rebanhos de Clitumno e o grande touro, vítima que, muitas vezes banhada em teu rio sagrado, conduziu os triunfos romanos aos templos dos deuses. Aqui a primavera é contínua, e o verão chega em meses que não lhe pertencem; duas vezes os rebanhos dão cria, duas vezes as árvores são úteis pelos frutos.

Ela se assenta sobre o globo, como já foi dito, para demonstrar que a Itália é senhora e rainha de todo o mundo, conforme, segundo o autor, os antigos romanos demonstraram claramente e, em seu tempo, o Sumo Pontífice, considerado superior a qualquer outro personagem (RIPA, 1625, p. 339)



Figura 86: *Europa. Italia..* Cesare Ripa. Caneta em papel.



Fonte: Della Novissima Iconologia. Cesare Ripa, 1625. Disponível em: <https://archive.org/details/dellanovissimaic01ripa/page/338/mode/2up>. Acesso em 23, Jun. 2026.

A Europa, mais adiante em seu dicionário simbólico, é representada como:

A Europa é a primeira e principal parte do mundo, conforme relata Plínio no primeiro capítulo do terceiro livro. Seu nome teria vindo de Europa, filha de Agenor, rei dos fenícios, raptada e levada por Júpiter à ilha de Creta. Ela veste um traje régio, rico e de várias cores, em razão das riquezas que possui e porque, como diz Estrabão no segundo livro, apresenta uma configuração mais variada do que as outras partes do mundo. A coroa que traz na cabeça serve para demonstrar que a Europa sempre foi superior e rainha de todo o mundo. Ela é representada sentada entre duas cornucópias cheias de toda espécie de frutos porque, como mostra Estrabão na passagem citada anteriormente, esta parte do mundo é, mais do que todas as outras, fértil e abundante em todos os bens que a natureza soube produzir, como se pode ver em algumas de suas regiões já descritas. Ela segura, com a mão direita, o templo para indicar que nela se encontra, no presente, a religião perfeita e verdadeira, superior a todas as outras. Com o dedo indicador da mão esquerda, ela aponta para reinos, coroas, cetros, guirlandas e outros objetos semelhantes, porque na Europa se encontram os maiores e mais poderosos príncipes do mundo, como a Majestade Cesárea e o Sumo Pontífice Romano, cuja autoridade se estende por todos os lugares onde vigora a Santíssima e Católica Fé Cristã (RIPA, 1603, p. 330).

Em síntese, a Itália é concebida como a nação — entendida aqui no sentido de terra natal, e não como Estado-nação — que teria possibilitado à Europa sua expansão e domínio sobre outras regiões, em virtude de seu “amor ao Mundo” e de sua abundância. Na alegoria proposta por Ripa, a própria Itália aparece sentada sobre um globo, como se o houvesse conquistado ou, ao menos, revelado ao mundo. Nesse horizonte, a Europa Moderna passa a ser imaginada como fruto de um esforço intelectual de ordenação e sincronização do mundo e do tempo, associado à ascensão do “homem racional” formulado pelo discurso renascentista. A figura da Europa em Ripa porta armas e troféus — símbolos de conquista —, além de um livro com uma coruja, emblema da sabedoria, instrumentos musicais e uma paleta de pintura, alusões às Artes Liberais. Ao qualificá-la como a principal parte do mundo, Ripa reforça a centralidade daqueles elementos valorizados pelos humanistas, vinculados à racionalidade, sem deixar de afirmar a primazia da religião europeia. A identidade da Europa e da Itália são elaboradas em oposição à identidade - imaginada por parte dos europeus - da América. No dicionário simbólico de Ripa, a América é representada como:

Uma mulher nua, de tez escura, mesclada de amarelo, de rosto terrível, tendo um véu listrado de várias cores que, descendo de um ombro, atravessa-lhe o corpo e cobre as partes íntimas. Seus cabelos estarão soltos e, ao redor da cabeça, haverá um belo e elaborado adorno de penas de várias cores. Com a mão esquerda, segurará um arco; com a direita, uma flecha; e, ao lado, terá uma aljava igualmente cheia de flechas. Sob um dos pés, haverá uma cabeça humana atravessada por uma flecha; e, no chão, de um lado, aparecerá uma lagarta ou lagarto de tamanho desmedido. Por ter sido recentemente descoberta, esta parte do mundo não pôde ser descrita pelos escritores antigos. Por isso, foi necessário recorrer ao que os melhores historiadores modernos relataram, isto é, o padre Girolamo Gigli, Ferrante Gonzales, Botero, os padres jesuítas e, ainda, à informação oral do senhor Fausto Rugheschi, de Montepulciano (RIPA, 1603, p. 333).

Figura 87: **America**. Cesare Ripa. Caneta em papel.



Fonte: *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Cesare Ripa, 1603. Disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/338/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/338/mode/2up). Acesso em 23, Jun. 2026.

A América é imaginada em associação à morte, pela exposição da cabeça no chão com uma flecha atravessada, pelo canibalismo e pelo exotismo de sua fauna. A nudez, em oposição à suntuosa veste da imagem da Europa e da Itália são partes formadoras do caráter ocidental, “moderno e emancipado”, que faz uso da razão para cobrir-se.

Nas obras de Stradanus, por sua vez, não se encontra uma menção explícita à Europa como entidade plenamente unificada. Contudo, ao apresentar os modernos como herdeiros dos antigos, estabelece-se de forma implícita a identificação dos europeus com essa condição de modernidade. As invenções representadas por Stradanus não são exclusivamente modernas nem estritamente europeias: algumas têm origem oriental e outras chegaram ao Ocidente por intermédio do mundo islâmico. Assim, atribuir apenas aos modernos os avanços técnicos experimentados pela Europa no século XVI constitui uma operação de unificação e sincronização do Ocidente, que tende a apagar influências

externas. As produções de Stradanus participam, em certa medida, desse movimento de sincronização (GOMBRICH, 1998, p. 193-205).

Seguindo o pressuposto de que a experiência europeia se torna a base para a experiência do *Orbe*, os ocidentais passaram a estabelecer critérios de separação entre as sociedades a partir daquilo que possuíam do mundo ocidental ou não, assim como fez Pero Magalhães de Gandavo (1540-1579) no seu conhecido “Tratado da Terra do Brasil”:

A língua deste gentio toda pela costa é uma: carece de três letras – *scilicet*, não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente. (GANDAVO, 2008: 66).

Essa formação de identidade, contudo, não pôde existir sem a criação dos limites do que era o Ocidente e daquilo que era considerado como “Outro”, não-ocidental. Para os europeus, a presença dos ocidentais na expansão dos limites do mundo “até então conhecido” se torna a base seminal para a concepção do que é o Ocidente. Essa definição por oposição segue parâmetros parecidos da tradição de Heródoto, ao familiarizar aquilo que é mais parecido consigo mesmo e barbarizar aquilo que não se assemelha, tirando-lhe a humanidade. Nesse sentido, a concepção de raça cumpre o papel de definidor, por oposição, do que é o Ocidental e o que é o Outro. Essa identidade se forja em dois pilares já citados: a concepção e natureza e o ideal de raça que o Ocidente carrega ao chegar às Américas.

A chegada dos europeus à América não foi um embate entre dois mundos diferentes abertos ao que o outro poderia oferecer. Dois mundos diferentes, poderíamos dizer, chocaram-se e colocaram frente a frente aquilo que era familiar e aquilo que era estranho. Para os ocidentais, invasores, uma das primeiras categorias a serem pensadas como diferença foi a de raça, que serviu como base para a implantação de um processo de dominação.

Muito se discute sobre o que significa “Raça” na História do Ocidente ou mesmo se existe tal categoria de diferenciação natural entre os seres humanos. Segundo o que diz Nelson Manrique (1999, p. 19), a existência ou não de raças não tem relevância aos pesquisadores do tema. As raças não são o fundamento criador do racismo, mas o oposto. O racismo cumpre uma função decisiva nas sociedades desiguais, pois busca naturalizar diferenças entre os seres humanos quando, na verdade, essas diferenças são sociais e dependem de muitos outros fatores que não se fundamentam na genética.

Nesse sentido, podemos falar de tentativas, bem sucedidas ou não, ao longo da História do Ocidente, de diferenciação social a partir de uma suposta “natureza racial”. Como aponta Yosef Yerushalmi (1982, p. 6), o conceito de raça no Ocidente é pensado como definido apenas no século XIX, quando se constituem as ideias do Darwinismo Social que desembocam na perseguição aos judeus na Alemanha da primeira metade do século XX. Contudo, em 1604, numa biografia que trata do rei espanhol Carlos V, o frade espanhol Prudencio de Sandoval, diz:

*Yet who can deny that in the descendants of the Jew there persists and endure the evil inclination of their ancient ingratitude and lack of understanding, just as in the Negroes [there persists] the inseparable quality of their blackness [negrura]? For if the latter should unite themselves a thousand times with white women, the children are born with the dark color of the father. Similarly, it is not enough for the Jew to be three parts aristocrat [hidalgo] or Old Christian, for one family-line alone [sola una raza] defile and corrupts him...<sup>81</sup> (SANDOVAL, Apud, YERUSHALMI, 1982, p. 16)*

A acusação de Sandoval perante os judeus demonstra que pouco importa quanto tempo passe, um descendente de judeu será sempre “manchado” pelos seus ancestrais, o que demarca uma característica passada geneticamente, sem interferência de educação, costumes ou da religião em si. Pode-se argumentar que o caso dos judeus seja uma exceção específica, pois existem, ainda segundo Yerushalmi, três blocos considerados pela bibliografia ocidental que caracterizam a perseguição aos judeus: o Antigo-Pagão, o Medieval-Cristão e, por fim, o Moderno-Secular. Contudo, podemos retomar na Inquisição espanhola e sua intensa busca pela “pureza de la sangre”, iniciada a partir de 1449 na Espanha, indícios que apontam para uma transformação da perseguição religiosa em uma perseguição categoricamente racial.

Segundo Nelson Manrique, o racismo era já uma concepção carregada pelos ibéricos mesmo antes de chegarem na América, quando transferiram também suas categorias raciais aos povos indígenas. Essa categorias mentais de diferenciação foram forjadas na luta contra os muçulmanos e judeus na Reconquista da Península Ibérica, quando se criaram as expressões “Cristãos Velhos” e “Cristãos Novos”, para apartar aqueles não-cristãos convertidos – forçada ou voluntariamente – daqueles que não aderiram à fé cristã (MANRIQUE, 1999, p. 20). Nesse ínterim, várias foram as tentativas

---

<sup>81</sup> No português: “No entanto, quem pode negar que nos descendentes do Judeu persiste e suporta a inclinação para o mal de sua antiga ingratidão e incompreensão, assim como nos negros [persiste] a qualidade inseparável de sua negrura? Pois se estes se unirem mil vezes com mulheres brancas, os filhos nascerão com a cor escura do pai. Da mesma forma, não é suficiente para o judeu ser três partes aristocrata [fidalgo] ou cristão-velho, pois uma única linhagem familiar [só uma raça] o corrompe...”



de conversão forçada na Espanha e Portugal ao longo dos séculos XV e XVI, seja para forçar uma fuga de judeus ou muçulmanos, seja para estabelecer uma unidade religiosa nos recém-formados reinos ibéricos.

Mesmo na Espanha de 1391, massacres e perseguições marcaram a vida dos chamados “marranos”, judeus convertidos e seus descendentes. Estes não eram bem aceitos na sociedade cristã, sendo considerados como pessoas de pouca confiabilidade tanto por cristãos-velhos, como pelos próprios judeus. Como diz Cecil Roth:

*The prejudice which had previously been ostensibly religious became ‘racial’ [...] It was not unnatural that, in the fifteenth century, when men thought in terms of religion, this attitude was justified by the plea that baptism had not affected the marranos spiritually. (ROTH, 1940, p. 243)<sup>82</sup>.*

Essas definições baseadas em transferências comportamentais entre descendentes, por mais que não houvesse uma diferença religiosa, foi trazida para a América e afetou também os povos tradicionais do continente. Nelson Manrique denomina esse traslado como “racismo colonial”, em busca do estabelecimento das hierarquias sociais também no continente americano (MANRIQUE, 1999, p. 19). Nesse sentido, o teórico peruano, Aníbal Quijano, diz que a o estabelecimento da diferença racial foi parte de um processo de justificação das relações de dominação estabelecidas entre europeus/cristãos e não-europeus/pagãos ou descendentes de pagãos:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus (QUIJANO, 2005, p. 118)

As gravuras de Johannes Stradanus, publicadas em fins do século XVI, carregam representações visuais dos povos ameríndios que dialogam com as categorias raciais presentes nas mentes dos colonizadores. No caso dos povos indígenas, a justificativa do

---

<sup>82</sup> “O preconceito que antes era ostensivamente religioso tornou-se ‘racial’[...] Não era estranho que, no século XV, quando os homens pensavam em termos de religião, essa atitude fosse justificada pela alegação de que o batismo não havia afetado espiritualmente os marranos” (tradução nossa).

colonizador para a dominação não poderia se pautar numa impureza sanguínea, já que os nativos americanos não tiveram contatos com judeus ou muçulmanos. Isso não significa, contudo, que os ocidentais não tenham inquirido a origem genealógica dos indígenas na busca por uma diferenciação pretensamente natural.

Escritores como Bartolomeu de Las Casas, Francisco López de Gómara, Gonzalo Fernandez de Oviedo, Hugo Grotius, Pedro Sarmiento de Gamboa, etc. tentaram dizer de onde vieram os indígenas, quais suas origens, se eram realmente humanos, se já tinham tido contato com o cristianismo e, conseqüentemente, se tinham negado a doutrina católica ou não (KALIL, 2015, p.72). Para alguns desses autores, como é o caso de Gómara, a diferença física entre indígenas e europeus foi vista como uma das capacidades de Deus em fazer seres humanos com variadas formas e aparências, o que prova a infinidade criativa divina. Ainda assim, Gómara atribui qualidades naturais negativas aos nativos indígenas: “*en fin, digo que nunca crió Dios tan cocida gente en vicios y bestialidades, sin mezcla de bondad o policía*”, indicando que seus costumes não eram resultados de suas próprias decisões, mas da criação de Deus (GÓMARA, CCXVII, 2003).

O jurista dos Países Baixos, Hugo Grotius (1583-1645) escreveu o livro “*De Origine Gentum Americanarum*” em 1642, no qual dizia que as características dos indígenas do Panamá, por exemplo, eram heranças degeneradas dos povos noruegueses, enquanto os indígenas do México eram descendentes dos etíopes, pois se circuncisavam. Os indígenas do Peru, por outro lado, eram descendentes dos chineses, “por adorarem o Sol e terem línguas parecidas”, o que é considerado como uma evolução frente a outros indígenas na concepção de Grotius. As características culturais e físicas eram herdadas de suas origens genealógicas, indicando o caráter genético dos costumes (GROTIUS, *Apud*, KALIL, 2015, p. 52).

Segundo Pablo Casanova, o racismo e o conseqüente estabelecimento de raças superiores e inferiores é típico da psicologia colonial, pois promove a formação de grupos destinados ao domínio, enquanto outros são forçados à exploração:

Es bien sabido que el racismo y la discriminación racial son el legado de la historia universal de la conquista de unos pueblos por otros, desde la antigüedad hasta la expansión de los grandes imperios y sistemas coloniales de la época moderna. Ya Hobson lo decía, pensando él mismo en términos de razas superiores e inferiores: "Siempre que las razas superiores escribió - se establecen en territorios donde pueden ser figempleadas provechosamente las razas inferiores para los trabajos

manuales y la agricultura, para la minería y el trabajo doméstico, las últimas no tienden a morir, sino a constituir una clase servil". (CASANOVA, 1963, p. 23)

A representação da diferença ficava a cargo de suas características naturais, sendo elas marcadas principalmente pelos comportamentos, indicativos de sua etnia. Johannes Stradanus, em suas gravuras sobre a chegada dos europeus e conquista da América, retrata visualmente os indígenas imersos em suas características pretensamente naturais, dialogando com Gómara e outros autores da época supracitados. A representação pela visualidade busca contato com o universo excludente já presente Cultura Visual Ocidental e os primeiros aspectos a serem relevantes para a produção de Stradanus são a superioridade europeia perante a inferioridade natural dos indígenas.

Figura 42: *América. Nova Reperta* ca. 1585, Johannes Stradanus. Gravura em papel.



Fonte: British Museum. Disponível em:

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG47549> Acesso em 30 Mai. 2026.

Retomo esta gravura, já analisada quanto à sua composição, circulação e transformação material, para deslocar a questão: não se trata agora de apontar seus signos coloniais, mas de examinar como eles produzem a exclusão da temporalidade ameríndia. Na gravura de número 1 da série *Nova Reperta*, a América é representada como uma invenção ocidental. A inscrição na imagem diz: “Américo acorda a América, desde então

estará sempre desperta”, como se, antes da chegada dos europeus, o continente – aqui representado pela sua Natureza e por seus habitantes –, estivesse dormindo num sono eterno, paralisada no tempo.

Esta gravura nos indica que a América, além de estar parada no tempo, ou nem mesmo existir *no* tempo, depende da presença do europeu para existir enquanto lugar. Assim como os Marranos, que não deixavam de ser judeus na concepção da civilização cristã, esses indígenas, mesmo em contato com os cristãos, não deixariam de ser indígenas, com seu passado escancarado nas gravuras de Stradanus, numa espécie de “cristãos-novos” sem passado judaico ou muçulmano.

A origem do indígena está retratada nas bases do que era considerado selvagem, o canibalismo, a nudez, a ausência de mudança, a relação próxima com a Natureza, que definiria, pelas próximas gerações, a inferioridade da raça indígena. Como disse Francisco Bethencourt: “O preconceito quanto à ascendência serviu-se desse fenômeno histórico para criar um sistema reconhecido em que as diferentes etnias e os indivíduos de raça mista eram inferiorizados” (BETHENCOURT, 2018, p.). Esse fenômeno será aprofundado e se solidificará ao longo dos séculos na colônia americana, principalmente com as pinturas de castas no século XVII, mas as suas bases estão no século XV e XVI.

Nesse sentido, a chegada dos europeus apenas reforça o “atraso” dos indígenas, que seriam agora guiados pelos ocidentais no caminho do progresso, mas sem nunca perder a posição de subalterno, numa desconfiança transgeracional mesmo àqueles que se convertessem e se associassem aos padrões de vida europeu, num *modus operandi* de tratamento semelhante ao tratamento racial que os judeus e muçulmanos recebiam em Portugal e Espanha, visto que a América foi colonizada, em grande parte, pelos países ibéricos.

Se buscamos observar as gravuras de Stradanus por outra ótica, poderemos utilizar a noção de Interculturalidade Crítica, muito presente nos textos decoloniais recentes. Devemos, de antemão, definir o que ela é e como entendemos a sua importância para o avanço dos estudos que relacionem a natureza e a humanidade. Como apontou Elias Nazareno:

A interculturalidade crítica, entendida como processo social, político e epistêmico, pode ser considerada, portanto, como sinônimo da decolonialidade, pois, mesmo tendo em conta as relações assimétricas estabelecidas pelo colonizador em termos políticos, sociais e epistêmicos, não há como negar a influência recíproca exercida por parte daqueles que foram historicamente subalternizados. Nesse

sentido, a decolonialidade instala-se no mesmo momento em que se instala a colonialidade do poder. Os povos indígenas que permanecem vivos, com seus conhecimentos e suas línguas, são uma prova viva da decolonialidade como processo de resistência e afirmação identitária. (NAZARENO, 2017: 46).

Dessa forma, a Interculturalidade Crítica é a busca pela diversidade epistêmica, caminhando no sentido contrário ao imposto pela Colonialidade do Poder, cuja estrutura de dominação estava imersa na Matriz Colonial de Poder da qual nos falou Walter Mignolo (MIGNOLO, 2017: 6). A Matriz Colonial de Poder é a organização da economia, da autoridade, da epistemologia, do gênero e da sexualidade pelo colonizador europeu ao se apoderar da América ao longo do século XVI e que ainda hoje, não se encerrou. A colonialidade é, portanto, toda a junção entre os *modus operandi*, *vivendi* e *pensandi* do colonizador, que fora implementada nos territórios colonizados (BANIWA, 2019: 59).

Nessa implementação, não somente os povos nativos da América foram afetados, mas também os próprios europeus – de formas diferentes – na medida em que os conhecimentos dos ocidentais eram constantemente contrastados com os conhecimentos indígenas, na busca pela sobreposição daquele por este. O processo de concepção do que era a natureza ao longo do século XVI, como já dito, cumpre papel fundamental na Matriz Colonial de Poder, visto que ela daria as bases filosóficas e morais para a exploração dos territórios encontrados pelos colonizadores sem considerar as vivências tradicionais anteriores.

A interpretação da natureza se baseou, durante a colonização, na separação entre Natureza e humanidade, pois a partir dessa cisão era possível utilizá-la como algo externo à própria humanidade, numa relação que considerou o humano como superior à Natureza ao utilizar-se de instrumentos de conhecimento e controle. Johannes Stradanus contribuiu para a formação dessa perspectiva ao glorificar as invenções supostamente modernas que garantiam a expansão pelo *Orbe* e o consequente domínio daquilo que fosse ligado à Natureza, como os próprios ameríndios, pensados quase sempre como parte intrínseca do cenário tropical.

A perspectiva indígena sobre a natureza não aparta o ser daquele lugar aonde vive. David Koppenawa disse em seu livro “A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami” que: “No primeiro tempo, os brancos estavam muito longe de nós. Ainda não tinham trazido o sarampo, a tosse e a malária para nossa floresta. Nossos ancestrais não adoeciam tanto quanto nós, hoje (KOPENAWA, 2015: 224). Nesse trecho, podemos perceber a



associação do “nós” com a floresta, pois o descontentamento de Kopenawa em relação ao sarampo, a tosse e a malária se dão na contaminação da “nossa floresta” e, conseqüentemente, da comunidade, não havendo, portanto, separação entre os corpos indígenas e o local onde vivem.

Mesmo que David Kopenawa esteja vivo em nosso século – o que pareceria um anacronismo ao historiador do século XIX –, sua perspectiva remonta ao pensamento passado entre as gerações indígenas há séculos e que permanece vivo nos dias atuais, com efeito do tempo, claro. Como apontou Federico Navarrete, a tradição oral ameríndia deve ser compreendida como uma documentação histórica, pois, muitas vezes, as organizações sociais indígenas estão baseadas na oralidade, perpassada por critérios de verificação e valorização dentro da sociedade. A Colonialidade atribuiu às narrativas indígenas ao campo daquilo que é considerado como mitológico, afastando-as do campo do *logos*, do pensamento racional. Nesse sentido, isso é, antes de tudo, uma forma de desvalorização das tradições indígenas baseada no pensamento ocidental que associa tudo aquilo que se mistura com a natureza como primitivo, inferior, pois a natureza é tratada pela perspectiva da dominação, não da coexistência e do Bem Viver (NAVARRETE, 1999: 232).

A Modernidade/Colonialidade buscou separar cada vez mais a natureza do ser humano, pois uma aproximação entre estas duas categorias seria, para o pensamento ocidental, o rebaixamento de uma pela outra, já que mesmo a própria História fora pensada como progresso linear, atribuindo a evolução humana ao seu afastamento e controle da natureza. Johannes Stradanus, nesse sentido, coloca seu tempo como o superior até mesmo em relação aos antigos de Grécia e Roma – muito valorizados no renascimento –, justamente porque os antigos, apesar de terem tentado se desvencilhar da natureza, não possuíam os instrumentos para dominá-la como os modernos chegaram a obter.

*[...] la crisis actual es causada por un modelo particular de mundo (una ontología), la civilización moderna capitalista de la separación y la desconexión, donde humanos y no humanos, mente y cuerpo, individuo y comunidad, razón y emoción, etc. se ven como entidades separadas y autoconstituidas (ESCOBAR, 2017: 68).*

Pablo Alarcón Cháires aponta que o projeto de desenvolvimento baseado apenas no progresso possui uma característica que é tanto sua base, como também sua aplicação, já que o: “proyecto de modernidad responde a su intolerancia hacia toda forma premoderna, la cual es calificada de arcaica, obsoleta, primitiva e inútil, que la desprovee

de conciencia de especie y de conciencia histórica” (ALARCON-CHÁIRES, 2019: 19). Dessa forma, para além da separação entre natureza e ser humano, a Modernidade busca separar também aquelas sociedades cujas organizações se conectam com a natureza, conotando-as de sociedades selvagens e atrasadas. Johannes Stradanus coloca, em suas gravuras sobre a América, a oposição entre o mundo ocidental, cristão, científico, racional, masculino e o mundo selvagem, canibal, nu, irracional, feminino, de forma que essa oposição, em verdade, é a busca pela separação daqueles que alcançaram o poder divino e aqueles que apenas vivem das criações divinas.

Para Stradanus, o conhecimento, cuja a grandeza e a consequência seria possível definir pelo grau de instrumentalização da natureza, se produz de forma solitária em praticamente todas as gravuras da *Nova Reperta*. É possível notar uma perspectiva de criação de conhecimento diversa daquela que têm os povos originários da América, que buscam o conhecimento pela prática coletiva, como diz o estudioso Alexandre Herbetta (HERBETTA, 2019: 8). Entretanto, essa separação entre conhecimento indígena e ocidental é, em grande parte, uma invenção do colonizador, pois:

Uma vez superada a arrogância, a prepotência e o autoritarismo da ciência ocidental, sem dúvida os pontos de convergência entre os conhecimentos tradicionais e científicos são de verificação simples. Em primeiro lugar, as sociedades humanas, incluindo as sociedades indígenas, concebem o campo de alcance do conhecimento ao mesmo tempo limitado e ilimitado. Ilimitado, porque está em permanente processo de construção, desconstruções, (re)construções, descobertas, invenções, interpretações e crenças dinâmicas. Limitado, porque não consegue explicar e responder a todas as perguntas humanas. Em segundo lugar, em todas as sociedades humanas, incluindo as sociedades indígenas, os conhecimentos são construções humanas, ou seja, resultados de observações, experimentações (erros e acertos) e vivências de longo prazo. Então, perguntamos: o que diferencia o conhecimento científico de outros conhecimentos, para além do poderio bélico do guardião ocidental da ciência? (BANIWA, 2019: 70).

A diferenciação que notamos em Stradanus é que o conhecimento dito científico serve a propósitos diferentes dos conhecimentos ameríndios, a saber: um é instrumento de dominação da Natureza e busca pela semelhança com os poderes divinos do cristianismo, enquanto o outro busca “O Bem Viver, como um estado de espírito no mundo cósmico mais do que uma qualidade material ou social de vida está relacionado às relações equilibradas dos sujeitos humanos e não humanos que coabitam o cosmo” (*Idem*, 2019, p. 64). Isso não significa dizer que os conhecimentos ocidentais não

propiciaram facilidades e melhorias na qualidade de vida dos sujeitos que deles se apoderaram, mas que esses conhecimentos não foram pensados para serem compartilhados em igualdade entre todos os humanos e a Natureza, pois mesmo em sua gênese está a marca da individualidade e a separação sujeito/objeto, ou Humano/Natureza.

A partir da análise das gravuras da *Nova Reperta* de Stradanus podemos afirmar que a Natureza é vista como um local a ser dominado pelo conhecimento tecno-científico, enquanto que, no sentido oposto, os saberes outros da Decolonialidade apontam os conhecimentos como formas para buscarmos o Bem Viver, que é a vida em sociedade e harmonia com a Natureza, sem a necessidade de sermos superiores a ela, pois não somos seus criadores.

Johannes Stradanus, em seu tempo, produziu gravuras que atendessem aos pedidos da Família Médici, elaborando um arcabouço visual de valorização da Modernidade na busca pelo engrandecimento do ser humano que atingia os poderes de Deus no Gênese, pois alterava, controlava e recriava a natureza com suas próprias mãos. Nesse processo de valorização da humanidade – não toda ela -, aqueles seres que não correspondessem ao que era visto como racional segundo os parâmetros da sociedade cristã ocidental, eram considerados como imagens estáticas de um passado já superado pelos europeus. Os ocidentais buscaram se representar como imagem e semelhança de Deus, inspirando-se na narrativa judaico-cristã, para, não do barro, mas dos instrumentos técnicos, moldarem a natureza - principalmente a América e seus habitantes - segundo seus desejos, sem considerar, portanto, os conhecimentos outros e as possibilidades de conciliação na busca por uma sociedade menos hierárquica e mais diversa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao fim desta pesquisa, compreendo com maior nitidez que as gravuras de Johannes Stradanus não podem ser reduzidas à condição de meras representações de um mundo moderno em formação, tampouco interpretadas como simples registros visuais de invenções ou acontecimentos. O percurso desenvolvido ao longo desta tese me levou a reconhecer que essas imagens operam em um campo mais instável, no qual diferentes temporalidades não apenas coexistem, mas se tensionam continuamente. Ao analisá-las, busquei demonstrar que elas articulam uma arquitetura temporal marcada por sobreposições e assimetrias, afastando-se de qualquer organização homogênea do tempo.

Nesse sentido, o principal resultado alcançado foi compreender as gravuras de Stradanus como dispositivos visuais que atuam na tentativa de dar inteligibilidade a uma experiência histórica fragmentada, especialmente em um contexto em que o novo — materializado na expansão atlântica e na experiência da América, assim como pelas invenções tecnológicas compiladas pelo Ocidente a partir da experiência com outros povos — não se deixava apreender plenamente pelos esquemas tradicionais herdados.

Para sustentar essa interpretação, foi necessário dialogar com uma tradição historiográfica que problematiza o próprio conceito de tempo. A partir de François Hartog, compreendi que a experiência histórica não se organiza de forma universal, mas por regimes de historicidade que variam conforme a relação entre passado, presente e futuro. Reinhart Koselleck, por sua vez, permitiu tensionar a ideia de um tempo histórico linear ao demonstrar que a modernidade não inaugura simplesmente um novo tempo, mas transforma as categorias de experiência e expectativa, abrindo um campo de possibilidades que não elimina imediatamente as formas anteriores de temporalização. Nesse ponto, a leitura de Krzysztof Pomian foi decisiva, sobretudo ao pensar o tempo como uma arquitetura composta por estratos assimétricos, recusando a ideia de um fundamento temporal único. Paul Ricoeur contribuiu ao mostrar que toda forma de narrar implica uma temporalização do mundo, enquanto Norbert Elias deslocou a discussão ao evidenciar que o tempo não é uma entidade dada, mas uma construção social que orienta a ação humana. O diálogo entre esses autores me permitiu sustentar que o século XVI não pode ser interpretado como um momento de transição linear rumo à modernidade, mas como um campo de coexistência e disputa entre temporalidades heterogêneas, em que o tempo linear emerge sem suprimir integralmente o tempo cíclico e o escatológico, na verdade, sua invenção é um resultado das tensões entre esses diferentes tempos, somado

às novas experiências históricas interpretadas e projetadas pelos europeus. Essa problemática se complexifica quando incorporamos o debate da história da arte e da cultura visual.

Ao me aproximar de Aby Warburg, percebi que as imagens não se organizam segundo uma cronologia simples, mas carregam sobrevivências que atravessam diferentes tempos históricos. Michael Baxandall, por sua vez, ofereceu ferramentas para compreender as imagens a partir das condições sociais de sua produção e recepção, deslocando o foco da obra isolada para práticas visuais situadas. Jean-Claude Schmitt e Ulpiano Meneses reforçaram a ideia de que a imagem é um documento histórico que participa da construção do real, e não apenas de sua representação. Ao incorporar as contribuições de Daniela Bleichmar e Vanessa Schwartz, assim como de Serge Gruzinski, pude compreender que as imagens não apenas registram o passado, mas participam ativamente da constituição dos modos de ver e conhecer o mundo. Nesse sentido, as reflexões de Georges Didi-Huberman e Keith Moxey foram fundamentais para pensar a imagem como lugar de condensação temporal, no qual diferentes tempos se cruzam, se sobrepõem e, muitas vezes, entram em conflito. Gillian Rose, por outro lado, me permitiu aplicar ferramentas de análise histórica de imagens, buscando compreender tanto seus significados, como seu contexto de produção e diálogo com o que já existia e o que viria a se fundamentar adiante. Esse conjunto de perspectivas permitiu deslocar a análise das gravuras de Stradanus de um campo exclusivamente estético para uma dimensão historiográfica mais ampla, na qual a imagem se torna um operador de temporalidade.

A partir desse enquadramento, tornou-se possível também rever criticamente interpretações clássicas da Primeira Modernidade. A leitura de Jacob Burckhardt, que identifica no Renascimento a emergência de um “homem moderno” dotado de consciência histórica e autonomia, mostrou-se insuficiente para explicar a complexidade das imagens analisadas. Mesmo abordagens mais recentes, que enfatizam a invenção técnica e a valorização da ação humana, tendem a pressupor uma linearidade que não se sustenta diante das tensões observadas nas gravuras de Stradanus. Ao contrário, o que emerge dessas imagens é uma temporalidade ainda atravessada por elementos medievais, cristãos e clássicos, que não desaparecem, mas são rearticulados.

A América, nesse contexto, se apresenta como um ponto de inflexão decisivo: não apenas como espaço de expansão, mas como elemento que desestabiliza as formas tradicionais de compreender o mundo. A necessidade de integrar essa novidade em um quadro inteligível revela o papel das imagens como instrumentos de ordenação simbólica,



capazes de articular o novo ao já conhecido, mesmo que essa articulação se dê de forma tensa e incompleta. Esse percurso me leva a considerar que o estudo das imagens ainda ocupa um espaço limitado na historiografia, apesar de seu crescimento recente. Em muitos casos, elas continuam sendo tratadas como objetos secundários, subordinados à escrita ou restritos a análises formais e estilísticas.

O que esta tese buscou demonstrar é que as imagens podem ser pensadas como formas de produção histórica, capazes de organizar experiências temporais e de participar ativamente da construção de sentidos. Nesse sentido, abre-se um campo fértil para novas investigações que articulem teoria da história, história visual, cultura material e estudos sobre temporalidade. Há possibilidades de ampliar esse debate para outros conjuntos de imagens da Primeira Modernidade, bem como para contextos não europeus, nos quais diferentes regimes de tempo se confrontam e se reconfiguram. Ao deslocar o olhar da imagem enquanto representação para a imagem enquanto operação, acredito que se abre uma via promissora para compreender não apenas o passado, mas também as formas pelas quais continuamos a organizar o tempo no presente. Encerrando este percurso, retorno à inquietação que deu origem a esta pesquisa.

A contribuição que busquei trazer, nesta pesquisa, para o debate historiográfico e para os estudos sobre Johannes Stradanus, não consiste em negar que suas gravuras tenham participado da afirmação de uma cultura da invenção, da expansão europeia ou da emergência de expectativas de futuro. Esses aspectos já foram amplamente reconhecidos por estudos dedicados à série *Nova Reperta*, à circulação das gravuras, ao desenvolvimento técnico e à construção visual da América. O deslocamento proposto aqui está em demonstrar que tais imagens não podem ser compreendidas apenas como celebrações lineares da novidade, do progresso ou da superioridade europeia. Antes, elas constituem espaços de condensação temporal, nos quais sobrevivências do passado clássico, expectativas escatológicas, ritmos cíclicos da natureza e projeções lineares de futuro convivem de maneira desigual, conflitante e historicamente situada.

Nesse sentido, esta pesquisa procurou contribuir para uma revisão da própria forma de abordar a Primeira Modernidade. Em lugar de tratá-la como etapa já plenamente orientada por uma consciência progressiva do tempo, defende-se que o século XVI foi marcado por um esforço ainda instável de produzir linearidade a partir da coexistência de experiências temporais heterogêneas. A temporalidade linear, portanto, não aparece como dado consolidado nem como consequência natural das transformações técnicas e marítimas, mas como construção simbólica disputada. As gravuras de Stradanus

participam ativamente dessa construção ao selecionar heranças, reorganizar memórias, hierarquizar invenções e projetar determinadas possibilidades de futuro.

A análise também amplia o sentido atribuído à noção de invenção. Em vez de tomar as imagens da *Nova Reperta* somente como inventários de descobertas técnicas ou como evidências de uma consciência moderna do progresso, a tese mostra que a “novidade” não depende exclusivamente da anterioridade cronológica de um objeto. Uma invenção torna-se nova quando é mobilizada para reorganizar a experiência humana do tempo, produzir uma diferença em relação ao passado e sustentar a expectativa de um futuro superior. Desse modo, instrumentos, técnicas, práticas científicas, descobertas geográficas e formas de representação visual integram uma mesma operação temporal: a construção de um Ocidente capaz de narrar a si próprio como herdeiro, continuador e superador dos antigos.

Outro avanço que busquei nesta pesquisa está em articular a análise temporal à dimensão material e coletiva da produção das gravuras. Ao considerar os desenhos preparatórios, as alterações entre esboço e impressão, a atuação de gravadores, impressores, editores, comitentes e mecenas, esta tese evita atribuir a Stradanus uma autoria isolada e abstrata. A produção do tempo visual não é apresentada como resultado exclusivo da intenção de um artista, mas como efeito de redes de colaboração, circulação, encomenda e poder. Assim, a temporalidade inscrita nas imagens não se separa de suas condições materiais de fabricação nem dos interesses políticos que orientaram sua difusão.

Essa perspectiva também permite reposicionar a representação da América. A alegoria americana já foi interpretada como imagem da alteridade, da feminização do território, da conquista e da inferiorização dos povos indígenas. A contribuição específica desta tese é mostrar que a violência colonial presente nessa visualidade é igualmente uma violência temporal. Ao representar a América como espaço adormecido, naturalizado ou destituído de uma historicidade própria, a gravura não apenas estabelece uma diferença entre Europa e Novo Mundo: ela produz a Europa como sujeito ativo da história e reserva aos povos americanos uma posição de atraso, imobilidade ou exterioridade em relação ao tempo histórico. A linearidade moderna, nesse caso, não se limita a organizar a experiência europeia; ela se torna mecanismo visual de conquista, pois legitima a submissão de outras temporalidades em nome da descoberta, da civilização e do futuro.

Por fim, a tese propõe uma contribuição metodológica para os diálogos entre teoria da história, história da arte e cultura visual. Ao tratar as gravuras não como

ilustrações – como já bem estabelecido no debate historiográfico sobre a cultura visual - de processos históricos previamente definidos, mas como operações que participam da produção de inteligibilidade histórica, o trabalho sustenta que as imagens devem ser tomadas como agentes na organização das relações entre passado, presente e futuro. Elas não apenas testemunham uma crise de percepção provocada pela expansão atlântica, pelas invenções e pela experiência americana; elas oferecem formas visuais de administrar essa crise, estabilizá-la parcialmente e convertê-la em narrativa.

A principal novidade deste trabalho, portanto, reside em compreender Johannes Stradanus não apenas como inventor de imagens da modernidade, mas como produtor de dispositivos visuais de temporalização. Suas gravuras revelam que a modernidade não nasceu da simples substituição de um tempo antigo por um tempo novo. Ela foi produzida na disputa entre tempos distintos, na tentativa de ordenar o desconhecido e na imposição de uma narrativa de futuro que, ao mesmo tempo que prometia novidade e superação, apagava ou subordinava outras experiências históricas possíveis.

Ao me voltar para as gravuras de Johannes Stradanus, busquei compreender como uma sociedade marcada pela novidade e pela incerteza lidou com a experiência do tempo. Ao longo desta tese, procurei mostrar que a modernidade não se constitui a partir de um tempo estável, mas de um campo de tensões. E, ao final, reconheço que meu objetivo se tornou mais claro: mostrar que, diante de um mundo que ainda não compreendia plenamente o que era novo, as imagens de Stradanus buscaram organizar o tempo — e, ao fazer isso, também nos ajudaram a pensar o nosso.

## REFERÊNCIAS

ANKERSMITH, Frank. **A escrita da história: a natureza da representação histórica** / Franklin Rudolf Ankersmit; tradutores: Jonathan Menezes [et al.]. – Londrina: Eduep, 2016.

ARENDT, Hannah. **A condição Humana**. 10ª Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2000.

ARRAIS, Cristiano. **Cidades-capitais do Brasil republicano: representação e mobilização do tempo nas construções de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília** / Cristiano Alencar Arrais. – Goiânia. Editora da Imprensa Universitária, 2019.

ARRAIS, Cristiano. **Defesa da Tese Acadêmica para promoção classe E**. Universidade Federal de Goiás. 2025.

ASSMANN, Aleida. *Transformations of the Modern Time Regime*. 2013. ed. by Chris Lorenz - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013. - S. 39-56. - (Schriftenreihe der FRIAS School of History; 7). - ISBN 978-3-525-31046-5.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1984.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença**. Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1991.

BELMONTE, Alexandre. **Saudades do Novo Mundo. A Aventura de Jean de Léry**. Ed. Mundo Contemporâneo. 2013.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**. Trad. Like Gisah Vasconcellos. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 2010.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1972.

BICALHO, Maria Fernanda Baptista. **A liberalidade no pensamento medieval e moderno: uma análise das práticas de recompensa e organização dos súditos**. São Paulo: Editora Unesp, 1988.

BIONI, Amanda Moury Fernandes. **QUANDO AMÉRICO CONHECE AMÉRICA: AS REPRESENTAÇÕES DOS POVOS DO NOVO MUNDO NAS CARTAS DE 1502 e 1503**. Revista InterFaces, Nº 29, Rio de Janeiro, 2019.

BLEICHMAR, Daniela & SCHWARTZ, Vanessa. *Visual History: The Past in Pictures*. The Regents of the University of California. ISSN 0734-6018, electronic ISSN 1533-855X, pages 1–31, University of California Press, 2019.

BLEICHMAR, Daniela & SCHWARTZ, Vanessa. *Visual History: The Past in Pictures. The Regents of the University of California*. ISSN 0734-6018, electronic ISSN 1533-855X, pages 1–31, University of California Press, 2019.

BLOCKER, Déborah. *The Accademia degli Alterati and the Invention of a New Form of Dramatic Experience: Myth, Allegory, and Theory in Jacopo Peri's and Ottavio Rinuccini's Euridice* (1600). In: BLOEMENDAL, Jan (org). *Drama and Theatre in Early Modern Europe*. 2017.

BOUMEDIENE, Samir. *The time of Stradano's Nova Reperta. Alessandra Baroni. Giovanni Stradano. Le più strane e belle invenzioni del mondo*, MUSE, pp.69-92, 2024. ffBOUTON 2018

BOWEN, Karen. *Philips Galle's Nova Reperta: A case Study in Print prices and distribution*. In: MARKEY, Lia (Ed.). *Renaissance Invention, Stradanus's Nova Reperta*. Northwestern University Press, Illinois, EUA, 2020.

BRAUDEL, Fernand. *O mediterrâneo e o Mundo mediterrâneo na Época de Filipe II*. Ed. Martins Fontes, Lisboa, 1983.

BURKE, Peter. *O Renascimento e a formação da nobreza: artistas e cortesãos na Europa do século XVI*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

BURY, Michael & BURKE, Jill. *Introduction. In: Art and Identity in Early Modern Rome*. Ed. Ashgate book. 1a Ed. 2008.

CAÑEQUE, Alejandro. *De parientes, criados e gracias*. Cultura del don e poder em México colonial (Siglos XVIXVII). Inglaterra, HISTÓRICA XXIX, 2005.

CARDAMO, Girolamo. *The Book of my life (De Vita Propria Liber)*. Trad. CARDAN, Jerome. Ed. E. P. Durrón & Co. Printed in USA, 1930

CARVALHO, Eugênio Rezende de. *A multiplicidade dos tempos da História em Krzysztof Pomian*. In. *Heterocronias*, SALOMON, Marlon. 2011.

CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*. Ed. Martins fontes, São Paulo, 2001.

CHENEY, Liana Girolami de. *Giorgio Vasari's Teachers. Sacred e profane Art*. Ed. Peter Lang, Oxford, 2007.

CHENEY, Liana Girolami de. *Giorgio Vasari's Teachers. Sacred e profane Art*. Ed. Peter Lang, Oxford, 2007.

CHENEY, Liana. *Art, Identity, and Patronage in Renaissance Florence*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

CHENEY, Liana. *Giorgio Vasari's Prefaces. Art e Theory*. 2012

CHICANGANA-BAYONA. *Visões do Novo Mundo na pintura religiosa da Renascença*. Revista História, V. 32, n. 1, p. 198-230, São Paulo, 2013.

CLIFTON, James. *Mathematical instruments in Nova Reperta*. In: MARKEY, Lia (Ed.). *Renaissance Invention, Stradanus's Nova Reperta*. Northwestern University Press, Illinois, EUA, 2020.



CORBIN, Alain. **Saberes e odores: o olfato no imaginário social nos séculos dezoito e dezenove**. Trad. de Maria T. P. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1987.

CRARY, Jonathan. **A modernidade ocular: Transformação das formas de olhar e criar**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CRESSY, David. *Warfare*. p. 153-159. In: MARKEY, Lia (Ed.). *Renaissance Invention, Stradanus's Nova Reperta*. Northwestern University Press, Illinois, EUA, 2020.

DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette: A História Cultural da Revolução Francesa**. Tradução de Marília Pinto de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUPRÉ, Sven. *Visuality*. p. 175-183. In: MARKEY, Lia (Ed.). *Renaissance Invention, Stradanus's Nova Reperta*. Northwestern University Press, Illinois, EUA, 2020.

ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. Ed. Zahar. Trad. RIBEIRO, Vera. 1998.

FERNANDES, Cássio da Silva. **Aby warburg entre a arte florentina do retrato e um retrato de Florença na época de Lorenzo de Medici**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 41, p. 131-165, 2004.

FERNANDES, Cássio da Silva. **Martin Wackernagel e o mundo dos artistas no Renascimento florentino**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

FOUCAULT, Michel. **“O que são as luzes?”**. Rabinow, ed. The Foucault reader. Nova Iorque, Pantheon Books, 1984, p. 32-50.

FRUGONI, Chiara. **Petrarca e o seu tempo: A imagem da cultura medieval**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FRYXELL, Allegra. *Time and the modern: current trends in the history of modern temporalities*. Past and Present, no. 0 (May) 2019.

GALLIE, Walter, B. **Narrativa e compreensão história**. In: **história e narrativa. A ciência e a arte da escrita histórica**. MALERBA, Jurandir. Ed. Vozes, 2016.

GARIN, Eugenio. **Introdução**. In: **O homem Renascentista**. BURKE et al (Orgs.). Editorial Presença, Lisboa 1991.

GOODY, Jack. **O roubo da história. Como os europeus se apropriaram das ideias e invenções do Ocidente**. Ed. Contexto, 2008.

GOODY, Jack. **Renascimentos: um ou muitos?** Trad Magda Lopés. São Paulo, editora UNESP, 2011.

GRAY, Emily. **Florença e o mercado de impressos: A revolução da gravura no Renascimento italiano**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

GRAYSON, Cecil. *The Renaissance Art of the Medici: A Study in Patronage and Publicity*. New York: Harper & Row, 1999.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance self-fashioning: from more to shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

GRUZINSKI, Serge. **A águia e o Dragão –Portugueses e Espanhóis na globalização do século XVI**. Edições 70, Lisboa, 2015

GRUZINSKI, Serge. *La máquina del tiempo. Cuando Europa comenzó a escribir la historia del mundo*. Fondo de cultura Económica, 2021.

GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilo. **O conceito de História**. Trad. René E. Gertz. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HADDAD, Fernando. **De Marx a Habermas. O materialismo histórico e seu paradigma adequado**. Tese de doutorado, Unb, 1996.

HALL, James. *The self-portrait. A cultural History*. Ed. Thames & Hudson, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Ed. DP&A. 11º edição. Trad. Tomas Tadeu da Silva, 2006.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 1999.

HARTOG, François. *Regime de Historicidade. Time, History and the writing of History* - KVHAA Konferenser 37. Pps. 95-113 Stockholm. 1996.

HERMANN, Jacqueline. **EL KSAR EL-KEBIR. NARRATIVAS E HISTÓRIA SEBÁSTICA NA BATALHA DOS TRÊS REIS. MARROCOS, 1578**. *História: Questões & Debates*, 45(2). 2006.

HIBBERT, Christopher. *The Rise of Florence: A Social History of the Renaissance*. London: Harper & Row, 1975.

HITNER, Sandra. **As gravuras do renascentista alemão Albrecht Dürer do Acervo Brasileiro**. Revista História Hoje, São Paulo, N. 1, 2003.

HÖFELE, Andreas. *Renaissance Go-Betweens*. Ed. Werner von Koppenfels. Berlim, 2005.

HUBERMAN, Georges Didi. **A impressão: um gesto técnico que nos precede e nos sucede**. Trad. de Sérgio Mazina. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média: uma análise da vida cultural nos Países Baixos no final da Idade Média**. Trad. de Cláudio G. P. de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

IMHOF, Jessica. *The Press and the Print in the Early Modern Period*. London: Routledge, 2020.

JANSON, H.W. **A História da Arte Ocidental**. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

JAY, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JORDHEIM, Helge. **Camadas de tempo – condições históricas e semânticas para uma estratigrafia do tempo e da história**. In, Salomon, Marlon, *Heterocronias*. 2011. JORDHEIM, Helge. Introduction. Multiple times and the work of synchronization. *History and theory*, Vol. 53, 2014, p. 498-518.

JORDHEIM, Helge. *Synchronizing the World- Synchronism as Historiographical Practice, Then and Now*. *History of the Present*, Vol. 7, No. 1 (Spring 2017), pp. 59-95, 2017.

JOY, William. *The German Renaissance and Its Influence on Art*. New York: Harper & Row, 2008.

JULIÃO, José Nicolao. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida**. Tradução de André Luís Mota Itaparica. *Cad. Nietzsche*, Guarulhos/Porto Seguro, v.38, n.2, p. 179-186, maio/agosto, 2017

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo. Estudos sobre História**. Trad. Markus Hediger. Ed. PUC-RIO, Contraponto. Rio de Janeiro, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Reinhart Koselleck ; tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira ; revisão da tradução César Benjamin. - Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUC-Rio , 2006

KOSELLECK, Reinhart. **O Conceito de História**. Trad. GERTZ, René. Ed. Autêntica. São Paulo, 2013.

LARIVAILLE, Paul. *La Renaissance et l'Italie: Entre l'Antiquité et la Modernité*. Paris: Editions du Seuil, 1988.

LE GOFF, Jacques. **Mercadores e banqueiros da idade média**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, Brasil, 1991.

LE GOFF, Jacques. *Time, Work & culture in the Middle Ages*. The university of Chicago press. 1980.

LILTI, Antoine. **Seria Rabelais o nosso contemporâneo? História intelectual e hermenêutica crítica**. In: *Heterocronias*, SALOMON, Marlon. 2011.

LINCOLN, Evelyn. *Invention and Authorship in Early Modern Italian Visual Culture*. New York: Routledge, 2003.

LÖWITH, Karl. **O sentido da história**. Edições 70. The University of Chicago, 1977.

MARKEY, Lia. *Imagining the Americas in Medici Florence*. The Pennsylvania state university press, Pensilvânia, 2016

MARKEY, Lia. *Johannes Stradanus: Art and Patronage in the Renaissance*. Florence: Museo di San Salvi, 2012.

MARKEY, Lia. *Renaissance Invention, Stradanus's Nova Reperta*. Northwestern University Press, Illinois, EUA, 2020.

MARKEY, Lia. *Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth Century Florence*. Renaissance Quarterly, Vol. 65, No. 2, p. 385-442, Chicago, 2012.

MARKEY, Lia. *Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth Century Florence*. Renaissance Quarterly, Vol. 65, No. 2, p. 385-442, Chicago, 2012.

MARTINDALE, Andrew. *Gothic Art*. Ed. Thames and Hudson. Londres, 1994.

MASSARATO, Carlo. *The Renaissance Art of Printmaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

MELIN, Becca. *Stradanus's Nova Reperta and the Nature of Novelty*. Museum Cooper Hewitt <https://www.cooperhewitt.org/2025/09/10/stradanuss-nova-reperta-and-the-nature-of-novelty/>>. Acesso em Novembro de 2025.

MENESES, Ulpiano Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003

MENESES, Ulpiano. **A visualidade e o saber no Renascimento: O olhar, a memória e a linguagem na formação da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MIGNOLO, Walter. *El lado más oscuro del Renacimiento. COLONIALIDADE O lado mais escuro da modernidade*. Revista brasileira de ciências sociais, Vol. 32, Nº 94, 2017.

MINK, Louis. *Narrative form as a cognitive instrument*, In: The history and the narrative reader. In: **história e narrativa. A ciência e a arte da escrita histórica**. MALERBA, Jurandir. Ed. Vozes, 2016.

MIRZOEFF, Nicholas. **A visualidade como prática discursiva: Imagens, poder e conhecimento**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MOXEY, Keith. *Visual time. The image in History*. Duke University Press, London, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Obras incompletas**. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho, posfácio de Antônio Cândido. 3. ed. São Paulo, Ed. abril Cultural, 1983

O'GORMAN, Edmundo. **A Conquista da América: O Problema do Outro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

O'MALLEY, Michelle. *Finding Fame: Painting and the Making of Careers in Renaissance Italy*. In: *Renaissance Studies*. 2010.

PANOFSKY, Erwin. **Iconologia: os emblemas morais e os significados da arte**. Trad. de Renato L. de C. Lima. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

PARK, Eileen. **A gravura e a pintura no Renascimento**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

PARK, Katherine & DASTON, Lorraine. *The Cambridge History of Science*. Vol. 3. Cambridge, 2008.

PAULA, Francisco Sebastião & GONDIM, Antônio Beethoven Carneiro. **A incidência da encomenda na produção de gravura no Ceará, destacando-se a região do Cariri e Fortaleza**. Revista Interdisciplinar internacional de Artes visuais. Unespar, 2019.

PILLSBURY, Edmund. *The Sala Grande Drawings by Vasari and His Workshop: Some Documents and New Attributions*. Master Drawings, Vol. 14, No. 2 (Summer) 1976.

POMIAN, K. **Enciclopédia Einaudi**. Ed. Tempo. 1993.

RANCIERE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador**. Ed. Argos, Santa Catarina, 2011.

RAPOSO, Pedro. *Astrolabes and Armillary Spheres: Scientific Instruments and Prints in the Renaissance*. Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1t-L58gVsB0>. Acesso em novembro de 2025

RASTERHOFF, Andreas. *Urbanization and Printing in the Early Modern Period*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.

RAITZ, Tânia Regina & FERREIRINHA, Isabella Marisa Nunes. **As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas**. Ver. Adm Pública, v. 2, 2010.

REISS, Evelyn. *Patronage and the Renaissance Art Market*. New York: Harper & Row, 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Editora Unicamp, São Paulo, 2007.

RICOEUR, Paulo. **Tempo e narrativa (Tomo 1)**. Campinas, São Paulo, Ed. Papyrus, 1994.

ROBERTS, Andrew. *The Renaissance and Early Modern Europe: A Historical Overview*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of Visual Materials*. Ed SAGE publications, Londres, 2001.

RÜSEN, Jörn. **Pode se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em História**. In- SOLOMON, Marlon. *História, verdade e tempo*. Ed. Argos, p. 259-290, 2011.

SALOMON, Marlon Jeison. **Heterocronias**. Editora Argo. 2011.

SAMAIN, Etienne. **A natureza das imagens: como as imagens pensam e se movimentam**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.



SAMAIN, Etienne. **As imagens não são bolas de sinuca**. In: SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens** (org.), Ed. Unicamp, São Paulo, 2012.

SCHAEFER, Scott. **The Invention of Gunpowder**. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 44, pp. 209-211, 1981.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. Edusc, SP, 2007.

SCOTT, Joan Wallach. “**Gênero: uma categoria útil de análise histórica**”. Educação & Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. tradução de Marcos Aarão Reis. – 3ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2003.

SEZNEC, Jean. **The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Transmission**. Princeton: Princeton University Press, 1961.

SKINNER, Quentin. **The Foundations of Modern Political Thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SOUZA, Gabriel de; SANTOS, Ricardo dos. **A Arte do Frontispício: Uma Introdução à História Visual**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

STEWART, Alison. **The Birth of Mass Media: Printmaking in Early Modern Europe**. (2013). Faculty Publications and Creative Activity, School of Art, Art History and Design. 22. 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América. A questão do outro**. Ed Martins fontes, 1991.

TOULMIN, Stephen. **COSMOPOLIS. The hidden Agenda of Modernity**. The university of Chicago Press. 1990.

VANUCCI, Alessandra Baroni. **Johannes Stradanus: Art and Patronage in the Renaissance**. Florence: Museo di San Salvi, 2011.

VESPUCCI, Augusto. **Modernidade e(m) invenção: as gravuras de Johannes Stradanus (1523-1605)**. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em História, UFG, Goiânia, 2021.

VILLAS BÔAS, Tânia. **O protagonismo das potências marítimas e o novo comércio internacional**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

WALLACE, William. **MICHELAGELO. Selected Readings**. Washington University, 1999.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne: as imagens e a sobrevivência do passado**. Trad. de Ana Cláudia Anza. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2015.

WATERS, Michael. *A Renaissance without Order Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints*. Journal of the Society of Architectural Historians 71, no. 4 (December), 488–523, 2012.

WHITE, Hayden. *Meta-história. A imaginação histórica do século XIX*. Ed. USP. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo, 1992.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

WOORTMANN, Klaas. *A percepção dos outros: a alteridade na Grécia Antiga e no Renascimento*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

WOUK, Edward. *A geografia da visualidade: A impressão e sua disseminação no século XVI*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

## FONTES

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de José Pedro Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: H. Antunes, 1916. Disponível em: [https://pt.wikisource.org/wiki/Anexo:Imprimir/A\\_Divina\\_Com%C3%A9dia](https://pt.wikisource.org/wiki/Anexo:Imprimir/A_Divina_Com%C3%A9dia) . Acesso em: 1 Jan. 2026

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Editora da Unicamp. 2ª edição, Campinas, 1999.

AQUINO, Tomas de. *Suma Teológica. Tomo V*. Trad Hilario Abad de Aparicio. Ed Nicolás Moya. Madrid. 1883. Disponível em: [https://archive.org/details/idoc.pub\\_aquino-s-tomas-suma-teologica-suplemento/mode/2up](https://archive.org/details/idoc.pub_aquino-s-tomas-suma-teologica-suplemento/mode/2up). Acesso em 04, Jun. 2026.

AQUINO, Tomas de. *Suma de Teología. Biblioteca de autores cristianos*. Trad. José Martorell Capó, Madrid. ISBN: 84-7914-277-4. 2001.

AQUINO, Tomas de. *Suma de teologia* [primeira parte - questões 84-89] / Tomás de Aquino; tradução e introdução Carlos Arthur Ribeiro do Nascimento. - Uberlândia: Ed. EDUFU. 2016.

ARISTÓTELES. *Política*. Ed. Veja. Tradução de Antonio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. 1998.

BACON, Francis. *Novum Organum. Ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza*. Biblioteca virtual books, 2000.

BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. LLOYD, Ellis (Trad.). University of Toronto Press, 2007.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998

MONTAIGNE, Michel de. *The journal of Montaigne's travels in Italy by way of Switzerland and Germany in 1580 and 1581, Volume 2*. The Gutenberg project, 2023.

REINA, Casiodoro de. **La Biblia: que es, los sacros libros del Vieio y Nueuo Testamento: trasladada en español**. Basilea: Samuel Apiarius para Thomas Guarin, 1569. Disponível em: <https://archive.org/details/BibliaDeCasiodoroDeReina1569>. Acesso em: 27 jun. 2026.

RIPA, Cesare. *Iconologia ouero Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione*. Edição de 1603 por Lepido Facii, Roma. Disponível em: [https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa\\_0/page/108/mode/2up](https://archive.org/details/iconologiaouerod00ripa_0/page/108/mode/2up) . Acesso em 26, Jun. 2026.

RIPA, Cesare. *Nova Iconologia*. Pádua, 1618. Edição por Per Pietro Paolo Tozzi, nella stampa del Pasquati.

RIPA, Cesare. *Della Novissima iconologia*. Pádua. Edição por, P. P. Tozzi, 1625. Disponível em: <https://archive.org/details/dellanovissimaic01ripa/page/n19/mode/2up>. Acesso em 10, Jun. 2026.

RIPA, Cesare. *Iconologia: or moral emblems*. 1. ed. 1593. Reedição: São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.

VASARI, Giorgio. *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Trad. de E. H. Gombrich. Milão: Rizzoli, 2009.

VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edusp, 2011.