

Entre a cruz e a serpente: poderes e simbologias opostas em uma tela persuasiva

Rafael Augusto Castells de Andrade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Com a progressiva ocupação e colonização da América, temos o confronto evidente entre o paganismo indígena e o Cristianismo. Logo, os europeus perceberam que para obter o domínio completo sobre aquelas terras, necessitariam não somente da conquista militar, mas de vencer também outro tipo de batalha: a espiritual. A tela analisada neste ensaio parece sintetizar, de certa forma, esse embate político religioso. Para tal, o pintor retrata uma paisagem tão bela quanto perigosa e povos que necessitavam ser “civilizados”, utilizando como estratégia de persuasão uma iconografia que seria facilmente reconhecida no Velho Mundo. Toda essa simbologia é pautada em elementos de significâncias opostas, alguns deles de caráter apotropaico.

Palavras-chave: conversão; cruz; serpente; paganismo; persuasão.

With America's progressive occupation and colonization, we have the obvious confrontation between the indigenous paganism and Christianity. Therefore, the Europeans noticed that in way to obtain the complete dominion over those lands, they would need not only the military conquest, but also win another kind of battle: the spiritual one. The canvas analyzed in this essay seems to synthesize, in a way, this religious political struggle. To this end, the painter depicts a landscape as beautiful as dangerous and people who needed to be “civilized”, using as persuasion strategy an iconography that would be easily recognized in the Old World. All this symbolism is guided by elements of opposed significances, including some of apotropaic character.

Keywords: conversion; cross; snake; paganism; persuasion.

Sabemos que as conquistas política e espiritual das Américas foram dadas através de um longo processo, e as missões religiosas enviadas ao então Novo Mundo precisavam de justificativas concretas para suas arriscadas empreitadas. Tais justificativas podem ser encontradas tanto em inúmeros textos quanto imagens europeias acerca dos modos de vida das culturas ameríndias e nos auxiliam a entender como estes povos eram vistos do ponto de vista do europeu cristão.

Uma tela simultaneamente anônima e complexa (fig. 1), exposta no Museu do Prado, nos oferece algumas pistas e questões relevantes acerca desta questão. Ela nos mostra uma paisagem panorâmica, representando as regiões montanhosas de Paraca e Pantasma, na Guatemala colonial. Temos na mesma tela diversas cenas e locais – discriminados, assim como o título, na legenda localizada na parte superior esquerda. Seus personagens e suas respectivas ações são ao mesmo tempo complementares e contrastantes e são justamente tais contrastes que aqui nos interessam.



Fig. 1 | Autor desconhecido. Conquista e Redução dos Índios Pagãos das Montanhas de Paraca e Pantasma na Guatemala. c. 1684-1686. Óleo sobre tela. 140 x 205 cm. Museu Nacional do Prado, Madri.

A palavra “redução”, como indica parte do título, refere-se à palavra espanhola *reducción*. Trata-se de uma estratégia utilizada pelos missionários da América espanhola e consistia em retirar os indígenas não convertidos de suas aldeias e forçá-los a viver em aldeias cristãs, supervisionadas por clérigos de diversas ordens

religiosas¹ – neste caso, franciscanos. As reduções estão evidentes na tela se observarmos as diversas cenas (vide detalhes, mais adiante) ilustrando missionários franciscanos e grupos de índios, convertidos e não convertidos.

A origem da pintura, segundo Luisa Elena Alcalá, estudiosa da obra, seria uma encomenda dos franciscanos ligados à vice-realeza da Nova Espanha e seria tanto um presente ao Rei Carlos II de Espanha, quanto um “pedido de ação”² ou ajuda real às missões franciscanas e suas *reducciones*, uma vez que este método era contestado por outros clérigos³ e ordens religiosas – daí a importância do apoio do Rei Carlos II, primeiro dono da tela. Apesar do tema central da obra ser a conquista (territorial e espiritual), como sugere o próprio título, Alcalá afirma que “essa pintura é um excelente exemplo de imagem que literalmente chama à ação”.⁴

Vale lembrar que a região representada na tela oferecia inúmeros obstáculos ao assentamento permanente dos colonos e missionários. Primeiramente, temos a questão geográfica: a área era formada por densas montanhas e rios de águas revoltas, o que ajudava a torná-la menos acessível. Temos também a questão climática, tropical e sufocante, situação atípica para o europeu. Em terceiro lugar, havia o medo do canibalismo indígena, cena retratada na pintura – como veremos mais adiante, detalhadamente. Estes fatores, aliados à pouca riqueza natural a ser explorada nesta área, fez com que ela fosse pouco ou nada desejada pela Coroa espanhola entre os séculos XVI e primeira metade do XVII. A familiaridade com estas terras começou a crescer somente na segunda metade do século XVII, graças aos assentamentos provenientes das missões franciscanas, outro fator que faz da pintura uma obra muito importante, dentro do contexto colonial.⁵

Conquista e Redução retrata um cenário nitidamente rico e complexo, e para tentarmos entender sua mensagem, se faz necessária a análise de algumas partes dela, notavelmente interessantes para este estudo.

No detalhe 1, vemos o que parece ser uma família de índios. O “chefe”, vestido com um cocar de penas brancas e vermelhas, uma espécie de faixa de adornos no tórax e um pano branco enrolado no quadril, segura em sua mão esquerda um arco. O fato de ele carregar um punhado de flechas nas costas, e uma outra flecha (junto com uma lança) repousar à sua frente, no chão, indica que ele seja um guerreiro. Ele observa e sinaliza

¹ Para mais informações acerca das reduções, cf. CANEDO, Lino Gómez. *Evangelización y Conquista, Experiencia Franciscana en Hispanoamérica*. México: Porrúa, 1977, p. 109-111; WORTMAN, Miles. *Government and Society in Central America 1680-1840*. Nova York: Columbia University Press, 1982, p. 45-46 e CAÑEQUE, Alejandro. *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. Nova York: Routledge, 2004, p. 195-197.

² Traduzido de “*call to action*”, termo original utilizado pela pesquisadora.

³ Um exemplo são as petições feitas – no mínimo desde 1683 – pelo padre secular Ignacio Francisco González de Castro ao rei espanhol, que tinham como objetivo ganhar a jurisdição sobre as missões em Paraca e Pantasma, o que, caso aceito, destituiria as missões franciscanas locais. Em suas alegações, González afirmou que os franciscanos não estariam fazendo progresso na área. cf. ALCALÁ, Luisa Elena. “A Call to Action”: Visual Persuasion in a Spanish American Painting. In: *Art Bulletin*, Vol. XCIV, nº 4, 2012, p. 604.

⁴ ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 596.

⁵ Idem, *ibidem*.

com sua mão direita em direção a uma mulher sentada no chão (possivelmente sua esposa), que o ouve atentamente e segura um bebê em seu colo. Completando a cena, temos ainda outras duas crianças, que parecem brincar com uma serpente.⁶ Temos também um macaco em cima de uma rede suspensa ao solo por dois grupos de dois paus em "X" e uma panela ao fogo, indicando a refeição do grupo. A cena é designada pela legenda "L", assim descrita no círculo da parte superior esquerda do quadro: "Trajes e forma que usam os índios antes de se reduzirem [converterem] à nossa santa fé católica".⁷ Podemos entender a legenda se compararmos as vestimentas deste grupo de índios com as de outros, já convertidos (vide detalhe 2, por exemplo): uma referência à "selvageria" dos primeiros, ao andarem seminus. Tal selvageria deixaria de existir, conforme fossem convertidos. Esta cena nos mostra o clichê perfeito do exotismo ameríndio, contendo os elementos essenciais recorrentes em inúmeras outras representações e descrições anteriores dos "selvagens" da América, de uma forma bem familiar ao europeu, além de reafirmar a importância das *reducciones* como práxis civilizatórias.



Detalhe 1

Em contrapartida, ao observarmos o detalhe 2, vemos a representação de uma aldeia cristianizada (identificada pela legenda "N" como São Pedro de Alcântara). Temos uma série de casas rústicas, com tetos cobertos de palha ou feno. A principal delas, a igreja, concentra em sua volta vários índios, entre homens, mulheres e crianças – todos vestidos já à maneira europeia. O único branco representado nesta parte é um padre

⁶ A serpente é frequentemente utilizada pelo autor da obra em diversas cenas e aparece em locais com grupos indígenas nitidamente não cristianizados, uma provável referência ao "perigo" e à "bestialidade" ou "selvageria" indígena.

⁷ Texto original: "Tra[ges] y fo[r]ma que usan los Yndios antes de redusirse a Ntra Sta fee católica".

franciscano, que se curva para batizar uma criança. Os outros índios parecem vir para assistir à cerimônia – propositalmente representada do lado de fora da igreja – e muitos deles chegam a se ajoelhar e juntar as mãos, em sentido de oração. Temos ainda um detalhe interessante: no telhado da igreja repousam dois pássaros brancos – aparentemente pombos –, uma possível alusão do artista à paz, física e espiritual, que somente o Cristianismo poderia trazer aos índios. Os pássaros também servem como alegoria ao ritual de batismo retratado, uma vez que são tradicionalmente utilizados para representar o Espírito Santo.



Detalhe 2

Vemos nesta parte da pintura um exemplo bem sucedido de *reducción* e a importância de sua continuidade para a missão franciscana – basta opormos tal cena a outras partes da tela que mostram índios não convertidos –, mas ela também serve para chamar a atenção do Rei Carlos II e da Igreja para a precariedade do assentamento, completamente vulnerável às intempéries e aos ataques dos índios, uma vez que não apresenta nenhum tipo de proteção. A cena é, portanto, um exemplo de tentativa de persuasão, em que a fé católica vence o paganismo dos índios. O sucesso é confirmado pela legenda (letra "I") que diz: "Batismo dos índios com toda solenidade e regozijo".⁸

Esta cena, de alguma forma, se comunica com outra, mais distante na paisagem (à direita), onde podemos ver um outro povoado e um missionário sentado aos pés de uma cruz de madeira,⁹ pregando o evangelho para um grupo de quatro índios que, convertidos ou não, ajoelham-se e ouvem as palavras. Este povoado é identificado pela legenda (letra "B") como: "Povoado de Paraca, inimigo de Pantasma, que se matavam

⁸ Texto original: "Bautismo de los Yndios com toda solemnidad y regozijo."

⁹ Há várias cruzes espalhadas pela pintura, como um sinal de fé e esperança contra as dificuldades já mencionadas.

com feitiços".¹⁰ Trata-se de uma das duas primeiras aldeias cristianizadas pelas reduções locais de forma bem sucedida (a outra é a de Pantasma, localizada mais ao fundo e indicada na pintura com a letra "A"), estabilizando-se no último quarto do século XVII.¹¹

A literatura dos missionários tratava a evangelização como uma espécie de "batalha religiosa" na qual o batismo era uma arma essencial. Como exemplo, citamos o frade Francisco Vásquez, que em suas importantes narrações acerca das missões nas regiões de Pantasma e Paraca considera o batismo como "um instrumento de guerra contra um território dominado por serpentes".¹² Ele cita uma carta de outro frade, Pedro Lagares – nomeado responsável pelas *reducciones* na região, – na qual ele reclama dos inúmeros obstáculos presentes ali, devido à "grande força que o Diabo empunha contra o batismo".¹³ Desta forma, consideramos a cena ilustrada no detalhe 2 como outro elemento fundamental dentro do contexto de *Conquista e Redução*.

O detalhamento da pintura nos mostra uma cena bastante discreta, porém, muito interessante: um aparente embate entre uma serpente (em posição de ataque) e uma valente tartaruga que encara o predador (detalhe 3). Tal cena normalmente se perderia no meio de tantas outras presentes nesta obra. Contudo, se analisarmos o conceito-chave da pintura – a persuasão – e a simbologia iconográfica dos dois animais em questão, encontramos uma conexão perfeitamente plausível e podemos traçar um paralelo entre os trinômios serpente/paganismo/resistência e tartaruga/Cristianismo/persistência.

Na Bíblia sagrada, no livro *Gênesis*, a serpente é retratada como uma criatura artilosa, enganadora e trapaceira, que promove como bom aquilo que Deus proibiu, e demonstra perspicácia ao fazê-lo.¹⁴ Já o Novo Testamento identifica a serpente do *Gênesis* como Satanás e nesse processo redefine, a partir das escrituras hebraicas, o conceito de Demônio (o adversário, um membro da corte dos céus atuando em nome de Jeová para testar a fé de Jó), de tal forma que o Diabo, em forma de serpente, se torna parte de um plano maléfico que tem por objetivo tentar e afastar os homens do caminho de Deus, como quando Lúcifer, disfarçado de serpente, convenceu Eva a comer a maçã proibida e desta forma, ela comete o primeiro pecado da humanidade. Porém, é igualmente importante lembrar que muitas culturas indígenas mesoamericanas tinham a serpente como uma forma de ligação às suas próprias divindades.

A aversão cristã à serpente está explícita em outro registro do já citado Vásquez, ocorrido durante a posse de Lagares. Ele escreveu sobre um índio conhecido como Culebra, que havia se recusado a receber o batismo, um exemplo de resistência e

¹⁰ Texto original: "*Pueblo de Paraca enemigo de el de Pantasma q[ue] co[n] hechisos se mataban*".

¹¹ ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 596-597.

¹² VÁZQUEZ, Francisco. *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala* (1681-1714), vol. 4, *apud*. ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 599.

¹³ VÁZQUEZ, Francisco, *op. cit.*, (1681-1714), vol. 4, p. 204-205, *apud*. ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 599.

¹⁴ Genesis, 3:4-5 e 3:22.

indiferença indígena acerca das crenças cristãs, refletido, mais uma vez, na imagem da serpente:

“[...] porque ele não quis abandonar uma horrível e desconhecida amizade [...] com uma enorme serpente a qual ele criou desde pequena (e que era o Diabo, como descoberto posteriormente), conversando, comendo e dormindo com ela e sempre a carregando consigo, tanto enrolada em seu pescoço ou em seus braços, como se ela fosse uma criatura bela e objeto de sua afeição”.¹⁵



Detalhe 3



Detalhe 4

A simbologia iconográfica da tartaruga, por sua vez, remete à tranquilidade e ao mesmo tempo à resistência aos ataques. Se por um lado seu casco limita seus movimentos, por outro, a transforma em uma espécie de “fortaleza ambulante” – inclusive sendo considerado por muitos povos antigos como amuleto, ou símbolo apotropaico –, pois, em caso de perigo, o animal se recolhe inteiramente dentro de sua carapaça. Assim, o que poderia ser visto como uma covardia, pode também ser visto como exemplo de resiliência e resistência. A Antiguidade europeia já considerava a tartaruga como um símbolo de fertilidade, pois quando fecundada, produzia uma quantidade incontável de ovos. Ela também está associada à tranquilidade, à invulnerabilidade e à longevidade,¹⁶ pois muitas espécies, geralmente, vivem mais do que os humanos e a maioria dos outros animais.

Trazendo estas leituras para a proposta de *Conquista e Redução*, metaforicamente, o enfrentamento entre a serpente e a tartaruga pode também ser lido como a resistência do Cristianismo ao ataque do paganismo indígena frente à conversão, assim como o perigo que os índios pagãos representavam para as aldeias missionárias (problemática espelhada na imagem da serpente). Podemos também associar a tartaruga à prudência, persistência, coragem e força dos missionários, inclusive com Alcalá cogitando a possibilidade da imagem da tartaruga na cena ser uma analogia à própria resiliência das missões franciscanas,¹⁷ que resistiam a todos os tipos de contratempo,

¹⁵ VÁZQUEZ, Francisco, *op. cit.*, (1681-1714), vol. 4, p. 204-205.

¹⁶ *Encyclopedie des Symboles*. Edição francesa dirigida por Michel Cazenave. Paris: Le Livre de Poche, 1996, p. 686-687.

¹⁷ ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 605.

como a presença das “forças diabólicas”, representadas não somente por esta, mas por todas as serpentes espalhadas na pintura.

Seguindo nossa viagem pela obra, chegamos à outra cena aparentemente de confronto, desta vez entre um grande grupo de índios e um franciscano seguido por outro índio (ou africano?) convertido (detalhe 4). O grupo de índios parece irritado com a presença dos dois cristãos, e seus gestos e armas nas mãos os denunciam. Aqui, tanto o missionário quanto seu auxiliar trazem diversos objetos para presentear os índios (nas mãos do auxiliar convertido e nas caixas no chão) na esperança de adentrar seu povoado (ainda pagão) e realizar mais uma *reducción*. As duas legendas que marcam a cena (“K” e “H”) não deixam dúvidas. Elas trazem escrito, respectivamente: “Pentes, ripas, tesouras, facões, machados e outras coisas para reduzi-los”¹⁸ e “Montanha de Vocay, onde habitam os índios Carives que estão para ser reduzidos”.¹⁹ Curiosamente, os presentes oferecidos (em sua maioria), conforme descrito, são armas... De qualquer forma, esta cena é o retrato da essência da obra em si: a tentativa cristã de persuasão, além de reafirmar ao Rei Carlos II a coragem e vontade dos missionários em realizar as *reducciones*, pois em suas incursões o risco de vida era considerável – de fato, muitos missionários foram martirizados em suas tentativas de conversão e suas iconografias são recorrentes. A cena – assim como outras espalhadas pela tela e que mostram os hábitos selvagens dos índios ainda não convertidos – também deixa claro ao rei que ainda havia muito trabalho a ser feito, pois muitas aldeias indígenas permaneciam vivendo na “escuridão” do paganismo, enquanto os franciscanos esforçavam-se e arriscavam-se para trazê-las “à luz” do Cristianismo.

Ainda acerca da importância da cristianização na tela, é interessante observarmos que os índios já convertidos ou reduzidos estão concentrados no lado direito do grande rio, enquanto aqueles que ainda estão vivendo sob o paganismo são representados na outra margem (aparentemente, com exceção do grupo de índios representados no detalhe 1). Também é interessante observar que nas proximidades das *reducciones*, onde aparecem os índios já convertidos, não são representados animais selvagens, mas domesticados, ao contrário das cenas nas quais o índio permanece pagão.

O próximo recorte (detalhe 5) traz à tona o maior pesadelo do europeu, tanto colonizador quanto missionário: o canibalismo. No plano de fundo da parte central da pintura – bastante chamativo aos olhos – temos à esquerda uma roda de dança ritual indígena (a serpente, mais uma vez, está presente). Do lado de fora da roda, outro índio toca uma espécie de tambor, imprimindo ritmo à dança. Logo à direita, temos o corpo de um nativo pendurado em um galho de árvore pelo pé direito, enquanto outro índio, com um facão, tenta destroncar-lhe a perna esquerda. Sua cabeça já fora decapitada e se encontra ao chão, bem ao lado. Em outro galho da mesma árvore, o sangue escorre de outra parte de um corpo, difícil de ser identificada. O objetivo do desmembramento é imediatamente exposto pelas outras duas figuras que compõem a cena: dois índios

¹⁸ Texto original: “Peines, listones, tixerias, machetes, hachas y otras cosas para reducirlos”.

¹⁹ Texto original: “Montaña de Vocay donde havitan los Yndios Carives q[u]e están por reducir”.

agachados cozinham partes de corpos humanos (provavelmente um braço – ao fundo – e uma perna – à frente). A legenda “Y” indica que a vítima e a dança estão interligadas, como uma espécie de ritual, embora não discrimine que índios são estes: “Dança supersticiosa dos índios, na qual eles matam um deles próprios e o comem”.²⁰



Detalhe 5

Segundo Alcalá, o medo de que prováveis índios canibais habitantes destas terras atacassem assentamentos espanhóis ajudou a forjar a fama deste território como “impenetrável e até mesmo indesejável”.²¹ O fantasma do canibalismo ameríndio assombrou por muito tempo o pensamento do europeu (tanto na América quanto na própria Europa), pois o estereótipo do homem selvagem como canibal era algo presente na crença europeia, desde a Antiguidade greco-romana. Há inúmeros relatos de canibalismo indígena em terras americanas,²² principalmente no Brasil.²³

A tela *Conquista e Redução* nos apresenta uma dupla vertente para o conceito de persuasão: temos representada em diversas partes dela a tentativa de persuasão dos missionários para com os índios; mas se analisarmos o objetivo da pintura em si, como sugere Luisa Elena Alcalá, temos uma tentativa de persuadir o próprio rei de Espanha a apoiar a prática missionária franciscana naquelas reduções. Além disso, imagens coloniais não serviam somente para disseminar uma determinada realidade e registrar

²⁰ Texto original: “Vayle superticioso q[ue] hacen los Yndios en el qual matan uno dellos y se lo comen”.

²¹ ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 596.

²² O primeiro deles, acerca dos índios caribenhos, se deu logo nas explorações iniciais de Cristóvão Colombo. cf. PATTERSON, Thomas. Early Colonial Encounters and Identities in the Caribbean: A Review of Some Recent Works and their Implications. In: *Dialectical Anthropology*, nº 16. Kluwer Academic Publisher, 1991, p. 1-13.

²³ São inúmeras as descrições, principalmente em cartas, livros e documentos do século XVI. Para mais informações cf. CASTELLS, Rafael. *Uma Selva Entre o Céu e o Inferno: Representações Iconográficas e Literárias dos Índios do Brasil Pelos Portugueses nos Séculos XVI e XVII*. Dissertação de mestrado: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2013.

informações a respeito de seus contextos sociais, históricos e geográficos, mas também tinham uma função de autenticação, de validação daquela realidade.²⁴

Se levarmos em consideração a longa tradição das vice-realezas da América espanhola de se utilizarem de imagens para informar o rei sobre aquelas terras e somarmos a isso o fato da sociedade espanhola moderna ter uma enorme confiança nas pinturas e informações visuais em geral,²⁵ temos um plano de fundo perfeito para incentivar a produção de uma pintura detalhista, ao mesmo tempo documental e apelativa, como no caso da tela analisada, um excelente exemplo de um processo de seleção, apropriação e recombinação de elementos pictóricos para o atingimento de um determinado objetivo.

Em seu estudo sobre retórica e artes visuais, Caroline van Eck explora a ideia de que, para um trabalho ser convincente ao seu respectivo público, deverá haver um processo de identificação entre o espectador e o que está representado diante de seus olhos. Segundo ela, este fator é a base, sem a qual a persuasão visual falha.²⁶ Da mesma forma, para a mensagem de *Conquista e Redução* ser efetiva, houve uma dependência, mais precisamente, de sua habilidade em engajar visualmente seu público: a corte e a realeza espanhola, do outro lado do Oceano Atlântico. Para isso, o autor representa uma paisagem de uma área remota e até então pouco explorada pelo homem branco, inserindo uma série de imagens e cenas cuidadosamente escolhidas e utilizando-se de estilos familiares ao europeu moderno: o estereótipo do ameríndio como selvagem e canibal, mas também como novo cristão; o encontro entre os nativos e os missionários; imagens com uma certa influência cartográfica,²⁷ mostrando os recursos daquelas terras (rios, terras, madeira etc.); a importância de defender e proteger a região de outras potências inimigas da Coroa espanhola (como os navios ingleses, retratados no rio); emblemas que codificavam mensagem morais e políticas (a importância dos assentamentos cristãos;²⁸ a oposição simbólica entre a serpente e a tartaruga...) e o estilo flamengo, representado por toda a paisagem em si. A obra, portanto, conecta a realidade colonial do Império Espanhol com a própria Coroa, integrando periferia e centro, graças ao uso de imagens propositalmente inteligíveis ao europeu contemporâneo a ela, uma estratégia necessária à persuasão visual.

²⁴ CUMMINS, Tom. From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation. In: FARAGO, Claire (ed.). *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 164.

²⁵ ALCALÁ, Luisa Elena, *op. cit.*, 2012, p. 611.

²⁶ ECK, Caroline van. *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Nova York: Cambridge University Press, 2007, p. 2-8 e 17-28.

²⁷ Tanto aqui quanto em toda a obra de uma forma geral, o emprego das legendas foi fundamental, pois elas descrevem e localizam o espectador dentro de um espaço geográfico desconhecido. Basta dizer que dez das quatorze legendas têm como principal função a localização geográfica, identificando montanhas, vilarejos e rios.

²⁸ As missões religiosas espalhadas nas Américas acabavam por pacificar os grupos indígenas rivais, facilitando o acesso às terras, explorações e rotas comerciais, o que interessava às coroas metropolitanas e aos comerciantes.

Referências Bibliográficas

ALCALÁ, Luisa Elena. "A Call to Action": Visual Persuasion in a Spanish American Painting. In: *Art Bulletin*, Vol. XCIV, nº 4, 2012.

CANEDO, Lino Gómez. *Evangelización y Conquista, Experiencia Franciscana en Hispanoamérica*. México: Porrúa, 1977.

CAÑEQUE, Alejandro. *The King's Living Image: The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. Nova York: Routledge, 2004.

CASAS, Bartolomeu de las. *Historia de las Indias*, vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

CASTELLS, Rafael. *Uma Selva Entre o Céu e o Inferno: Representações Iconográficas e Literárias dos Índios do Brasil Pelos Portugueses nos Séculos XVI e XVII*. Dissertação de mestrado: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2013.

CUMMINS, Tom. From Lies to Truth: Colonial Ekphrasis and the Act of Crosscultural Translation. In: FARAGO, Claire (ed.). *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven: Yale University Press, 1995.

ECK, Caroline van. *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Nova York: Cambridge University Press, 2007.

PATTERSON, Thomas. Early Colonial Encounters and Identities in the Caribbean: A Review of Some Recent Works and their Implications. In: *Dialectical Anthropology*, nº 16. Kluwer Academic Publisher, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A Questão do Outro*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VÁZQUEZ, Francisco. *Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús de Guatemala (1681-1714)*, vol. 4.

WORTMAN, Miles. *Government and Society in Central America 1680-1840*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

Éncyclopedie des Symboles. Edição francesa dirigida por Michel Cazenave. Paris: Le Livre de Poche, 1996.