

OCEANOS

COMEMORAÇÕES
DESCOBRIMENTOS
PORTUGUESES



O Teatro da Natureza

MAXIMILIANO NO BRASIL

NÚMERO 24 - OUTUBRO/DEZEMBRO 1995

Trimestral 1500\$00 (IVA INCLUIDO) - Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

Brasil: visões europeias da América Lusitana

Maximiliano chegara incógnito ao Brasil, sob a misteriosa identidade de M. de Braunsberg. A «Viagem ao Brasil» (primeira edição em alemão publicada entre 1820 e 1821) esclarece a sua admiração por Humboldt: «Sei quanto é temerário aventurar-me eu a publicar tais observações, feitas durante uma viagem através de uma parte da América do Sul, depois do aparecimento da obra do nosso ilustre compatriota Alexandre de Humboldt!». Ao longo da sua estadia percorreu a região da costa oriental do Brasil, entre o Rio de Janeiro e a Baía. O espólio preservado da sua expedição, parte do qual pertence à colecção Robert Bosch, inclui 173 desenhos, dos quais 25 são da autoria de Sellow.

Segundo Levy Rocha, Sellow utilizaria «uma câmara clara de Wollanston (precursora da máquina fotográfica)» para fazer «in loco primorosos desenhos, a bico de pena ou aguarela».

Pertencem-lhe alguns dos desenhos utilizados por Maximiliano para ilustrar a edição da sua Viagem ao Brasil, entre os quais se contam estudos paisagísticos e das fisionomias dos Botocudos. Maximiliano havia encontrado Sellow à sua chegada ao Brasil.

Os dois naturalistas seguiam, o que era corrente na época, a pragmática solução do naturalista-desenhador defendida, também, por Domingos Vandelli nas instruções dirigidas aos seus discípulos da Universidade de Coimbra em trabalhos de campo de História Natural.

167 Miguel Faria



«Voyageur que veux tu? Je veux voir...»

Victor Hugo

A importância do legado artístico dos viajantes europeus que se aventuraram à descoberta do continente americano tem, ao longo das últimas décadas, sofrido uma profunda reavaliação.

Hoje, estamos perante a evidência de que esse espólio não só constitui um testemunho insubstituível para a compreensão da história desses territórios desde o período colonial mas, também, se afirma como um compêndio descritivo onde se regista a evolução dos horizontes plásticos europeus propagados no Novo Mundo.

A consciência dos actuais Estados americanos sobre a importância de tal acervo fica bem documentada pelo destaque que hoje merecem nas colecções dos museus nacionais — ou privados — as produções artísticas dessas inúmeras expedições.

Um vastíssimo conjunto de trabalhos carente de um tratamento cuidadoso cujo significado ultrapassa largamente o universo da expressão artística para, entre outros aspectos, se envolver no espaço multidisciplinar da então globalizante História Natural.

Esta prolífera produção reúne trabalhos de executantes de formação e talento muito diversos.

O poder da imagem serviu vontades de diferente teor desde a informação política, militar e económica, solicitada pelos governantes, à curiosidade mais ou menos dileitante dos coleccionadores que rivalizavam pela riqueza dos seus gabinetes, até à tarefa metódica da ilustração científica, auxílio indispensável aos pesquisadores das Ciências do Homem e da Natureza em evolução progressiva desde a aurora do Renascimento.

Por este motivo todas as cautelas se impõem quando nos propomos analisar algum ramo desta complexa genealogia em cuja base convergem as atenções indiscriminadas, e sem prioridades evidentes, dos historiadores da Expansão, da Ciência e da Arte, e porque não da Economia, da Sociedade, da Cultura e das Mentalidades... já para não falar nas outras áreas das Ciências Sociais e Humanas, da Antropologia à Etnologia, etc.,

No quadro da revalorização deste vasto acervo gráfico a que anteriormente nos referimos sucedem-se também as grandes exposições e reuniões científicas.

Relembremos apenas algumas que pelo seu significado merecem destaque:

— «The European Vision of America», exposição comemorativa do bicentenário da independência dos Estados Unidos da América (E.U.A. 1975-76, França 1976-77) que merece justamente ser considerada um marco neste processo;

— «Congreso sobre la Imagen del Indio en la Europa de los siglos XVI e XVII», La Rabida, 1987, sob o patrocínio do Conselho da Europa, actas publicadas pelo Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Sevilha 1990);

— «Artistas Alemães na América Latina: Pintores e naturalistas do século XIX ilustram um Continente», exposição do Instituto Ibero-Americano, Património Cultural Prussiano, Berlim (Alemanha, México, Venezuela, Brasil, Uruguai e Argentina, 1978-1980);

— Finalmente, a exposição brasileira que visitou Lisboa em Janeiro de 1995, «O Brasil dos Viajantes», inaugurada em 20 de Outubro de 1994 no Museu de Arte de São Paulo.

Pelo caminho ficaram certamente outras de carácter mais monográfico como, por exemplo, a dedicada a Carl Friedrich Philipp von Martius — percurso de um olhar errante pelo Brasil do

século XIX (no bicentenário do seu nascimento, Maio de 1994, Pinacoteca do Estado, S. Paulo), ou a que tivemos a oportunidade de ver em Lisboa, «Rio de Janeiro, Capital d'Além-Mar», no Outono de 1994 (Museu Rafael Bordalo Pinheiro), só para falarmos nas mais recentes de que nos chegaram notícia.

De qualquer modo os países americanos, acordam unisonamente para esta arte, reconhecendo na sua expressão o retrato possível da sua traumática infância.

É ainda nesta sequência que se inscreve a intervenção do Príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied que procuraremos, em síntese, enquadrar neste trabalho.

A frase em epígrafe do célebre Victor Hugo serve hoje de divisa a uma livraria parisiense especializada em livros de viagens. Sintetiza exemplarmente a importância dos contributos gráficos no enriquecimento das edições do género.

Mas a história das representações do Novo Mundo para além da sua função ilustradora, sofreu ao longo dos tempos uma evolução que nos merece algumas considerações introdutórias.

Os primeiros testemunhos da Descoberta correram verbalmente ou manuscritos. Alguns desses primeiros cronistas da América lamentaram-se da carência de artistas que pudessem reproduzir pela imagem a natureza do novo continente que pela sua originalidade a palavra por si não ilustrava convenientemente.

Fernandez de Oviedo queixava-se da ausência de um Berruete, de um Da Vinci ou de um Mantegna para poder ilustrar fielmente uma planta exótica de que não conhecia paralelo no Velho Mundo.

As primeiras narrativas conhecidas como as de Cristóvão Colombo, Américo Vespucci ou de Pero Vaz de Caminha, parecem querer ultrapassar essa lacuna recorrendo a um discurso repleto de descrições de pormenor, coloridas, *topográficas*, onde não falta até, no caso do português, uma confessada preocupação de rigor: «Vossa Alteza... creia que por afremosentar nem afear haja aqui de pôr mais que aquilo que vi e me pareceu».

Tiveram, como se sabe, sortes diversas. As primeiras beneficiaram de uma quase imediata divulgação através da (então) recém nascida imprensa, registando-se edições da *Epístola* de Colombo ainda no século XV (1ª edição, 1493) e do *Mundus Novus* de Vesúcio no início de Quinhentos. A *Carta* de Caminha manteve-se inédita até ao século XIX correndo manuscrita, circulação de que se torna difícil avaliar o impacto. O feito de Cabral passou a outras fontes impressas sem, no entanto, respirar a autenticidade do testemunho directo, aspecto que, de imediato, surpreendemos na epístola de Pero Vaz.

Nessa primeira fase, o impacto do Novo Mundo nas artes visuais europeias foi, como tem sido repetidamente lembrado, produto do trabalho de artistas que nunca atravessaram o Atlântico. As imagens que ilustravam as edições primitivas das referidas cartas de Colombo e de Vesúcio inspiraram-se nos próprios testemunhos literários daqueles navegadores.

À revelia das ideias artísticas da época — do *tirar polo natural* — os primeiros registos gráficos do Novo Mundo obedeciam assim a um critério fabulizante emanado de um imaginário que, alimentado por essas primeiras reportagens, satisfazia duplamente e em simultâneo a cultura renascentista da *novidade* e a indústria nascente do livro, onde a literatura de viagens ocuparia, progressivamente, um papel de relevo.

A tónica dos textos e, por analogia das imagens, centrava-se na descrição dos aspectos sem paralelo no Velho Mundo, concentrando-se essa curiosidade no mais evidente dos contrastes: a natureza e, acima de tudo, o homem. A Europa encontrara a Utopia e tardaria em desfazer-se do mito da Idade do Ouro pela qual ansiava. A reconhecida objectividade dos primeiros relatos foi triada por uma interpretação cultural equacionada na Euro-

pa. As manifestações artísticas seguem naturalmente a mesma orientação. A Utopia (Utopografia) iria perdurar sobre a Topografia.

Não seria, todavia, na área da ilustração do livro que a imagem da América daria os primeiros passos na arte portuguesa, como já vimos anteriormente. Vários motivos poderíamos avançar para justificar esta lacuna, entre os quais haverá que incluir o pouco interesse da Coroa Portuguesa em divulgar notícias sobre o Brasil, política convergente em relação ao caso da vizinha Espanha cuja reacção Santiago Sebastián resumiria referindo a existência de «um tácito silêncio visual»¹, apesar das muitas crónicas que se escreveram, sem esquecer, no caso que nos importa, o atraso em que a imprensa, e em particular a arte da gravura, se encontrava em Portugal.

A pintura e a cartografia reuniram, ainda na primeira metade de Quinhentos, em antecipação às suas congéneres europeias, um conjunto de representações que merecem um olhar atento. Na chamada Pintura Primitiva Portuguesa emerge um triângulo de obras-primas que pela sua divergência simbólica traduzem exemplarmente o espaço de dúvida que o «achamento» do Brasil produziu em Portugal. Por outro lado, a aparição do índio brasileiro, nesta diferenciada trilogia de atitudes, tem por si só um significado sem precedentes no confronto com as outras representações de etnias ou civilizações que a expansão portuguesa originaria. Nem a África, nem a Ásia libertariam esta fascinante multiplicidade de pontos de vista.

Três «Tábuas» simbólicas

Reunamos, em breve exposição imaginária, as três obras em questão principiando por uma sumária identificação individualizada.

A cronologia estabelecida actualmente ordena as tábuas da seguinte forma: «Adoração dos Reis Magos», «Inferno», «Calvário».

a) **Adoração dos Reis Magos** — (Logo após 1500) A notícia da chegada ao Brasil espalhou-se rapidamente em Portugal, e antes que merecesse expressão literária impressa a descoberta da Terra de Vera Cruz despertaria a atenção de uma das mais afamadas oficinas da pintura quinhentista portuguesa. Referimo-nos obviamente à mais reproduzida das tábuas portuguesas — a par das de S. Vicente — a «Adoração» do retábulo da Sé de Viseu, onde surge pela primeira vez representado o índio brasileiro, espécie indispensável à *Monumenta Iconographica do Novo Mundo*, por mais diverso que seja o ponto de partida da leitura.

Uma observação mais atenta sobre esta imagem, fugindo aos comentários mais habituais, devolve-nos, momentaneamente, a alguns passos da *Carta* de Pero Vaz: «E um deles lhe deu um sombreiro de penas de aves, compridas, com uma copazinha pequena de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças creio que o capitão manda a Vossa Alteza».

No mago índio, para além da indumentária ocidental que lhe oculta a nudez repetidamente descrita, de imediato se assinalam os acessórios identificativos da sua origem, espécimes etnográficos naturalmente conhecidos em certos círculos da Europa portuguesa, possivelmente reproduzidos à vista das «peças» trazidas por Álvares Cabral a D. Manuel I no regresso do seu périplo intercontinental e a que Pero Vaz alude na sua *Carta*.

A representação do ameríndio, encarnando Baltazar, ocupa o espaço central numa alternativa singular à convencional versão

desta temática iconográfica que com frequência apresenta um negro no papel daquele Rei Mago. A interpretação alegórica da esperança num Novo Mundo convertido ao Cristianismo parece-nos sugestiva. Reforça-nos a ideia da importância dada na época à descoberta do Brasil, um território que à nascença logo mereceu a Coroa de um Reino. A hipótese da figura ajoelhada (S. José) ser Pedro Álvares Cabral é sedutora e certamente conferiria uma redobrada unidade temática à pintura, facilitando a aproximação entre a imagem e o conteúdo descritivo da Carta de Caminha à qual se recorre frequentemente para reforçar o significado latente da Adoração. Trata-se, do nosso ponto de vista, da comemoração de um duplo nascimento, o de Cristo, naturalmente, e o do Novo Mundo, o de um novo continente, a par dos já conhecidos, a Europa, a Ásia e a África, e que muito sintomaticamente Duarte Pacheco Pereira classificaria de «a quarta parte do mundo».

b) **«O Inferno»** — Sobre o Inferno, de cronologia incerta (cerca de 1514?), existe uma unanimidade de pontos de vista. O índio, ou o diabo mascarado e travestido de índio, surge associado ao mal, dominando do alto cadeirão o carrossel dos pecados capitais. No caldeirão ao lume, ferve uma «sopa» de pecadores, numa possível associação (extensível a outros momentos da pintura como a das pecadoras no fogareiro) com o índio antropófago, o outro lado da visão europeia sobre esses estranhos habitantes do Novo Mundo, a imagem do «mau selvagem».

c) **«O Calvário»** — Finalmente, surge-nos, concluindo esta trilogia, o Calvário da Sé de Viseu, da última fase da pintura de Vasco Fernandes. Datado entre 1530 e 1540 nele se insere a terceira representação do índio brasileiro que retoma o papel do converso que assumira na primeira das aparições, por sinal também atribuída à oficina de Crão Vasco e também exposto na mesma Sé de Viseu, o que nos permite a credível sugestão de que se devem relacionar.

Este terceiro índio, atendendo à controversa figura que encarna — a do Bom Ladrão — representa um pecador consciente das suas más obras e que trava no próprio palco da Crucificação um sugestivo diálogo com Cristo, o último que Este alimentaria com um humano: «Senhor, lembra-te de mim quando entrares no teu Reino.» E Jesus lhe respondeu: «Em verdade te digo que hoje serás comigo no Paraíso.» (Lucas, cap. 23, 42-43)

Três momentos sublimes da pintura quinhentista portuguesa que ilustram exemplarmente a forma multifacetada com que a mensagem do Novo Mundo e dos seus habitantes era vista e recriada pelos artistas europeus. O nascimento de um novo continente logo convertido, o «mau selvagem» e o homem do Novo Mundo, pecador absolvido que completa o ciclo com o regresso ao Paraíso, a terra do «bom selvagem». Tudo no mesmo horizonte cronológico da primeira metade de Quinhentos.

Opções desarticuladas sem relação directa? Expressões contemporâneas de visões antagónicas? Ou, por outro lado, deveremos admitir um historicismo nesta evolução, que move o índio, rei mago da Adoração ao trono do Inferno e ao Bom Ladrão do Calvário da Sé de Viseu, sentido tradutor de uma mudança de atitude dos colonizadores face a esses inesperados protagonistas habitantes do Novo Mundo?

Sublinhemos a precocidade das representações do índio na pintura portuguesa quinhentista a óleo, consequência natural do patrocínio de uma elite bem informada que possivelmente não comungava dos mesmos pontos de vista em relação à natureza e significado do achamento da quarta parte do Mundo, e particularmente aos seus singulares habitantes.

De qualquer modo, se as tábuas viseenses, pese embora o seu intervalo cronológico, convergem na temática da conversão, para que se torne possível o estabelecimento de uma série com



algum sentido, na óptica da possível historicidade do assunto, a chave da questão deverá ser encontrada no enigmático Inferno, através do estabelecimento seguro da cronologia, origem oficial e local primitivo a que se destinou, dados que permitiriam um cruzamento mais eficaz de toda a informação disponível. Paralelamente como eram retratados nos outros horizontes da cultura europeia a nova terra achada e os seus nativos? Os mais antigos registos gráficos relativos ao Novo Mundo são, como já anteriormente havíamos referido, os inseridos nas primeiras publicações das Cartas de Colombo e de Vespuccio. São este tipo de representações, complementares à informação literária, que vão definir a primeira fase desta história gráfica da América, acompanhando as sucessivas edições, em várias línguas, que rapidamente se espalharam pela Europa. Sustentadas pelo textos e testemunhos orais dos primeiros viajantes, estas primeiras imagens desenvolvem-se particularmente em torno dos aspectos que mais caracterizavam as diferenças entre o Velho e o Novo Mundo.

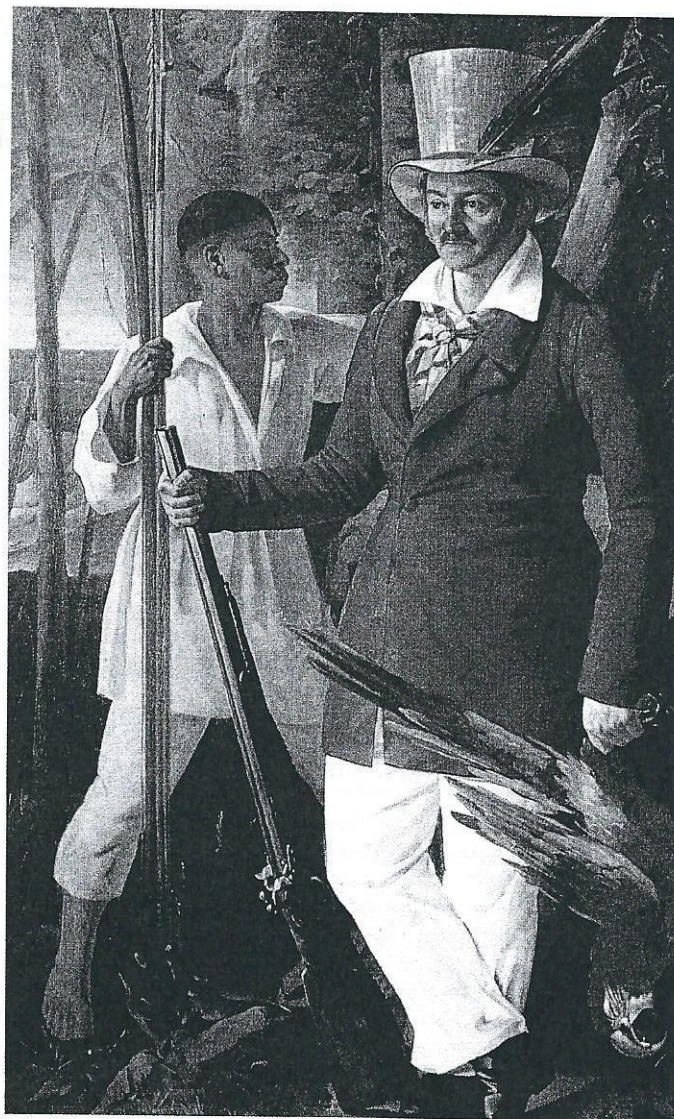
O tema central é, sem dúvida, o ameríndio, do qual se fixam os atributos mais surpreendentes para a cultura europeia. Os registos caracterizam-se por um convencionalismo formal e temático que limita os aspectos focados a um reduzido número de assuntos onde pontificam alusões alegóricas ao acontecimento. Retratam-se os momentos do primeiro encontro exaltando-se as facetas da nudez e do canibalismo, factores que marcam indiscutivelmente esta primeira fase da iconografia sobre os nativos da América. A nudez inocente dos índios foi um aspecto presente desde a primeira imagem, onde surgem representados os habitantes do Novo Mundo na edição latina da carta de Colombo aos Reis Católicos impressa em Basileia em 1493, com o título *De insulis inventis epistola Cristoferi Colom.* Uma nudez que para além do imprevisito de ser uma prática condenada na Velha Europa revelava por outro lado outra faceta inesperada: a correcção das formas anatómicas dos ameríndios, assunto sobre o qual as primeiras narrativas sem dúvida convergem: «Bons rostos, bons narizes, bem feitos» (Caminha); *Cuerpos grandes bien plantados, bien dispuestos proporcionados* (Vespuccio), eis os qualificativos habituais da expressão física dos ameríndios. Colombo distingue-os dos negros africanos pela diferença do cabelo, ideia logo assimilada pelos artistas que quase sempre retratam os índios com longas cabeleiras que lhe chegam por vezes até à cintura.

Nestas primeiras imagens sobre o Novo Mundo outro tema dominante foi o do canibalismo que acompanhou com o detalhe possível as descrições dos textos primitivos, com destaque para o de Américo Vespuccio que deu maior atenção ao assunto.

Para além destes aspectos directamente emanados dos textos, as características das ilustrações, produzidas por artistas que nunca haviam estado no Novo Continente, reflectiam naturalmente os horizontes culturais e plásticos europeus contemporâneos, dominados à época pelos programas renascentistas, pelo que é fácil detectar no conjunto desta iconografia, como tem sido frequentemente observado, a marca classizante patente nos cânones e atitudes das representações dos índios comparáveis às proporções e às poses das esculturas greco-latinas.

De uma maneira geral o interesse pelo homem nativo predominou sobre a paisagem. As preocupações «paisagísticas», a observação da natureza, embora nas descrições literárias dos pioneiros seja alvo de alguma atenção, apenas se manifestará secundariamente nestes primeiros tempos da história gráfica da América embora, excepcionalmente, possamos surpreender alguma informação visual, sobre o assunto nos primeiros exemplares cartográficos que representam o novo continente.

Os cartógrafos mantinham necessariamente contactos

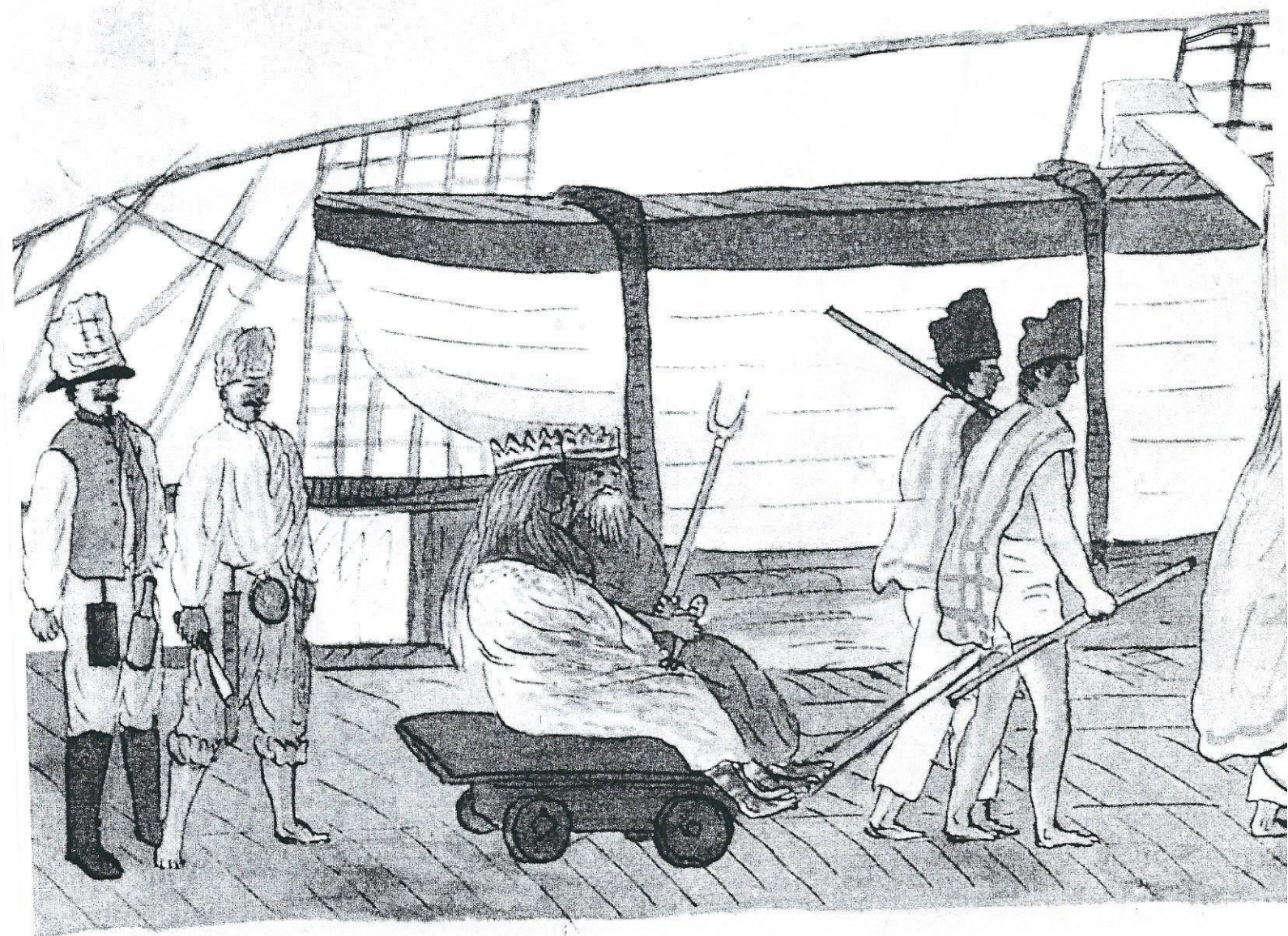


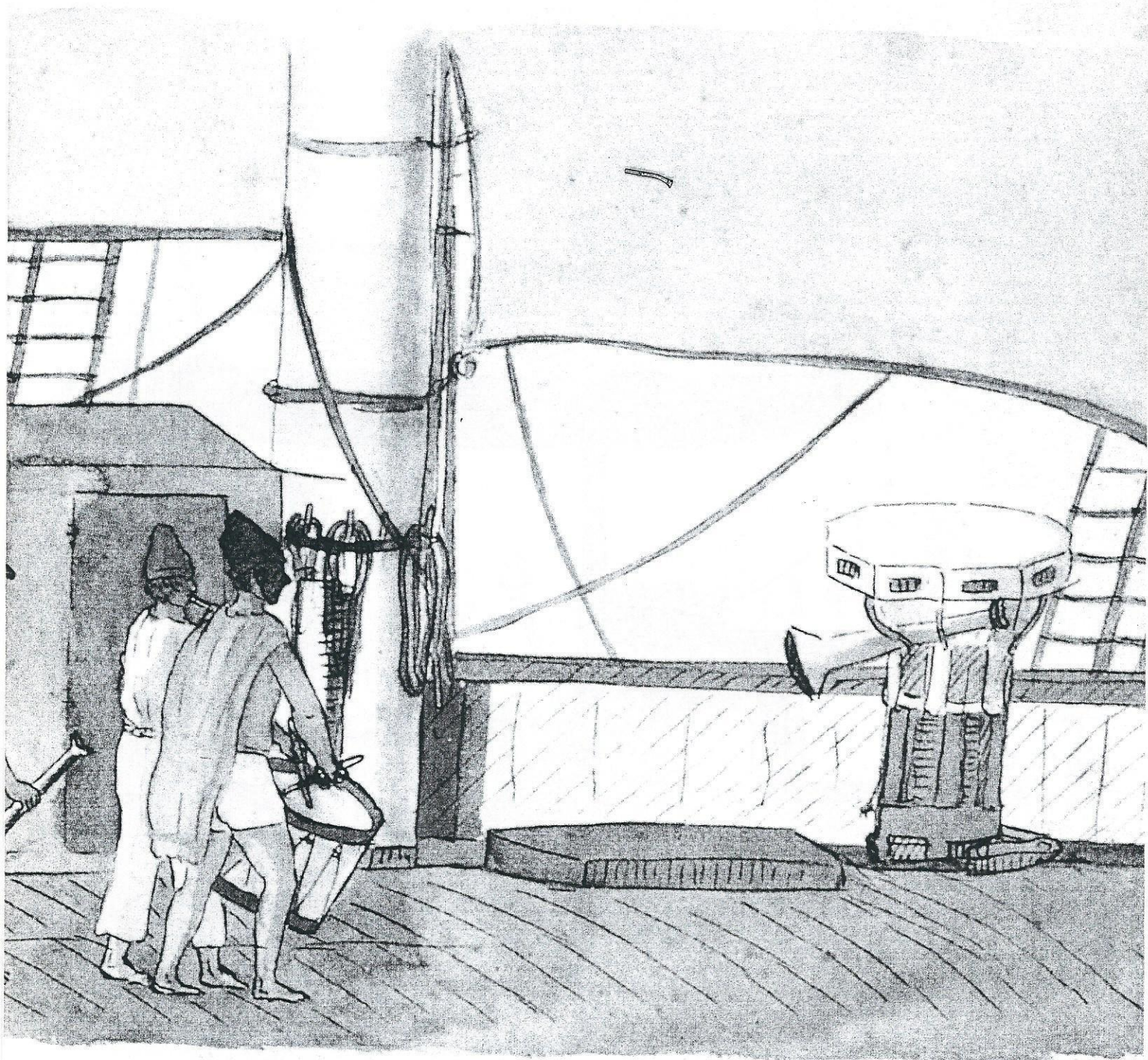
estreitos com os exploradores quando não participavam pessoalmente nas expedições. Tinham um acesso privilegiado às informações relativas às novas descobertas. O aparato de alguns espécimes cartográficos da primeira metade de Quinhentos demonstram-no claramente. É o caso conhecido da carta da América do Sul incluída no chamado *Atlas Miller* de Pedro Reinell e Lopo Homem existente na Biblioteca Nacional de Paris. Para além de toda a informação geográfica a carta retrata outros aspectos relativos aos habitantes, à fauna e flora do novo continente. Um dos temas centrais reproduzidos é o da extracção do pau-brasil, acção desenvolvida pelos nativos uma vez mais caracterizados pela nudez. Aves exóticas, animais fantásticos, macacos, felinos, vegetação tropical, incluindo palmeiras, ilustram todo o Continente onde ainda surgem, em destaque, outros ameríndios exibindo os toucados e cinturas de penas, elementos identificativos adoptados desde as suas primeiras representações e que acabariam por constituir atributos fundamentais na definição da imagem alegórica da América.

Contrariamente às ilustrações utilizadas nas edições que relatam as primeiras viagens, este mapa português deixa-nos uma imagem mais completa e envolvente de uma América, onde, por mais fantasiosa que esteja retratada, a natureza

Johann Heinrich Richter, «Retrato do príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied com o Botocudo Quack», (assinado J. Richter e datado 1828). Óleo sobre tela, (210 x 126 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart. Fotografia de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra. A pintura evoca a passagem de Maximiliano pelas florestas brasileiras, acompanhado pelo seu criado botocudo Quack que o acompanharia depois no seu regresso à Europa.

Maximiliano de Wied-Neuwied, «"Baptismo" evocativo da passagem do Equador na viagem marítima para o Brasil», (1815). Aguarela e pena, (26 x 43 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart. Maximiliano fez acompanhar as suas memórias escritas por apontamentos gráficos desde a primeira etapa da viagem. Os registos do quotidiano a bordo da embarcação que realizou a ligação da Europa ao Brasil são exemplo da extensão da sua curiosidade artística a outras áreas diversas da preocupação científica naturalmente dominante.





desempenha um papel importante. Em aberto, mantem-se, contudo, a questão relativa à aparição das primeiras representações *d'après nature* que irão dominar a segunda etapa da temática em análise.

Ver o original, retratar o real

Sendo ainda o índio o tema central das imagens relativas ao Novo Mundo, duas classes distintas de representações será necessário assinalar devidamente: os testemunhos obtidos a partir dos modelos ameríndios recolhidos nas primeiras armadas chegadas da América e os trabalhos já elaborados *in loco* por aqueles que se aventuraram a atravessar o Atlântico. A questão é, no fundo, a de procurar determinar quando e em que circunstâncias o europeu começou a tentar retratar nas suas representações gráficas das Américas a realidade em vez do mito.

Esta introdução do rigor, na informação visual, só pode ser entendida a partir do momento em que, de algum modo, o artista estabelece um contacto directo com o objecto que se propõe reproduzir. Por mais minuciosa que seja uma descrição literária não pode rivalizar com o alcance imediato do olhar. Procurando determinar nas representações conhecidas esta história do rigor, deparemos uma vez mais inevitavelmente, com a pintura quinhentista portuguesa. Massing, explorando o ponto de vista etnográfico da questão, relembra em artigo recente a prioridade da *Adoração de Viseu*. O referido autor considera o conjunto de artefactos que o rei mago índio exhibe «o mais antigo caso de registo cuidadoso de objectos ameríndios na Arte Europeia», salientando especialmente a seta «tipicamente brasileira» de longa haste e parte anterior de cor negra que arma o nativo americano².

Dir-se-ia que, à falta de melhores oportunidades, os artistas encontraram na reprodução destes artefactos, que certamente conheceram, uma primeira aproximação à realidade do Novo Mundo.

São também conhecidas as figurações de objectos de origem tupinambá nas ilustrações de Dürer e de Burgkmair em trabalhos destinados ao Imperador Maximiliano I. Mas, além de posteriores, os referidos artefactos são utilizados fora de contexto, o que revela que embora os artistas tenham conhecido as peças ignoravam as suas verdadeiras funções.

Dürer, na ilustração publicada no livro de horas de Maximiliano, datada de 1515, representa um personagem de fisionomia europeia travestido de índio, com toucado e saiote de penas utilizando uma borduna como se de uma lança se tratasse.

Mas a reprodução de artefactos indígenas apenas constituiria um preâmbulo desta pesquisa que progressivamente se fixaria noutros horizontes mais ambiciosos, a começar pela apreensão da verdadeira imagem do índio. Não foram, contudo, apenas estes objectos que chegaram nas primeiras embarcações regressadas das descobertas. Elementos da fauna (p. ex. macacos, papagaios, etc.) e da flora (p. ex. o milho) surgiram rapidamente na Europa e os próprios nativos aportaram, desde muito cedo, ao Velho Continente. Logo no regresso da primeira das viagens de Colombo chegariam a Lisboa sete índios, acontecimento registado com alvoroço nos testemunhos escritos da época³. No muito citado inventário da carga da nau *Bretoa* (1511) regista-se a presença de 36 escravos brasileiros, para além dos inevitáveis carregamentos de papagaios, macacos e toros de pau-brasil.

As notícias multiplicam-se. Damião de Góis recorda ter visto, ainda no tempo do rei D. Manuel, índios destros na utilização do arco e flecha. Concentremo-nos, pela matéria relevante para a presente síntese, no grupo de ameríndios aztecas chegados à Europa com Cortez no seu regresso do México, em 1528. A

²Reprodução de quatro fisionomias originais de Botocudos, ao lado de uma cabeça mumificada». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*. Atlas, est. 17. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.

Maximiliano recorreu a alguns desenhos do naturalista Friedrich Sellow, que já se encontrava em terras brasileiras à sua chegada, para a ilustração da *Viagem ao Brasil*. Entre os desenhos utilizados contam-se estudos paisagísticos e das fisionomias dos botocudos. O botocudo representado na gravura seguinte localizamo-lo aqui reproduzido no canto superior esquerdo da gravura.

presença e habilidade destes acrobatas fascinou a corte de Carlos V entusiasmada pela novidade de tais práticas lúdicas que incluíam malabarismos e jogos com bolas. Mas importa-nos assinalar, particularmente, o rasto visual que esta embaixada azteca deixou e que nos surge como um dos primeiros conjuntos de representações realistas⁴, relativa aos habitantes do Novo Continente. Tal proeza deve-se a Christoph Weiditz, um ourives natural de Estrasburgo emigrado junto da corte imperial de Carlos V, que, em 1529, retratou o círculo do imperador nos seus mais diversos elementos. Desde a alta nobreza aos escravos africanos. Este completo documento visual, conhecido por *Manuscrito Trachtenbuch*, que se conserva no Museu Nacional de Nuremberga, inclui onze desenhos dos referidos aztecas, dois deles em dupla página. Os desenhos coloridos denunciam um contacto directo do artista com os modelos, fugindo ao estilo de inspiração clássica então dominante. Os desenhos são acompanhados por comentários em manuscritos pelo próprio Weiditz que descrevem a acção registada na imagem.

Neste primeiro grupo devemos ainda incluir o terceiro ameríndio figurante na pintura quinhentista portuguesa, o «Bom Ladrão» do Calvário a que nos referimos anteriormente. A identificação procede exclusivamente da sua fisionomia, desprovido que se encontra de qualquer acessório material que o possa associar à sua suposta origem americana. Esta ideia reforça-se pela total ausência de precedentes da utilização do ameríndio associado a esta temática iconográfica. O confronto com a tez e a cor do cabelo de homem do norte — o «mau ladrão» — consolida a intenção.

Na ausência de uma tradição iconográfica e de atributos identificativos, o que é que pode sustentar a sua origem senão o realismo da representação? E como se poderá explicar este realismo sem um trabalho de memória visual ou de acção directa sobre um modelo? Cremos pois que o «bom ladrão» do Calvário de Viseu será consequente de uma de duas hipóteses: do conhecimento directo pelo artista da expressão anatómica do ameríndio ou, circunstância menos provável, através de outro registo gráfico desconhecido em que se possa ter inspirado.

Observação *in loco*

Entramos agora numa análise sumária do segundo grupo de representações, a que atrás nos referimos, derivadas da própria visão dos que se aventuraram a viajar até às Américas.

É curiosamente a um amador que supostamente se devem as primeiras imagens americanas derivadas de uma experiência vivida *in loco*. Trata-se de um mercenário alemão, Hans Staden, que tenta a sua sorte nas Américas no início da segunda metade do século XVI. Ao serviço de Portugal em território brasileiro foi capturado pelos Tupinambás permanecendo cativo durante nove meses, sempre na eminência de ser devorado pelos índios. Durante esse período de cativeiro pôde observar em detalhe o quotidiano dos seus carcereiros, recolha a que deu forma literária numa obra muito sugestivamente intitulada *Verdadeira História e Descrição de um País de Homens Selvagens, Nús, Cruéis e Comedores de Homens situado no Novo Mundo da América*.

A obra de Staden é o primeiro registo que correu impresso sobre o Brasil e seus habitantes, tendo a particularidade suplementar de ser enriquecido com xilogravuras, realizadas, segundo a tradição, com base nos próprios desenhos do autor ou pelo menos sob a sua direcção. Alguns autores brasileiros parecem ver em Staden o precursor da sua literatura de viagens, como se depreende da leitura do catálogo de apresentação da exposição *O Brasil dos Viajantes*, que sintomaticamente elege a obra do alemão para a abertura do itinerário dos testemunhos sobre a Terra

Friedrich Sellow, «Esboço de Botocudo». Desenho a lápis, (24,8 x 19,2 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.



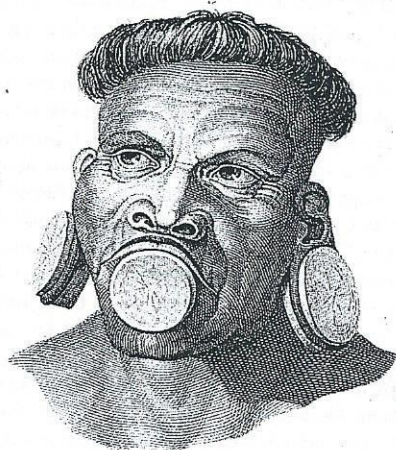


Fig. 3

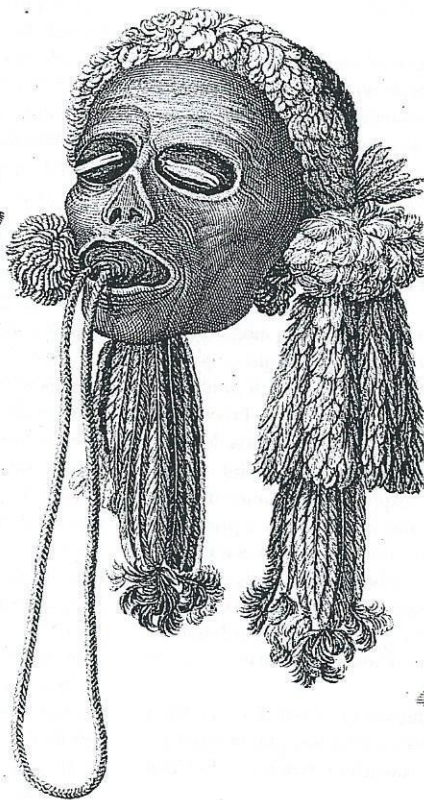
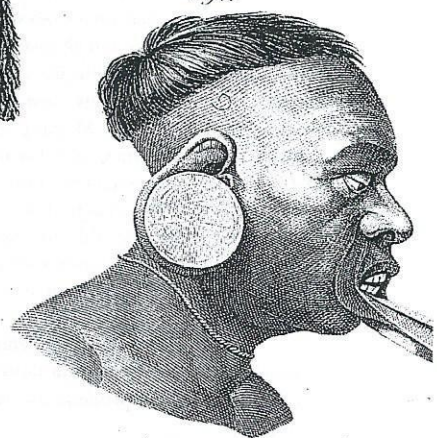


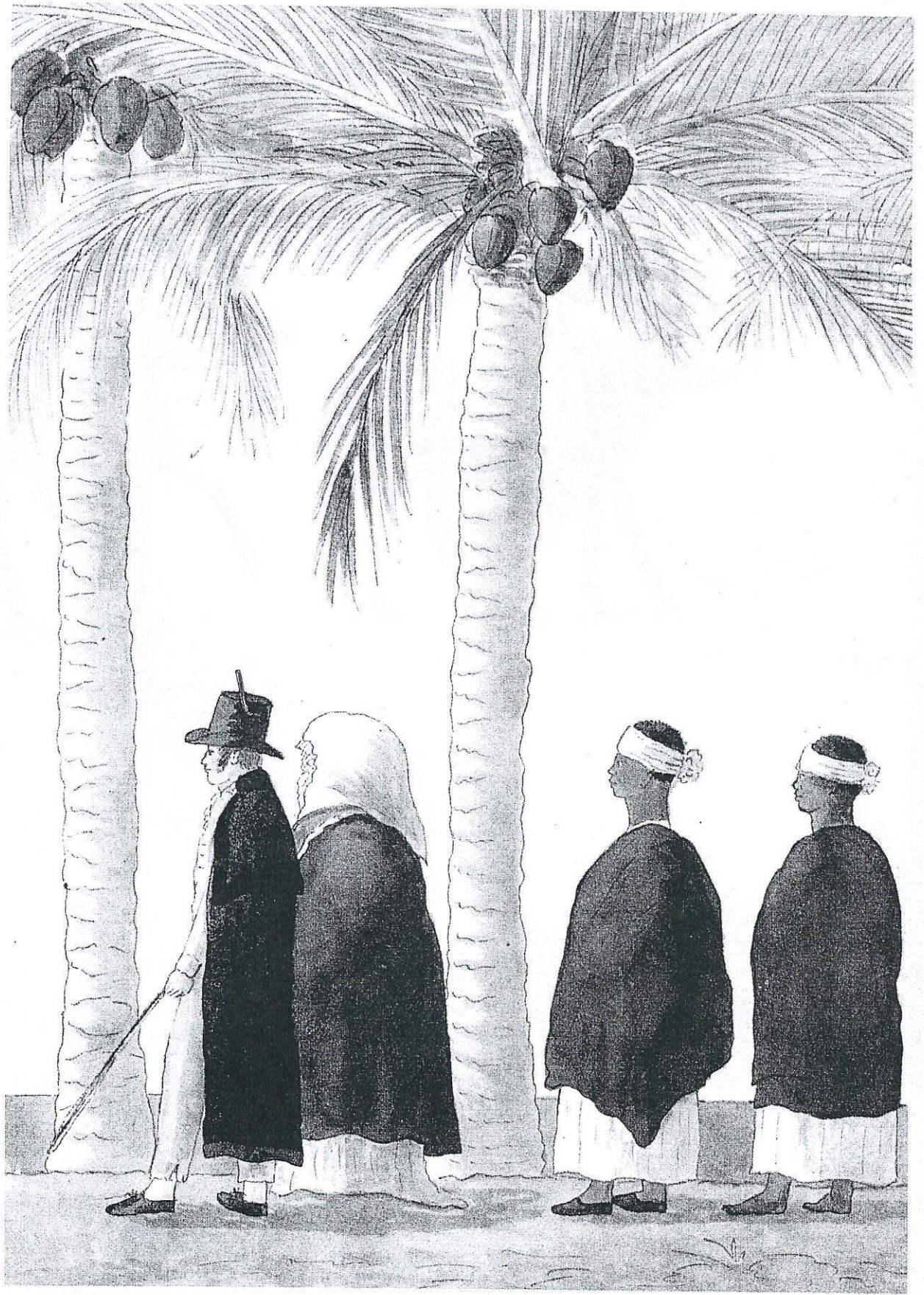
Fig. 4





Maximiliano de Wied-Neuwied, «O padre e o escrivo da aldeia de Mucuri». Aguarela e pena, (19,8 x 24,5 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

Maximiliano de Wied-Neuwied, «Portugueses em Villa Viçosa vão à missa» (junho de 1816). Aguarela e pena, (23,5 x 16,3 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart. As confessadas limitações artísticas de Maximiliano são mais evidentes ao nível do desenho de figura, o que não o inibiu de um olhar costumista sobre a sociedade colonial que foi identificando ao longo da estadia no Brasil. Alguns dos trabalhos traduzem a sua capacidade de observação do quotidiano local, registando num pitoresco, por vezes quase caricatural, cenas e personagens típicas do Brasil do último período colonial.



de Santa Cruz: «Na origem de todos os relatos sobre o Brasil está a memória de um viajante alemão, Hans Staden, presença que assume os contornos de lenda e se torna fundadora da nossa literatura de viagens.»

Para além de tudo, a História de Staden constitui o ponto de partida das representações gráficas derivadas da visão e das experiências directas recolhidas no próprio território americano. A sua primeira edição data de 1557 e obteve um enorme êxito na Alemanha, constituindo como um primeiro andamento da história do interesse germânico pela misteriosa e exótica América Latina, tradição que atingirá o seu ponto mais alto com Humboldt, já no século XIX, fase na qual se inscreve a passagem de Maximiliano de Wied que analisaremos mais adiante.

As xilografuras da História de Staden valem essencialmente pela tentativa de registo de uma realidade testemunhada sobre o terreno que, pese embora a sua ingenuidade, transmite uma informação mais rigorosa que as convencionais ilustrações dos primeiros relatos a que anteriormente nos referimos, influenciadas em geral pela iconografia classizante do livro impresso no período renascentista.

Uma cartografia experimental e estratégica

Ao longo da segunda metade do século XVI, a concorrência entre as potências europeias, então também divididas pela Reforma religiosa, aumentava progressivamente o interesse pela exploração das riquezas americanas. A contestação ao domínio ibérico/católico pelas outras nações movimentava-se através das tentativas de intercepção das rotas marítimas e da fundação de novas colónias nas Américas. Tornava-se cada vez mais importante dominar e conhecer o espaço americano e a sua geografia humana. As reproduções gráficas sobre a América deixavam de ser apenas meras ilustrações complementares ao texto para, autonomamente, garantirem informações com o maior rigor possível sobre o Novo Mundo. As instruções dos soberanos aos seus súbditos envolvidos nos esforços da colonização são claras. Filipe II (I de Portugal) fez circular inquéritos pelas «Índias espanholas» com o objectivo de recolher informações detalhadas sobre os seus domínios americanos. Estes documentos, redigidos em forma de questionário, com um rol de *items* ordenados numericamente, procuravam identificar em pormenor cada colónia e a sua situação, inquirindo sobre o nome do seu fundador, o clima, a orografia, as coordenadas geográficas em que se encontravam, a distância relativa entre si, o tipo e quantidade dos habitantes e respectivos modos de vida, etc. Importa-nos salientar que eram também pedidas descrições detalhadas sobre as cidades para o que era solicitado «uma planta ou uma pintura colorida mostrando as ruas, praças e outros sítios». Os mosteiros deviam igualmente ser localizados. Acrescentava-se, ainda, a seguinte recomendação: «Isto pode ser facilmente riscado em papel e deverá ser feito o melhor que for possível...»⁵. Por imperativos estratégicos as representações gráficas do Novo Mundo entravam na sua *Era Topográfica*.

Do mesmo período conservaram-se igualmente as instruções dirigidas a Thomas Bavin, artista que integrou uma expedição inglesa à América do Norte em 1582. Bavin estava incumbido de desenhar tudo aquilo que fosse estranho aos ingleses («*drawe to lief one of each kinde of thing that is strange to us in England...*»⁶). Tinha ainda de fazer «cartas» legendadas por sinais convencionais localizando as vilas do gentio, as variedades da vegetação, os cursos de água e a sua respectiva profundidade, as elevações do terreno, etc.

Embora se conheçam notícias de «levantamentos» gráficos anteriores às viagens de John White (1585-1587) à América, é da

actividade deste artista que nos chegou a primeira reconstituição quincentista credível e multifacetada de uma região do Novo Mundo.

Vários artistas cruzaram o Atlântico antes de White. Um dos exemplos mais citados refere-se à equipa de artistas que, sob a direcção de Francisco Hernandez, realizaram no México um vasto conjunto de desenhos para Filipe II de Espanha que, reunidos em 15 volumes, desapareceram em 1671 num trágico incêndio no Escorial.

Também Jacques Le Moyne de Mourgues, huguenote francês, considerado um dos pais da ilustração botânica⁷, viajou até à Flórida entre 1563 e 1565, com a missão de cartografar o litoral explorado, estabelecendo a localização das cidades e portos, o curso e profundidade dos rios, o tipo dos nativos e do seu respectivo *habitat* e outros aspectos de interesse. Durante essa viagem Le Moyne retratou o quotidiano dos índios mas o seu trabalho sobreviveu quase exclusivamente através das gravuras de Teodoro de Bry da edição de *América*, tendo chegado até nós apenas um dos desenhos originais.

Os trabalhos de John White foram realizados ao longo das suas viagens à América do Norte, entre as quais se inclui a primeira expedição britânica destinada à colonização da Virgínia em 1585, na qual participou na qualidade de artista oficial. A quase totalidade dos originais conhecidos que chegaram aos nossos dias encontram-se no Museu Britânico, incluindo 75 desenhos na maioria relacionados com as referidas expedições. Aspectos das povoações e do quotidiano dos habitantes, da fauna e flora exótica são as temáticas mais abordadas. Os desenhos encontram-se valorizados por legendas identificativas.

Saliente-se que White trabalhou sob a orientação de Thomas Harriot, o cientista e matemático da expedição que em 1588 sintetizaria as observações da viagem numa obra intitulada *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* que dois anos depois De Bry, acrescentando 28 gravuras executadas sobre desenhos de White, adoptaria para o início da primeira parte da sua já referida América de que mais adiante nos ocuparemos sinteticamente.

«A visão e a mão de White para fixar todos os detalhes, o intelecto de Harriot para identificar, descrever e ordenar as coisas descobertas»⁸ — eis, nas palavras de Paul Hulton, editor do catálogo das obras do desenhador britânico, a descrição deste trabalho de equipa executado na Virgínia.

O trabalho de White desenvolve-se num período marcado pela entrada, ainda hesitante, da Inglaterra no universo da colonização, iniciativa suportada por uma propaganda literária onde há que referir a compilação de Richard Hakluyt, *The Principall Navigations, Voyages and Discoveries...*⁹, obra destinada a sublinhar as potenciais vantagens para os britânicos em abraçarem tal objectivo. Colidia esta pretensão, sobretudo, com os interesses ibéricos na América do Norte e, mais além desta rivalidade conjuntural, inscrevia-se na progressiva estratégia de resposta das potências protestantes à onnipresença católica no domínio da catequese missionária e em geral da ocupação religiosa do Novo Mundo.

John White movia-se nestes tempos de mudança, e foi um dos pioneiros dessas primeiras tentativas da colonização britânica da América, ultrapassando, particularmente na campanha da segunda expedição de 1587, a esfera limitada do artista contratado, para ser ele próprio nomeado chefe de fila dos aventureiros dispostos a fixarem-se no Novo Mundo. Nas vésperas da partida da segunda expedição, em Janeiro de 1587, John White, «*gentleman of London*», era nomeado governador da cidade de Raleigh (em homenagem ao estratega britânico da colonização da América do Norte, Sir Walter Raleigh), na Virgínia. White, nas suas ten-

Maximiliano de Wied-Neuwied, «Armas dos índios Puri». Aguarela e pena, (23,3 x 19,4 cm). Colecção Robert Bosch, Stuttgart.

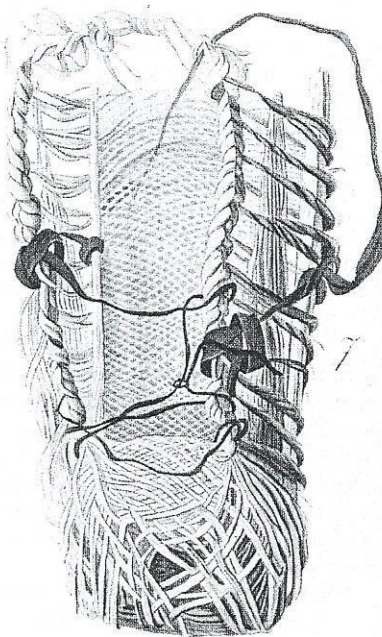
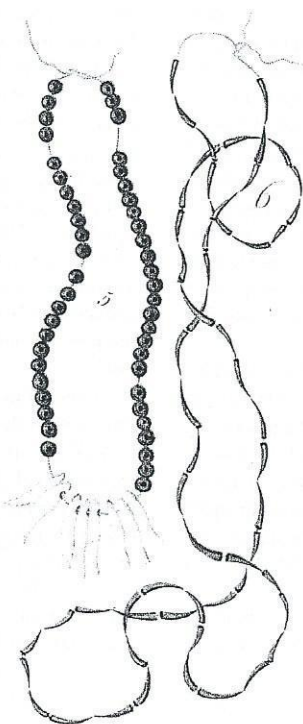
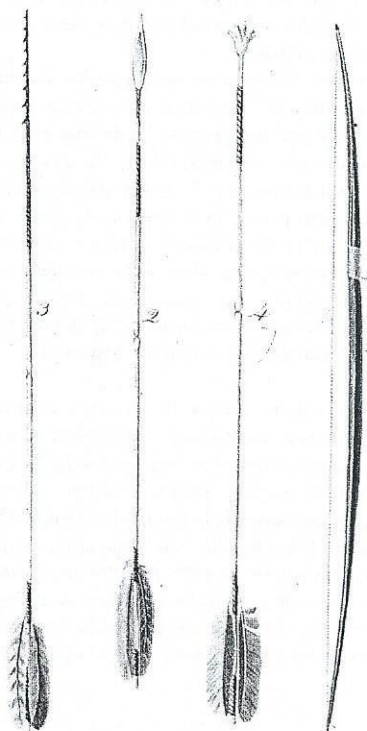
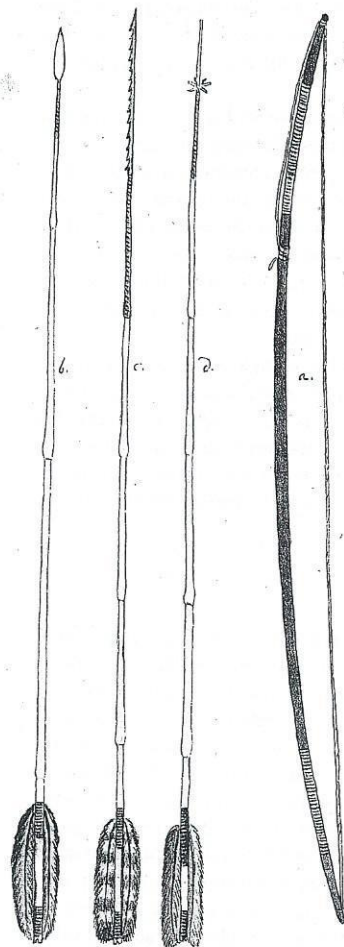
«Armas, ornamentos e utensílios dos Puri». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*. Atlas, est. 12. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.

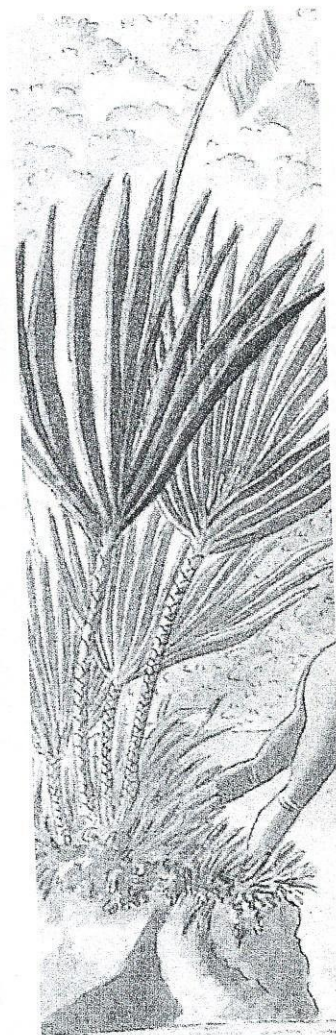


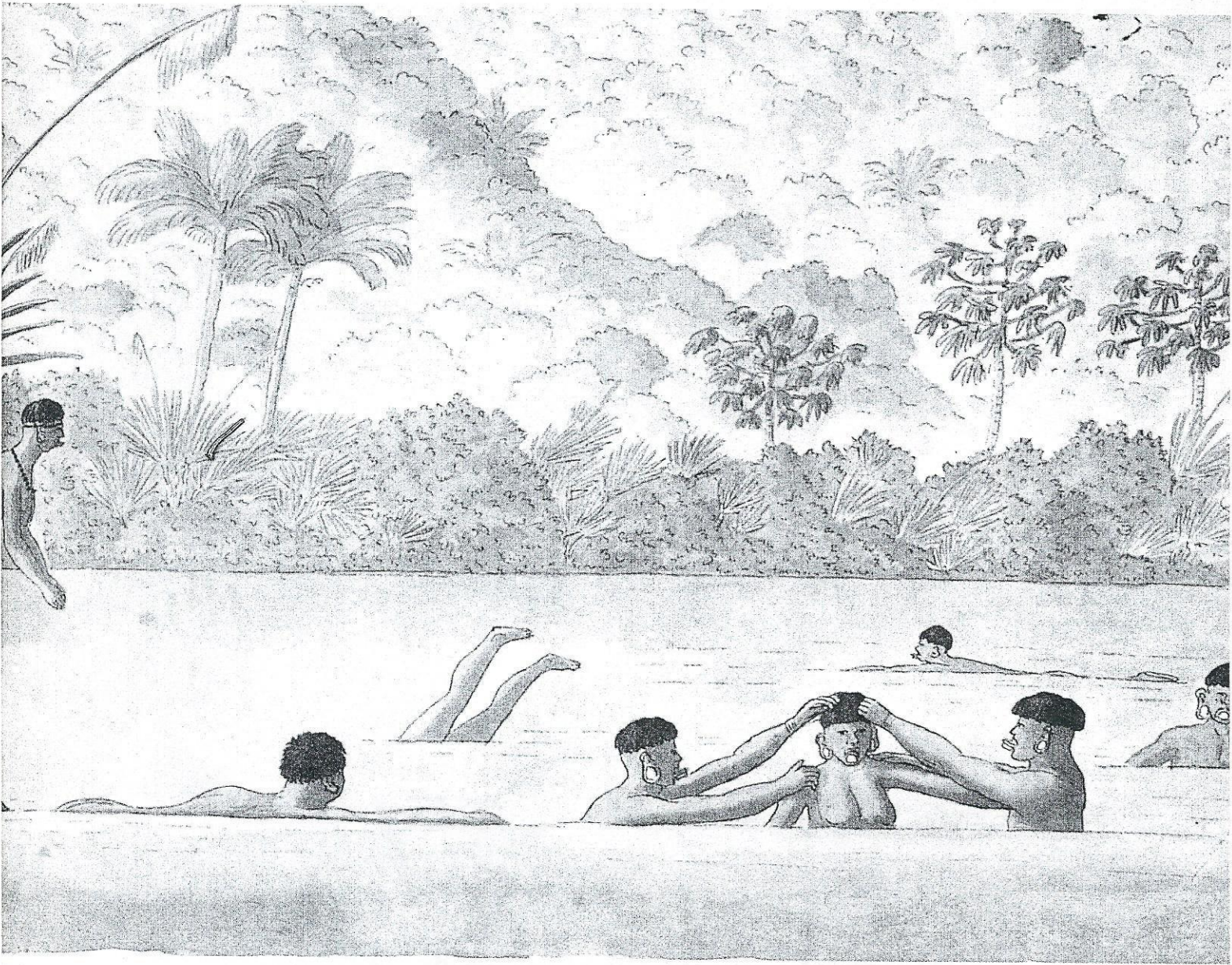
Waffen der Turi.

- a. Der Bogen von Turi, Holz, etwa 8 $\frac{1}{2}$ Fuß hoch.
- b. Der Kriegerpfeil und zur Jagd großer Canougeiden.
- c. Pfeil für Thiere von mittlerer Größe u. für große Vögel.
- d. Pfeil für kleine Thiere.

Alle ihre Pfeile sind von Tucumana, einem Wulstbohrer mit Knoten, hien und noch unterscheiden sie sich von denen der Coroados, welche keine Knoten haben.







Maximiliano de Wied-Neuwied, «Caçador surpreendendo araras no Rio Grande de Belmonte» (Outubro de 1816). Aguarela e pena, (24,6 x 40,3 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

Nas aguarelas de Maximiliano realça-se a forma equilibrada do uso da cor que ritma a composição, revalorizando a dureza e estatismo do desenho de figura, conferindo ao conjunto uma atmosfera de modernidade e autenticidade que, por oposição, não surpreendemos na análise das gravuras da edição da *Reise nach Brasilien...* (Viagem ao Brasil).

Maximiliano de Wied-Neuwied, «Banho dos Botocudos no Rio Grande de Belmonte» (Outubro de 1816). Aguarela e pena, (24,5 x 40,2 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

tativas de consolidar a presença britânica naquelas paragens, voltaria ainda à Inglaterra. Em 1590, no retorno à Virgínia, apenas deparou com vestígios das bases do povoado que havia deixado três anos antes. Integravam a colónia a sua filha Elinor e a sua neta Virgínia, a primeira criança nascida na América filha de pais ingleses. Ambos desapareceriam como todos os outros colonos. Os nativos não ficariam livres de suspeitas. Nascia a lenda da Colónia Perdida.

Mesmo assim a obra artística de White não alimentou a visão violenta do nativo americano, apresentando antes a imagem de um índio suave, civilizável (no sentido da aculturação europeia) e compatível com o projecto colonizador. A sua arte embora revele, a par dos escritos do já citado Hakluyt, entre outros, a preocupação de fixar as mais atractivas facetas do Novo Mundo com o objectivo de estimular a adesão, não deixou de alcançar um rigor etnográfico nunca antes atingido. Os trabalhos de White abrem, assim, caminho para a valorização de um novo tipo de imagens da América realizadas *in loco* por testemunhas directas do desbravar desse misterioso e desconhecido Novo Mundo.

Lenda Negra e propaganda: A questão religiosa e as edições protestantes de De Bry

Théodore De Bry iria ser o grande difusor da obra destes primeiros ilustradores da América, desde Staden a Le Moyne, e a White.

De Bry, natural de Liège, pertencia a uma abastada família de editores e gravadores. Suspeito de simpatizar com as ideias da Reforma foi obrigado a refugiar-se em Frankfurt. Antes, passara por Estrasburgo, onde há notícias da sua presença em 1572, e Londres, onde recolheu a matéria-prima para a sua campanha editorial. Conhecedor do poder da imagem, e ao corrente da utilização da gravura pelos editores flamengos ao serviço do catolicismo, De Bry saberia adaptar com êxito o mesmo princípio, tornando-se no expoente máximo da edição ilustrada como forma de propaganda relativamente à disputa do Novo Mundo. Artista, para além de editor, pôde valorizar os trabalhos dos referidos pioneiros da América, procurando os desenhos «feitos primeiramente no lugar e ao vivo» (*primum ibidem ad vivum expressae*), expressão qualificativa que surge em alguns frontispícios da sua recolha baseada em grande parte na compilação já citada de Hakluyt, que De Bry conheceu na sua passagem por Londres, encontro que se revelaria decisivo na estruturação do empreendimento.

A América de De Bry seria, contudo, mais eficiente, tirando partido da utilização da imagem, inexistente na edição do inglês, tomando-se, na expressão sugestiva de Michèle Duchet, uma eficaz «máquina de guerra» ao serviço do programa ideológico que norteou o projecto editorial do gravador de Liège: «publicar o conjunto dos textos escritos pelos viajantes protestantes, todos violentamente anti-hispânicos, pondo em evidência as atrocidades cometidas no Novo Mundo em nome do Papa, servindo deste modo a causa das nações protestantes, quer se tratasse de Holandeses ou Ingleses»¹⁰.

A América não se esgotaria naturalmente na vertente propagandística. A obra de De Bry, editada em quatro versões — latina, alemã, inglesa e francesa — ofereceria visualmente aos leitores uma imagem do Novo Mundo que de certo modo fazia a síntese da informação até então disponível, sobretudo sustentada pelos testemunhos literários, como já referimos, com o rigor possível dos registos dos artistas-viajantes realizados *in loco* e permitindo a difusão alargada destas primeiras imagens reais do continente americano que chegaram assim aos olhos dos europeus

dando-lhes um conhecimento mais preciso sobre o exotismo, os costumes e os aspectos etnográficos em geral dos habitantes do Novo Mundo.

No âmbito militante da sua compilação, De Bry seria um dos continuadores da difusão da Lenda Negra espanhola onde contracenavam o cruel conquistador hispânico e o primitivo e indefeso «bom selvagem».

Interessante é a actualidade do assunto que leva Santiago Sebastian, em obra recente, a fazer o ponto da situação definindo a referida Lenda Negra como «un conjunto de desfiguraciones de la Historia de España con la correspondiente valoración negativa de los hechos»¹¹.

A violência do conquistador, sobretudo espanhol, no confronto com os nativos do Novo Mundo, foi uma temática repetidamente desenvolvida pelos adversários da supremacia ultramarina ibérica, iniciada de forma paradoxal por um espanhol, o polémico frade dominicano Bartolomeu de Las Casas na justamente célebre *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*, (Sevilha 1552)

As edições de De Bry inscrevem-se nessa ofensiva destinada a confrontar dois projectos colonizadores: o hispânico/católico, com um passado cruel e violento; e o das nações protestantes, supostamente mais justo e humano. De um modo geral, é um aspecto que deixaria uma pista bem visível no conjunto das representações artísticas sobre os primeiros tempos da colonização europeia da América.

A obra de Jan Mostaert (cerca de 1475-1555/6), *West Indian Landscape*, depositada no Frans Hals Museum de Haarlem, considerada por Hugh Honour, como «a mais antiga pintura conhecida sobre o Novo Mundo»¹², desenvolve precisamente a ideia desta luta desigual, retratando o desembarque de uma força espanhola e o seu confronto com os habitantes locais, nus e rudemente armados.

O Brasil na Arte Europeia

Retomemos agora um aspecto particular desta temática. Abandonemos a ideia do Continente Americano na sua globalidade para nos concentrarmos sobre as representações relativas ao Brasil colonial.

Aceitando, sob certos aspectos, o pioneirismo de Staden, outras vertentes haverá a relembrar e até a esclarecer sobre o assunto.

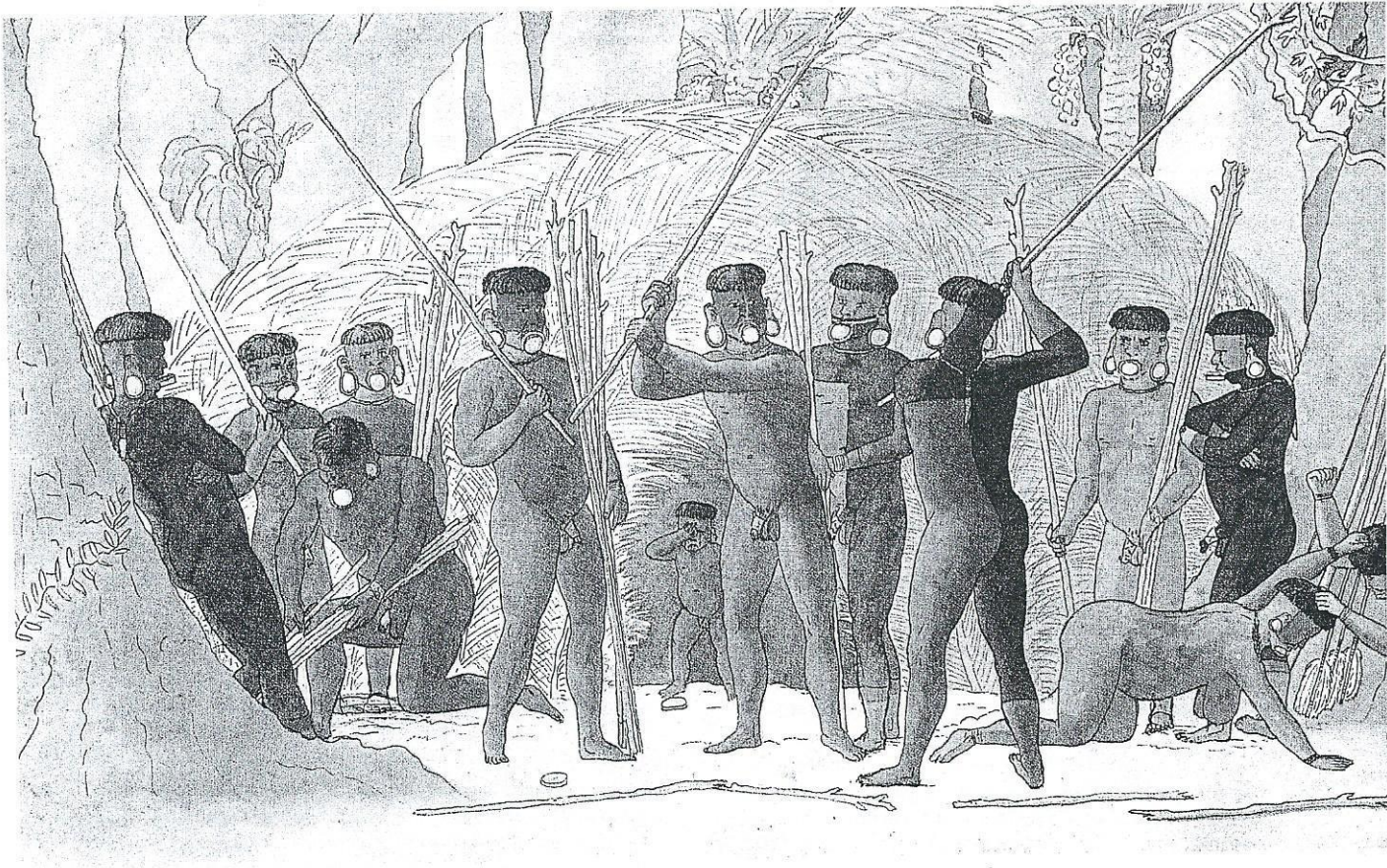
Na Arte Portuguesa, para além das significativas representações do índio brasileiro que nos surgem na pintura e na cartografia na primeira metade de Quinhentos, a imagem do Brasil e dos seus habitantes chegou até nós por outras vias que é interessante relembrar.

Ao nível da arte da iluminura (até aqui intencionalmente omitida) tem sido notada por vários autores a presença do exotismo tropical e do índio brasileiro nas iluminuras quinhentistas portuguesas¹³. Por ter passado praticamente despercebida salientemos uma representação em particular que, quanto a nós, é evocativa (da própria descoberta?) do Brasil. Trata-se da iluminura do chamado *Livro de Horas* de D. Manuel correspondente ao folio 9v. Dagoberto Markl refere que «o quadro principal da nossa iluminura é caprichosamente sobrepujado por um papagaio»¹⁴. Relaciona o facto apenas com o sabor exótico manifesto em muitas outras iluminuras do referido livro de horas. Regista ainda a reaparição do papagaio na tarja da esquerda, acima da qual identifica «uma cena de caça com arco e flecha (ou tiro ao alvo?) num cerrado bosque»¹⁵. A nossa interpretação deste conjunto de aspectos da iluminura 9v. é diferente. Salientemos os

«Luta de Botocudos no Rio Grande de Belmonte». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*. Atlas, est. 11. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra. Nos registos etnográficos a cor tem um papel determinante, por exemplo nas representações das pinturas corporais dos índios, importância bem documentada no desenho da «luta dos Botocudos» da gravura anterior, que na transposição para a presente gravura se tornam praticamente indetectáveis.

Maximiliano de Wied-Neuwied. «Luta dos botocudos perto do Quartel dos Arcos no Rio Grande de Belmonte» (1816). Aguarela e pena, (24,5 x 40,3 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.





aspectos que sustentam a nossa ideia:

1) A presença do papagaio em destaque no remate da composição, ave exótica com grande frequência associada ao Brasil e, aliás, um dos primeiros produtos comerciáveis na Europa oriundos do Brasil — veja-se a carga da nau *Bretoa* — dá-nos o mote para a compreensão do significado da miniatura. Acrescente-se que o papagaio tem uma presença constante nas imagens primitivas da América, aparecendo na maior parte das representações alegóricas relativas ao Quarto Continente, tornando-se num atributo quase obrigatório na identificação do Novo Mundo.

2) A reaparição do papagaio, agora em enquadramento natural, na tarja esquerda é uma insistência que não deixa de ser significativa. Pero Vaz de Caminha na sua *Carta* regista repetidamente a profusão de aves existentes no Brasil incluindo papagaios «verdes, e outros, pardos, grandes e pequenos, de maneira que me parece que haverá nesta terra muitos».

3) «A cena de caça... num cerrado bosque» não podemos deixar de associar a uma representação de um nativo brasileiro. Recorde-se que o arco e a flecha foram exactamente os primeiros objectos indígenas identificados por Pero Vaz de Caminha no momento em que descreve o primeiro contacto com os habitantes locais: «Traziam arcos nas mãos e suas setas» (...) «Nicolau Coelho fez sinal que pusessem os arcos; e eles os puseram...».

Por outro lado, o monocromatismo pardo com que o atirador é representado sugere a nudez desses «homens, pardos, todos nus, sem nenhuma coisa que lhes cobrisse as suas vergonhas» que no relato de Caminha correram ao encontro do batel de Nicolau Coelho no dia 23 de Abril de 1500, o primeiro do encontro entre os portugueses e os habitantes daquele Mundo Novo. A vegetação densa que Markl classifica como «cerrado bosque» condiz também com as primeiras impressões de Caminha sobre o Brasil «terra muito cheia de grandes arvoredos».

4) Finalmente, acrescentemos uma última e sugestiva coincidência: a iluminura em questão insere-se na série referente ao calendário e diz respeito ao mês de Abril. O mesmo da chegada ao Brasil de Pedro Álvares Cabral em 1500.

Concluindo, na nossa opinião, encontramos-nos perante uma das primeiras representações portuguesas sobre o Brasil que deverá ser acrescentada ao *corpus* iconográfico relativo a esta temática da primeira metade de Quinhentos, a par dos já citados exemplos dos espécimes cartográficos do *Atlas Miller* da Biblioteca Nacional de Paris.

Outras imagens do índio do Brasil ficaram registadas nas iluminuras quinhentistas portuguesas, nomeadamente o figurante da *Adoração dos Reis Magos* (folio 87 v.) e nos registados por Sylvie Deswarte na *Leitura Nova* e na *Crónica de D. João I* da Biblioteca Nacional de Madrid. Fernando António Baptista Pereira refere ainda a existência de uma gárgula do Mosteiro da Batalha representando um índio mas concordamos com Maria José Goulão quando considera estar este inventário em grande parte por realizar¹⁶.

Para além da tradição portuguesa e da experiência pioneira de Staden e de outros ensaios dispersos, também os franceses nos deixaram um interessante núcleo de trabalhos artísticos quinhentistas relativos ao Brasil e seus habitantes. Depois de um período inicial exploratório e de contactos acidentais, a França procurou instalar-se organizadamente no Brasil chegando mesmo a estabelecer uma colónia fundada em 1555 por Villegagnon na Guanabara.

Esta efémera fundação, a chamada França Antártica (para não se confundir com a Nova França anteriormente fundada por Cartier no Canadá), ficaria ligada aos registos gráficos incluídos em duas obras de religiosos franceses, André Thevet e Jean de

Lery, testemunhas presenciais daquela tentativa colonizadora. Embora se admita que em ambos os casos a orientação da produção das imagens possa ter sido realizada pelos próprios viajantes franceses, a sua expressão denota os habituais desvios do rigor «d'après nature» exigível, nomeadamente através da adopção de fisionomias europeias e expressões anatómicas e gestuais filiadas nos programas estilísticos em voga nas manifestações artísticas do Velho Mundo. No caso da obra de Thevet (cosmógrafo e dirigente do Gabinete de Curiosidades do Rei), *Les singularités de la France Antarctique, autrement nommée Amérique*, algumas das ilustrações tem sido atribuídas a Jean Cousin (ca. 1525-1594) pintor maneirista que mais tarde se encarregaria das imagens da *Cosmographie Universelle*, trabalho do mesmo Thevet publicado no ano de 1575, em Paris.

Mas desde muito cedo a França tentara tomar uma posição no cenário do comércio e exploração das riquezas americanas. O pau-brasil, matéria-prima tintureira de grande procura na Europa — cuja importância era tal que se impôs (no século XVI), contra a tradição católica, como topónimo consagrador da América Portuguesa — é o elemento que melhor ilustra essa atracção gaulesa sobre o Brasil. Um dos mais notáveis testemunhos artísticos franceses relativos ao Brasil primitivo retrata precisamente esta actividade comercial. Já anteriormente registada nos espécimes cartográficos, por exemplo no já referido *Atlas Miller*, a temática repete-se nos magníficos relevos em madeira de autor desconhecido que, recentemente, foram expostos em Lisboa. O abate das árvores, a sua preparação e transporte até à costa, tarefas executadas pelos nativos, e o carregamento das embarcações europeias, momento onde se regista o encontro entre os habitantes dos dois mundos, são as acções narradas nos dois baixos relevos intitulados *L'île du Brésil*, nome tomado da hospedaria onde se encontravam na cidade francesa de Rouen. Trata-se de um excelente exemplar de escultura do período maneirista, executado certamente a partir dos relatos de testemunhas que assistiram às várias operações ligadas ao comércio do pau-brasil. Corpos em movimento de formas anatómicas bem construídas, cargas musculares exaltadas e gestos contorcidos, um magnífico trabalho de escultura que se vê desvalorizado, como expressão informativa do nativo e da paisagem do Novo Mundo, pela sua evidente inspiração em modelos europeus. A fisionomia — da anatomia aos rostos barbados — é evidentemente europeia, e o principal elemento de distinção, entre os protagonistas do Velho e do Novo Mundo, é a representação da nudez nos segundos. Note-se, contudo, pontuando a composição, a presença num dos painéis de numerosos papagaios, atributo tipicamente identificativo das terras do Brasil como já anteriormente referimos.

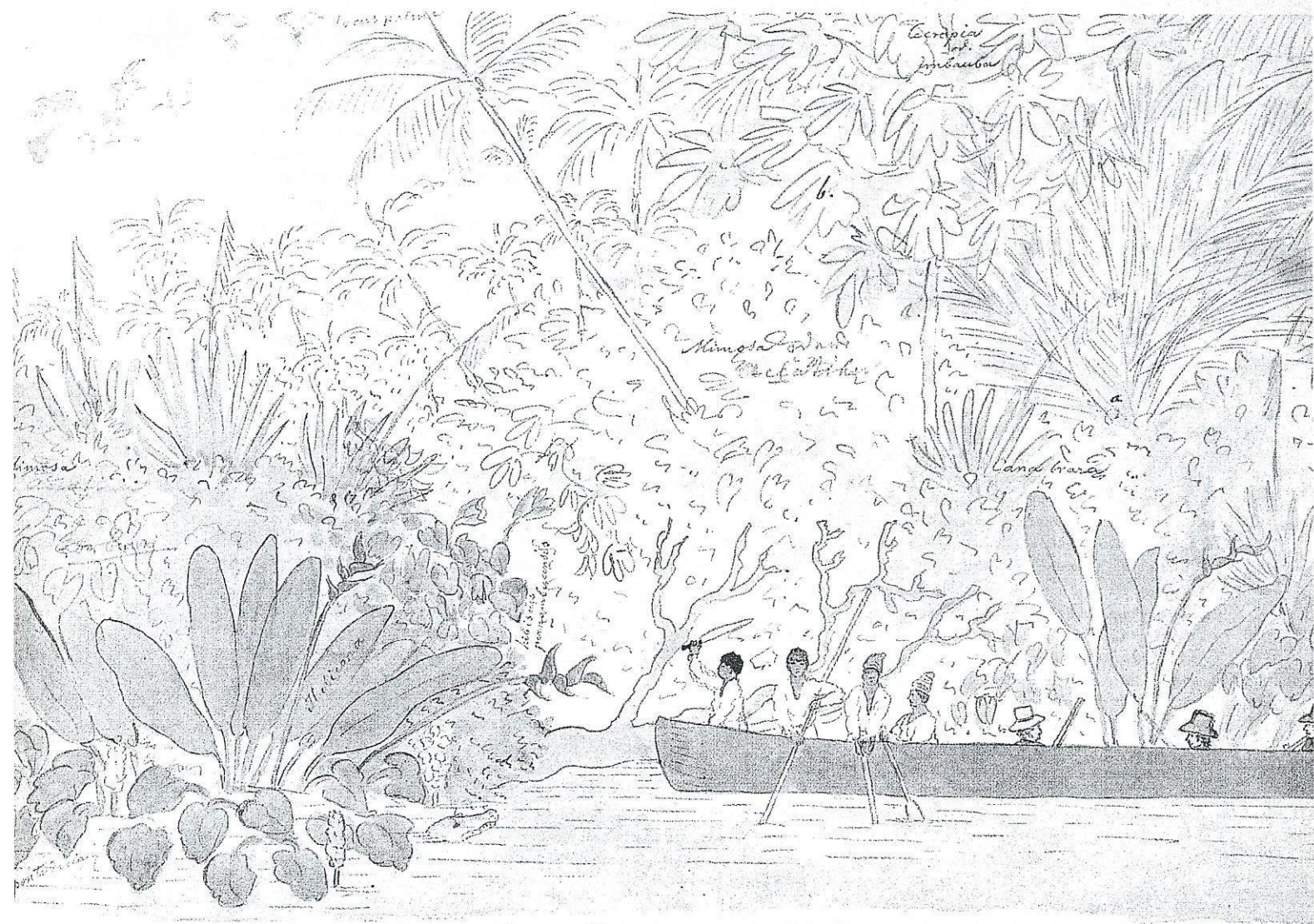
No quadro desta tradição francesa refira-se ainda, de passagem, nova aparição do índio do Brasil, desta vez num manuscrito iluminado oferecido ao Rei Henrique II por ocasião da visita daquele soberano à cidade de Rouen. Uma das imagens intitulada-se *le bal des brésiliens* demonstrando o convívio directo entre europeus e ameríndios que se proporcionou naquela cidade francesa. Situada junto da costa atlântica, Rouen desempenhou um papel importante na relação da França com o Novo Mundo tendo sido naquele mesmo local que Michel de Montaigne travaria conhecimento com os índios brasileiros que lhe inspiraram o célebre ensaio *Les Cannibales*, notável peça literária abraçando a tese do antropofagia ritual que se haveria de perpetuar até à modernidade, relançando na época com novos argumentos a ideia do «bom selvagem».

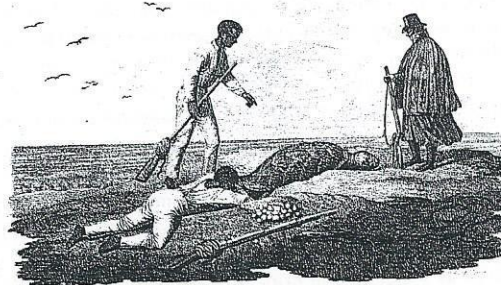
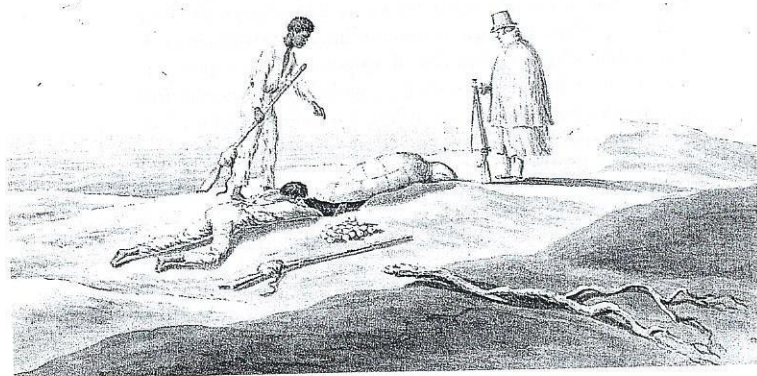
Ainda no quadro desta ofensiva francesa sobre o Brasil chegamos até nós notícias das primeiras obras impressas que incluíam descrições da natureza das zonas onde os gauleses tentaram



Maximiliano de Wied-Neuwied, «Passeio de barco no Rio Doce» (Dezembro 1815). Aguarela e pena, (24,5 x 40,3 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

«Passeio de barco num braço do rio Doce». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*. Atlas, est. 5. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra. Nos trabalhos de Maximiliano os estudos sem «acabamento» realizados no local — como no caso da gravura anterior — com toda a quantidade de informação complementar manuscrita sobre a própria imagem, revalorizam-se no confronto com estes desenhos posteriormente retocados que ao passarem por outras mãos perdem autenticidade. Maximiliano era o primeiro a reconhecer as imprecisões que este processo de reprodução gráfica originava.





Maximiliano de Wied-Neuwied, «A tartaruga gigante põe ovos na praia à nossa frente» (31 de Dezembro de 1815). Aguarela e pena, (16,3 x 20,8 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

▲
Autor desconhecido, «A tartaruga gigante põe ovos na praia à nossa frente»,
Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

▲
«Tartaruga pondo ovos na praia». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*, vol. I, est. 8. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.
É possível observar três fases na evolução das imagens referentes à *Viagem ao Brasil*: a primeira, correspondente aos estudos e desenhos aguarelados originais de Maximiliano, a segunda, de que é difícil determinar a autoria, composta das aguarelas «passadas a limpo» e preparadas para a terceira e última fase que ganha então forma no trabalho dos gravadores.

radicar-se sem êxito. É o caso da obra do frade capuchinho francês Claude d'Abbeville, *Histoire de la Mission des Peres Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisins*, publicada em Paris em 1614 e antecedida dois anos pela edição de um opúsculo intitulado *A Chegada dos Padres Capuchinhos à Nova Índia, Chamada Maranhão*. Tratavam-se de obras que se revestiam de algum carácter pioneiro mas, no entanto, desprovidas de ilustrações.

O primeiro trabalho metodicamente realizado sobre a História Natural do Brasil seria, contudo, produzido por um religioso português, Frei Cristóvão de Lisboa, entre os anos de 1624 e 1627, fundador da Custódia do Maranhão ao qual fora conferida igualmente a missão de exterminar os vestígios da presença francesa naquele território. Frei Cristóvão era irmão de Manuel Severim de Faria, o notável historiador seiscentista, que lhe teria transmitido a metodologia para a estruturação da obra que se propusera realizar com o título *História Natural e Moral do Maranhão*. Como muitas outras referentes ao Brasil Colonial não passou da intenção chegando até aos nossos dias apenas um fragmento do projecto inicial um precioso códice adquirido em 1934 pelo Arquivo Histórico Ultramarino (então Colonial) intitulado *História dos Animais e Árvores do Maranhão*.

Como o referiu Carlos Almaça em edição anterior desta revista (*Oceanos* n.º 6, Abril 1991, pp. 64-65) o referido manuscrito ficou inédito durante mais de três séculos sendo finalmente publicada em 1967 uma edição fac-similada com estudo introdutório de Jaime Walter. O códice incluía 163 folhas de desenhos e 31 com as respectivas descrições constituindo, embora permanecendo inédito, o primeiro contributo conhecido relativo à História Natural de uma região do Brasil.

Uma nova era

Seria, porém, necessário esperar pelo período da presença holandesa para surgir um primeiro olhar alargado sobre a América Portuguesa. Referimo-nos, em particular, ao conjunto de trabalhos dos artistas e cientistas que acompanharam Maurício de Nassau, Governador do Pernambuco no período de 1637 a 1644. Se a presença holandesa em termos políticos se revelou passageira, o legado que deixou marcou um momento alto na história artística brasileira. No numeroso e qualificado séquito do Conde Maurício dois nomes merecem destaque pela importância dos seus trabalhos, Frans Post e Albert Eckhout, pioneiros da pintura brasileira do período colonial. Post celebrou-se pelos seus óleos e desenhos paisagísticos onde se realça a sua técnica de miniaturista, obrigando, como o bem aconselhou Peter Whitehead¹⁷, ao recurso a lentes de aumentar, para uma observação mais completa e eficaz dos pormenores de dimensão insignificante mas de grande informação que abundam nos seus trabalhos. As paisagens de Post registam já uma sociedade organizada, onde a nudez e o canibalismo, atributos tradicionais dos índios, estão ausentes ou são relegados para plano secundário, sobressaindo pelo oposto a síntese cultural resultante de uma experiência colonial (a portuguesa) onde o Novo e o Velho Mundo se encontram e que necessariamente retrata também um Brasil que os Holandeses encontraram à sua chegada e procuraram continuar à sua imagem.

Nas composições de Post, que mesmo depois de regressado à Holanda nunca abandonaria a temática brasileira — o que diz bem do sucesso do motivo junto do mercado europeu — repetem-se as soluções. Um primeiro enquadramento marcado por árvores tropicais desenhadas com rigor botânico abrem o espaço central onde se desenvolve a paisagem. Nalgumas pinturas assinalam-se igrejas católicas arruinadas, referência simbólica procurando

do marcar o tempo passado da presença portuguesa.

Eckhout distinguiu-se particularmente nos seus registos etnográficos, sendo com frequência considerado o primeiro retratista fiel do ameríndio, e também pelos seus contributos para o conhecimento dos diversos ramos da História Natural do Brasil.

As produções sobreviventes relativas aos dois artistas são muito desequilibradas (de Frans Post apenas se conhecem 8 desenhos e 6 pinturas do período brasileiro contra os mais de quatrocentos registos atribuídos a Eckhout)¹⁸ mas que, no entanto, se complementam. O macrocosmos paisagístico de Post desdobra-se no microcosmos da pintura científica e etnográfica de Eckhout. Este conjunto de panorâmicas e grandes planos convergem na realização do mais completo levantamento visual até então efectuado sobre o mundo brasileiro. A supervisão do governador holandês e a acção dos cientistas da sua comitiva, com referência obrigatória a Willem Piso e Georg Marggraf autores da *Historiae Naturalis Brasiliae*, primeira obra do género a ser impressa (1648), deve ser contabilizada na avaliação deste primeiro inventário visual do Brasil.

Tempo de execução, disponibilidade de materiais e domínio das técnicas, testemunho directo sobre o objecto da representação e um plano orientador, nunca até aí no Brasil se tinham reunido, simultaneamente, tais condições de produção artística. A história da visão europeia sobre o Brasil, atingia, através deste *corpus* holandês executado por artistas profissionais, uma nova era.

De qualquer modo, e para além de todo o espólio directo que deixaram, acrescente-se, ainda, o rasto que as suas obras lançaram na formação do gosto europeu da época contribuindo para a difusão do exotismo na arte europeia do século XVII de que a série de tapeçarias *Les Teintures des Indes* feita nos Gobelins e inspirada nas pinturas de Post e Eckhout que Maurício de Nassau oferecera a Luís XIV é exemplo repetidamente citado. Honour considerou-os imbatíveis até ao tempo de Humboldt... Manifesta injustiça para o trabalho dos desenhadores da viagem filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira, José Joaquim Freire e Joaquim José Codina, ainda hoje esquecidos fora dos círculos culturais luso-brasileiros e mesmo nestes ainda aguardando por uma síntese que lhes devolva a dimensão que o seu trabalho justifica.

A viagem filosófica e a engenharia militar

Consolidada gradualmente a Restauração da Independência nos planos militar e diplomático, a rivalidade luso-castelhana encontraria na América do Sul o palco de novos desenvolvimentos. O século XVIII viria a reacender a questão das fronteiras entre os domínios coloniais português e espanhol na América. Uma solução diplomática para o conflito foi ensaiada através dos consecutivos tratados de Madrid (1750) e Santo Ildefonso (1777), que previram expedições bilaterais de demarcação dos limites. Simultaneamente, as duas nações procuraram desenvolver uma política de reconhecimento e ocupação do espaço que lhes permitisse adquirir direitos sobre os territórios entretanto colonizados. É nesta tarefa, sobre o terreno, que a engenharia militar vai desempenhar um papel fundamental ao longo de todo o século XVIII.

No que interessa a esta síntese merecem naturalmente referência os testemunhos gráficos que constituem um vasto espólio ainda não totalmente inventariado: os mais diversos tipos cartográficos, incluindo extensos levantamentos da geografia física, desde projectos de urbanização de novas povoações, plantas e alçados de fortificações até aos registos visuais da acção dos por-

tugueses no interior do sertão, verdadeiras bandas desenhadas, como é exemplo sugestivo o conjunto aguarelado atribuído a Joaquim José de Miranda relativo à expedição do tenente Coronel Afonso Botelho e Souza aos sertões do Tibagi, hoje pertença da Coleção Camargo.

Embora não se possa considerar um dos casos mais paradigmáticos da acção da engenharia militar portuguesa no Brasil, a acção dos desenhadores da viagem filosófica do Dr. Alexandre Rodrigues Ferreira, os já referidos José Joaquim Freire e Joaquim José Codina, devem ser incluídos nesse movimento, constituindo indiscutivelmente o momento mais alto do olhar europeu sobre o Brasil ao longo do século XVIII. Um século que se condiciona pelo isolamento a que a Colónia havia sido obrigada, princípio reforçado na sequência das primeiras notícias das descobertas das riquezas do Sertão Mineiro que alastraram mais tarde ao longínquo Mato Grosso. A dificuldade que o poder central lisboeta teve em acelerar a progressão da máquina administrativa colonial ao longo desse século XVIII foi evidente, particularmente perante o imenso desafio a que correspondia o «vazio» do interior do Brasil. Nessa grande tarefa de reconhecimento e ocupação do espaço os registos gráficos desempenhariam naturalmente um papel fundamental. As carências nacionais neste domínio são manifestas. As notícias das missões exploratórias sem cartógrafos práticos são correntes. Esse Brasil interior e distante, os seus rios e montanhas, as povoações, as populações, as actividades económicas, as espécies zoológicas, botânicas e minerais eram mal conhecidas e se, em alguns casos, existiam relatos escritos careciam da fundamental informação visual.

A acção de Codina e Freire na referida viagem filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira vem justamente preencher, em parte, essa lacuna. Ao longo de cerca de nove anos percorreram e registaram graficamente aspectos dos mais diversos das Capitánias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá. O leque temático das suas obras fica bem patente nos títulos dos diversos volumes de manuscritos existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Museu Bocage em Lisboa: *Prospectos de Cidades, Villas, Povoações, Fortalezas e Edifícios, Rios e Cachoeiras...*, *Desenhos de Gentios, Animais Quadrúpedes, Aves, Anfibios, Peixes e Insectos...*, *Plantas da Expedição do Pará*, etc..

Em trabalhos anteriormente apresentados tivemos oportunidade de divulgar dados fundamentais para a biografia de José Joaquim Freire (veja-se por exemplo o artigo «O Desenho em Viagem», in *Oceanos*, n.º 9), estando neste momento a ultimar uma primeira síntese global sobre a sua vida e obra. É, contudo, um dado conhecido que a sua formação se fez em sede militar, mais concretamente na Real Função do Exército, sendo como militar que sempre desempenhou as tarefas que lhe foram destinadas no Brasil (onde ainda chegou a participar nas expedições dos limites) ou em Portugal como desenhador topógrafo, cartógrafo ou de história natural.

De Codina persiste o mistério: pouco se sabe da sua formação e da sua actividade antes da partida para o Brasil, aceitando-se, embora sem nunca ter sido publicado qualquer testemunho documental comprovativo, a sua morte durante a referida expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira. Conjuntamente, Codina e Freire legaram um levantamento visual sobre o Brasil de uma dimensão e qualidade singular, num total de mais de um milhar de desenhos aguarelados. Esta equipa de desenhadores obedecia a um modelo de exploração ultramarina iluminista que se propagou na mesma época a outras paragens procurando cumprir, entre outros objectivos, o plano de uma obra monumental intitulada *História Natural das Colónias* de patrocínio régio, finalidade confessa pela qual o naturalista italiano Domingos Vandelli se

radicara em Portugal.

Naturalistas acompanhados de desenhadores lançaram-se naquele período final de Setecentos à descoberta e reconhecimento de Angola e Moçambique. O desenho tornara-se essencial para a ciência. O rigor das imagens relativo às espécies tropicais, desconhecidas dos especialistas e sistemas de classificação europeus, tornava-se mais eficaz sobrevivendo às descrições literárias logo ultrapassadas pelos avanços da investigação.

A publicação de obras de história natural desprovidas das necessárias ilustrações, ou com reproduções inexactas, era alvo da crítica do meio científico. O alemão Link, em viagem a Portugal nos finais de Setecentos, a propósito da obra *Flora Cochinchinensis* publicada pelo jesuíta João de Loureiro, tecia o elucidativo comentário aos métodos do referido autor: «Não trouxe d'aquella região desenhos bem feitos, nem herbários; e d'esta sorte sucede que a sua compilação botânica é obra que tem de ser refeita.»¹⁹

A imagem tinha-se tornado imprescindível. A consciência desta importância fica bem demonstrada na expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira ao Brasil onde numa equipa constituída por quatro elementos, contando com o próprio naturalista, dois eram desenhadores, os já citados Codina e Freire, sendo o restante membro da equipa técnica Agostinho José do Cabo, jardineiro-preparador.

Nesta vaga tardo-iluminista, cujo epicentro foi a Universidade de Coimbra (da Reforma Pombalina), podemos ainda associar outros contributos gráficos com interesse para a História Natural Brasileira como a *Florae Fluminensis* de Frei José Mariano da Conceição Velloso ilustrada pelo desenhador Frei Francisco Solano Benjamim, os trabalhos do bolonhês Landi, de Joaquim Veloso de Miranda, bem como a actividade das escolas de desenho e gravura do Real Museu e Jardim Botânico da Ajuda.

Viveu, assim, o Brasil um século XVIII verdadeiramente português — os únicos estrangeiros admitidos faziam-no ao serviço da Coroa Portuguesa ou depois de obtida a respectiva autorização — entre as experiências holandesas do século XVII e o despertar ao exterior do século XIX.

A abertura dos portos brasileiros às nações amigas, motivada pelo estabelecimento da corte portuguesa no Rio de Janeiro, veio animar o universo cultural da Colónia. No primeiro quartel do século XIX, sucederam-se as expedições científicas, intensificando-se o trânsito de viajantes estrangeiros e crescendo o número de artistas que integrados nessas explorações, ou noutras circunstâncias, contribuíram para uma progressão exponencial da dimensão do acervo iconográfico brasileiro.

Curiosidade europeia

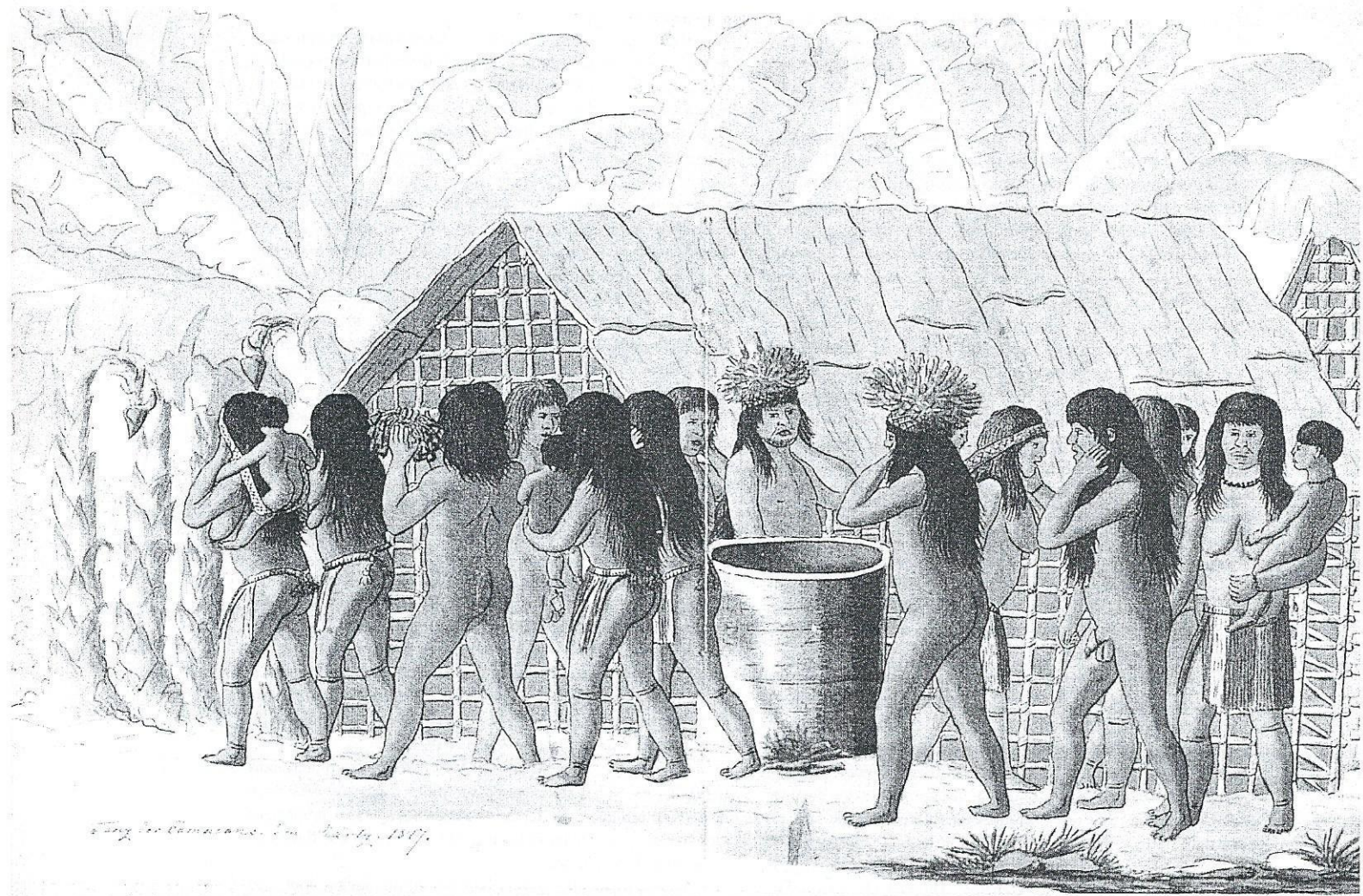
A curiosidade europeia abatia-se sobre esse espaço fechado ainda quase totalmente por descobrir pelo meio científico internacional e que ao longo desse tempo longo de interdição tinha registado imensos progressos e ganho novos métodos. Humboldt conduzia a nova vaga com as suas viagens pelo Novo Continente (1799 a 1804), traduzidas particularmente na monumental compilação das suas observações na *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent...* (grande edição em 32 volumes, Paris 1805/1834), obra ilustrada com mais de 1 400 estampas, grande parte das quais baseadas em desenhos do próprio Humboldt e de Bonpland.

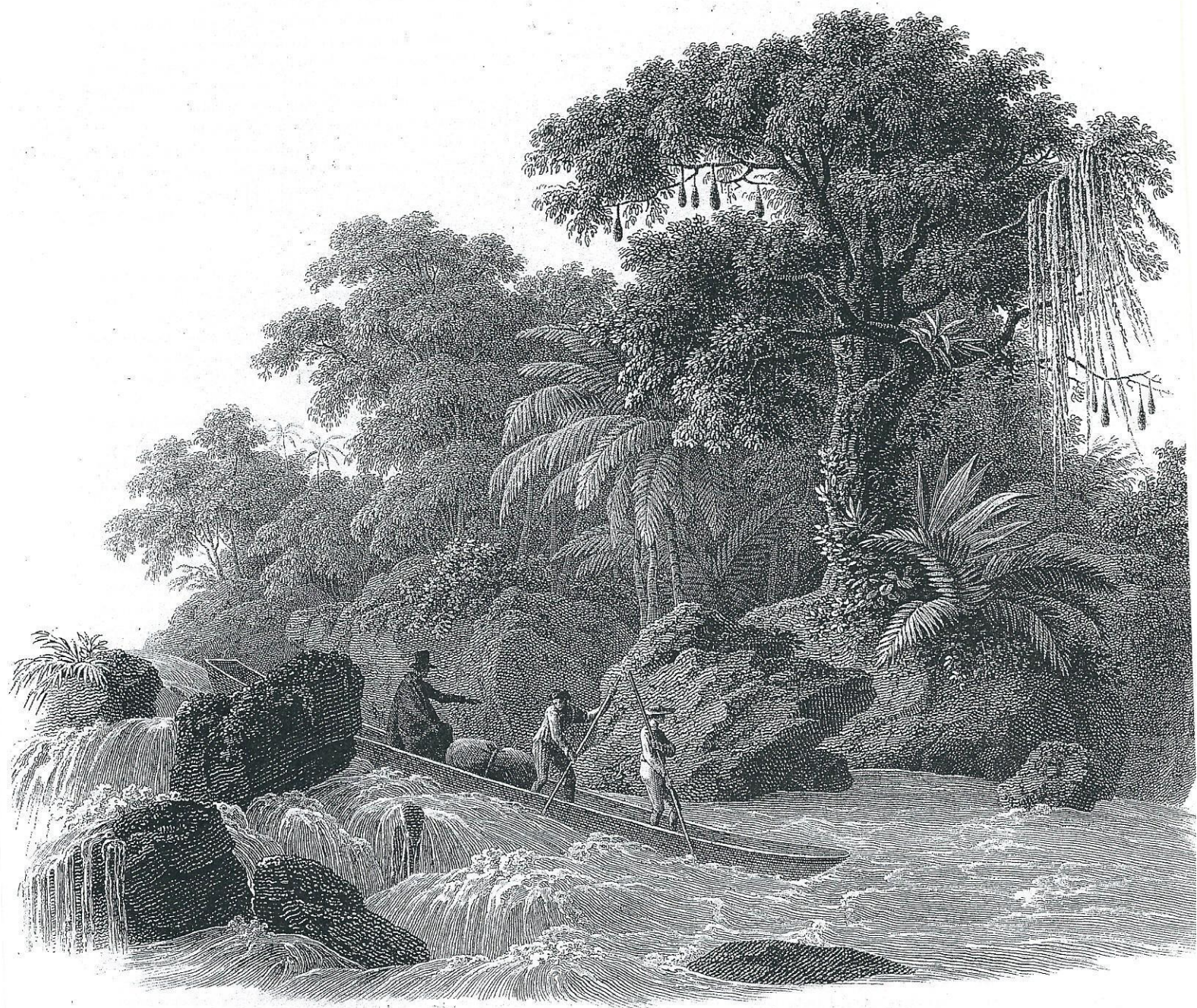
W.L. Echewege, ao serviço da Coroa portuguesa desde 1803, estendeu esse espírito humboldtiano até ao Brasil distinguindo-se, sobretudo, nos seus levantamentos geológicos, mineralógicos e topográficos, ainda lhe sobrando tempo para, mais tarde, de regresso a Portugal, dirigir as obras do Palácio da Pena de Sin-



Maximiliano de Wied-Neuwied, «Dança dos Camacans» (Março de 1817). Aguarela e pena, (24,5 x 39,8 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

«Dança dos Camacans». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*. Atlas, est. 20. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.
As gravuras da edição da *Reise nach Brasilien...* (Viagem ao Brasil), para além do já referido aspecto da ausência cromática, sofrem, por outro lado, do reconhecido convencionalismo das representações estereotipadas destinadas à indústria livreira. No caso da «Dança dos Camacans» são visíveis as alterações ocidentalizantes introduzidas na representação anatómica dos índios.





tra a solicitação de D. Fernando II, o príncipe alemão de Saxe-Coburgo-Gotha, feito Rei-consorte de Portugal por casamento com D. Maria II. Eschwege comentava nas suas memórias, que o «o Brasil era ainda uma terra totalmente incógnita; um espaço de terra cuidadosamente vedado a todos os olhos estrangeiros». As palavras de Eschwege traduzem bem a forma como a América Lusitana era sentida do exterior. Aquele universo desconhecido, misterioso e exótico, constituía um condimento de sedução apropriado às correntes intelectuais que renovavam o pensamento europeu. O halo do Romantismo alemão alastrava no mundo lusitano, naquele início do século pós-napoleónico tornado no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815).

Mas nem tudo foi alemão nesse início de século brasileiro. Espaço importante na renovação cultural do Brasil foi aquele que já foi considerado como «o maior e mais importante acontecimento»²⁰ da história da arte brasileira. Referimo-nos à Missão Artística Francesa, de 1816, chefiada por Le Breton, que sob patrocínio régio e o apoio eficaz do conde da Barca, trouxe até ao Brasil um notável conjunto de artistas como os pintores Jean Debret e Nicolas Taunay, o arquitecto Auguste Grandjean de Montigny, o escultor Auguste Taunay o gravador Charles Pradier, etc.

Dos exploradores germânicos relembremos o naturalista Georg Heinrich von Langsdorff, chegado ao Brasil como cônsul da Rússia em Agosto de 1813, que promoveria a expedição científica de 1821, de má memória. Por sua iniciativa chegariam ao Brasil o naturalista Georg Freyreiss e o botânico Friedrich Sellow, ambos mais tarde colaboradores do Príncipe Maximiliano, bem como o lendário pintor Rugendas que deixaria uma vasta obra sobre o Brasil, depois de abandonar prematuramente o projecto de Langsdorff, sendo substituído por Adrien Taunay (que morreria afogado no rio Guaporé) e por Hercule Florence. A colónia germânica seria ainda reforçada na sequência da aliança matrimonial, celebrada em 1817, através do casamento do príncipe real D. Pedro, que viria a ser o primeiro imperador do Brasil, com a arquiduquesa Leopoldina de Habsburg. No séquito de Leopoldina viajariam os pintores Thomas Ender e Franz Josef Fröhbeck. Ender deixou um dos mais completos levantamentos visuais do Rio de Janeiro e de S. Paulo entre os anos de 1817 e 1818²¹. Fröhbeck, artista vienense praticamente desconhecido, realizou a reportagem da viagem da arquiduquesa austríaca desde o seu embarque à chegada ao Brasil, incluindo desenhos singulares da vida a bordo do navio que os transportava ao Novo Mundo. Integrariam ainda esta chamada Missão Austríaca os cientistas Johann von Spix (1781-1826), Carl von Martius (1794-1868) e Johann Pohl (1782-1834), que deixariam notável obra publicada contribuindo para um melhor conhecimento da História Natural brasileira.

Em determinado período toda esta ilustrada colónia germânica operava em território brasileiro, cruzando-se nas suas expedições, trocando informações, satisfazendo a grande motivação de desbravar o Brasil desconhecido.

A viagem ao Brasil de Maximiliano de Wied-Neuwied

A acção do príncipe Maximiliano de Wied, em viagem pelo Brasil entre 1815 e 1817, insere-se nessa vaga germânica que iria predominar naquele que Hanno Beck, no catálogo da Biblioteca Brasileira da Robert Bosch, definiria como o terceiro *corpus brasilianum* (depois de um primeiro francês e de um segundo holandês)²².

Maximiliano beneficiaria das novas condições estabelecidas com a presença da corte no Rio de Janeiro, e da visão esclarecida

do Conde da Barca (1754-1817) que, entre outros lugares diplomáticos e políticos, desempenhou no Brasil o cargo de ministro e secretário de Estado dos Negócios da Marinha.

António de Araújo de Azevedo, notável protector das Ciências e das Artes, leitor confesso das obras de Humboldt, muito provavelmente ligado à vinda de Eschwege para Portugal, gozava de uma reputação que ultrapassava as fronteiras do mundo português. Muitos naturalistas lhe vieram recomendados: St. Hilaire e St. Lambert por intervenção directa de Humboldt.

O Príncipe Maximiliano Wied-Neuwied chegaria também ao Brasil com uma carta de recomendação de Joaquim Lobo da Silveira (um português que frequentou a Universidade de Göttingen) ao Conde da Barca, expedida de Viena com a data de 25 de Janeiro de 1815:

«O portador d'esta, M. de Braunsberg, he o Principe Max de Neuwied, que debaixo daquelle nome terá a honra de se apresentar a V. Ex.ª, que todo o mundo por cá sabe ser ahi o protector das Sciencias.

O sobredito Principe, Official de merecimento ao serviço da Prussia, he homem de grandes conhecimentos em Botanica, e o objecto da sua viagem nam he outro senam o de estudar a vegetação do Brazil, para sua, e instrução dos outros Botânicos da Europa.

*Eu conheço-o pessoalmente de Göttingen, e desejaria muito que V. Ex.ª o quizesse proteger na Sua empreza. Estou certo que o Seu modo e modestia lhe agradaram, e estimaria que facilitando-lhe V. Ex.ª a entrada da Sua Caza, lhe grangeasse assim o que eu reputo prazer incomparável: a frequência da Sociedade de V. Ex.ª»*²³.

São conhecidas as facilidades concedidas pelo Conde da Barca a Maximiliano, apoios que tiveram eco na própria imprensa alemã da época. Com efeito, os passaportes e cartas de recomendação utilizados por Wied — bem como Freyreiss e Sellow, os dois naturalistas que o acompanharam — levavam a chancela de António de Araújo.

Na introdução da sua *Viagem ao Brasil*... o príncipe alemão refere-se-lhe elogiosamente, como o «ministro protector das ciências» que recomendava ao Rei os viajantes alemães.

Deste modo era-lhes dada permissão «não só de viajar sem obstáculos nas diferentes capitães da monarquia», como também obtinham «generosamente uma importância anual para se manterem». Interessante ainda se torna transcrever o parágrafo laudatório de Maximiliano relativo a D. João VI que traduz, de algum modo, o ambiente de mudança que o Brasil experimentara desde a sua chegada:

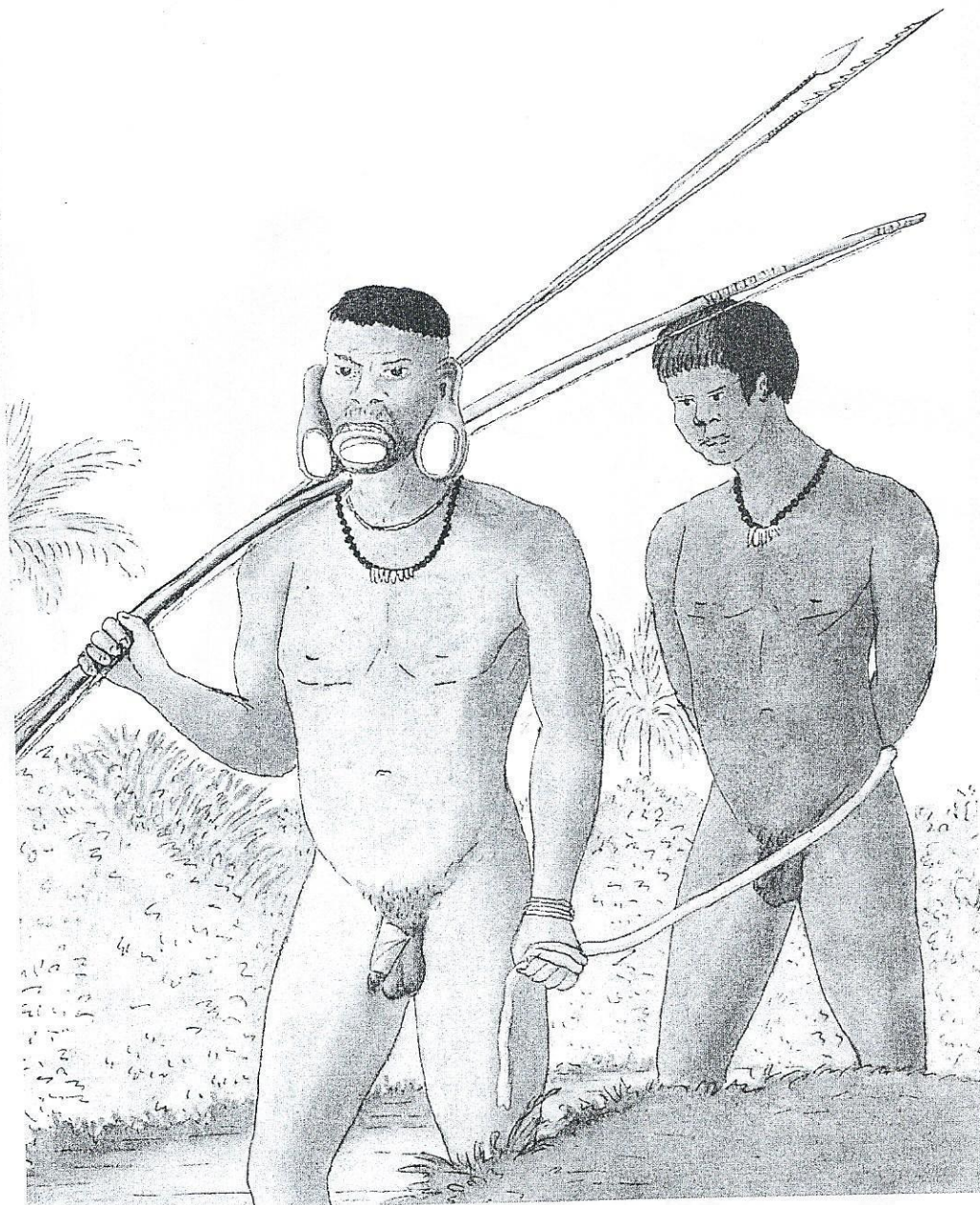
«Como o actual Governo, com essas medidas esclarecidas e liberais, se afasta honrosamente do antigo sistema, em que o viajante, chegado ao Brasil, logo se via cuidadosamente cercado de soldados e vigiado!

*Em nome de meus compatriotas e de todos os viajantes europeus, desejo que esse solene testemunho exprima o reconhecimento de que me sinto possuído para com o monarca que tomou essas medidas liberais. Que inexprimível satisfação para o viajante longe da sua terra encontrar acolhida tão benévola e receber tratamento tão amistosol! Resulta também daí uma incalculável vantagem, de que participa todo o mundo civilizado e culto»*²⁴.

Maximiliano chegara incógnito ao Brasil, sob a misteriosa identidade de M. de Braunsberg. A *Viagem ao Brasil* (primeira edição em alemão publicada entre 1820 e 1821) esclarece a sua admiração por Humboldt: «Sei quanto é temerário aventurar-me eu a publicar tais observações, feitas durante uma viagem através de uma parte da América do Sul, depois do aparecimento da obra do nosso ilustre compatriota Alexandre de Humboldt!»²⁵

Ao longo da sua estadia percorreu a região da costa oriental

²⁰ «Viagem de barco sobre os rápidos de Ilhéus». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*, vol. II, est. 14. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



Maximiliano de Wied-Neuwied, «Estudo de um Botocudo armado com prisioneiro» (Agosto, 1816). Aguarela e pena, (25,2 x 20 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

A

«Família de Botocudos em viagem». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*. Atlas, est. 10. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.

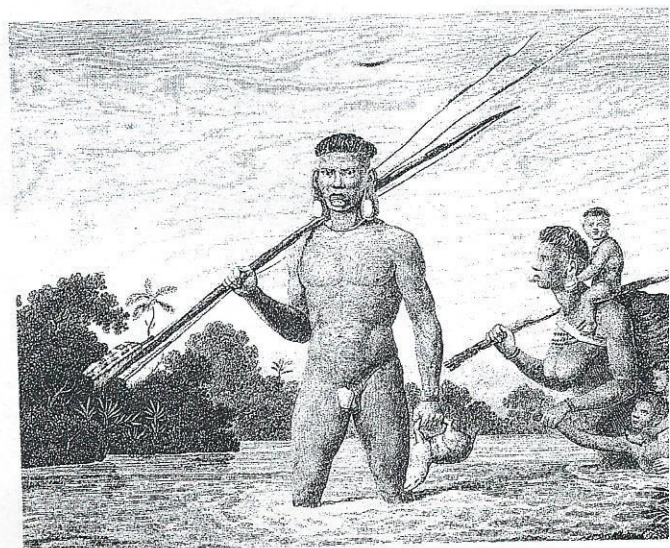
B

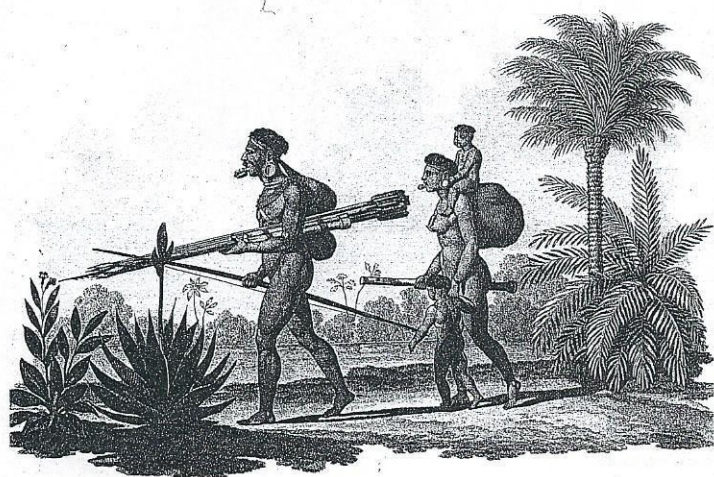
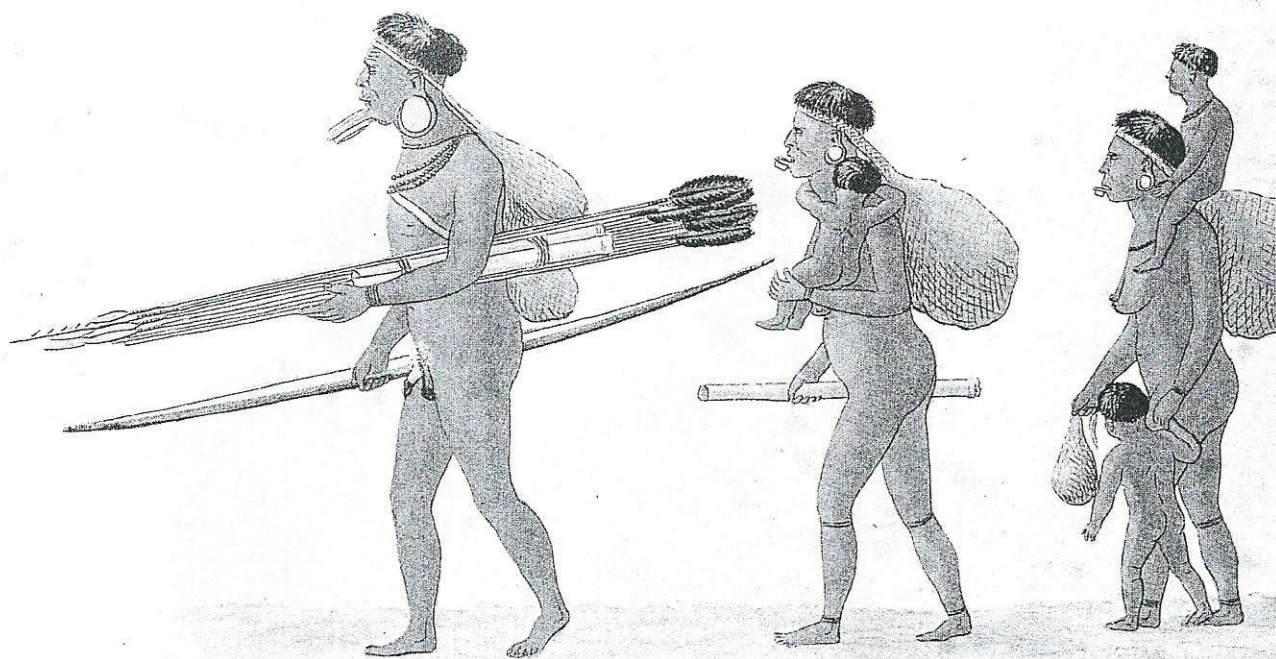
Maximiliano de Wied-Neuwied, «O capitão June dos Botocudos em viagem» (27 de Agosto de 1816). Aguarela e pena, (21,2 x 33,6 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

C

«Botocudos. O chefe Kerengnatuck e sua família». *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied*, vol. I, est. 11. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra. Na passagem dos originais para as gravuras destinadas à edição da *Viagem ao Brasil* detecta-se um trabalho «laboratorial» de construção de imagens a partir de vários desenhos, incluindo a subtração de detalhes nalgumas gravuras e adição noutras. Exemplo elucidativo deste processo são as mudanças operadas na «Família de Botocudos em viagem» e «O chefe Kerengnatuck e sua família»: na primeira é recuperado o botocudo de outro desenho original — «Estudo de um Botocudo armado com prisioneiro» — substituindo-se o prisioneiro que conduzia por uma mulher e três filhos; na segunda — «Família de Botocudos em viagem» — no original composta por duas mulheres e três filhos, vê-se reduzida na gravura a uma única mulher e dois filhos, ignorando-se, deste modo, a alusão à existência da poligamia neste grupo étnico.

D







do Brasil, entre o Rio de Janeiro e a Baía. O espólio preservado da sua expedição, parte do qual pertence à referida colecção Robert Bosch, inclui 173 desenhos, dos quais 25 são da autoria de Sellow. Segundo Levy Rocha, Sellow utilizaria «uma câmara clara de Wollanston (precursora da máquina fotográfica)» para fazer «in loco primorosos desenhos, a bico de pena ou aguarela»²⁶. Pertencem-lhe alguns dos desenhos utilizados por Maximiliano para ilustrar a edição da sua *Viagem ao Brasil*, entre os quais se contam estudos paisagísticos e das fisionomias dos Botocudos²⁷.

Maximiliano havia encontrado Sellow à sua chegada ao Brasil. Os dois naturalistas seguiam, o que era corrente na época, a pragmática solução do naturalista-desenhador, defendida, também, por Domingos Vandelli nas instruções dirigidas aos seus discípulos da Universidade de Coimbra em trabalhos de campo de História Natural.

Nesse documento sugestivamente intitulado *Viagens filosóficas ou Dissertação sobre as importantes regras que o Filósofo Naturalista nas suas peregrinações deve principalmente observar* (cópia manuscrita existente na Academia das Ciências de Lisboa, datada de 1797) Vandelli sublinhava «*quam indispensáveis são aos Naturalistas os conhecimentos da Trigonometria plana, e risco das plantas, e Pintura: porque ainda que aqueles se podem supprir levando consigo um homem instruído na Mathematica como Engenheiros, e aos ultimos indo acompanhado de um Pintor, nem sempre isto he praticável: tanto porque aquellos podem falar, como tem mostrado a experiência, enquanto à pintura como porque as plantas que ha mais exactas são as que nos derão os que ao mesmo tempo erão Philosophos e Pintores*»²⁸.

O naturalista devia também dominar as técnicas do desenho. Embora o princípio tenha obtido algum sucesso, até pela autonomia que permitia ao cientista, a verdade é que em muitos casos se recorreu à contratação de artistas destacados nas missões apenas para essa tarefa específica. O método que Maximiliano seguiu na sua viagem ao Brasil, consistia, de um modo geral, na realização de esboços no próprio local, completados com as necessárias anotações, para posterior conclusão.

Na exposição «Brasil dos Viajantes», entre os trabalhos relativos à Expedição Lansdorff, tivemos oportunidade de estabelecer o confronto entre um estudo de Antoine Florence lançado no seu caderno de viagem e o desenho final produzido a partir daquele, conjunto que ilustra bem as fases criativas percorridas.

No caso da *Viagem ao Brasil* alguns estudos foram aperfeiçoados pelo próprio Príncipe e outros passaram pela mão de artistas, possivelmente os seus irmãos Carl e Luise e Johann Heinrich Richter, antes de tomarem a forma definitiva para publicação através da acção de um alargado número de gravadores entre os quais se contam Hermann Müller, Anton Krüger, August Seyffer, J.P. Bittheuser, G. Rist, M.G. Eichler, Esslinger, Lipz, etc.

Mas Maximiliano conhecia as suas limitações. Na correspondência familiar do período da expedição revela as suas exigências estéticas perante o espectáculo proporcionado aos seus olhos pela natureza tropical. Com frequência lamenta não poder contar com o seu irmão: «Ah se estivesse aqui o Karl para poder fazer alguns desenhos... Não é possível imaginar estas paisagens celestiais...»²⁹

Perto de S. Salvador, no rio Paraíba, insiste: «A partir desta perspectiva seria possível a um pintor fazer um quadro muito atractivo da cidade e dos seus arredores.»

No Rio Grande de Belmonte voltou a observar: «perspectivas muito interessantes que gostaria de ver retratadas por um paisagista famoso de modo a podê-las recordar com maior intensidade...» O príncipe de Wied tinha consciência da sua condição de amador autodidacta e não reincidiria na opção vandelliana.

Na versão norte-americana da sua aventura brasileira, reali-

zada mais tarde (de 1832 a 1834), *Reise in das innere Nord-America*, Koblenz (1839-1841), Maximiliano recorreria a um artista profissional, o suíço Carl Bodmer, para as tarefas do desenho.

Wied não tinha recebido formação artística. Sabemos, no entanto, através do artigo de Renata Löschner, publicado na catálogo da exposição sobre os desenhos da *Viagem ao Brasil*, realizada em Berlim (Dezembro de 1982), que «se iniciara nas técnicas da pintura com os seus irmãos Carl e Luise que frequentavam a Academia de Dresden».

Até aos anos cinquenta do nosso século a sua actividade artística fora geralmente analisada em função das gravuras que ilustravam as sucessivas edições da *Viagem ao Brasil*. Contudo, com a localização dos originais (manuscritos e estudos gráficos), feita por Josef Röder, foi possível obter uma nova perspectiva do Wied artista, e fazer um balanço real das alterações introduzidas a posteriori pelos gravadores em relação aos seus desenhos primitivos.

Josef Röder e Hermann Trimborn, publicaram em 1954 esse material, edição acompanhada de «um estojo contendo as fotografias coloridas dos desenhos originais de Wied...», como refere Thekla Hartmann³⁰ no seu trabalho centrado, sobretudo, nas representações dos grupos étnicos deixadas por Maximiliano. Nos anos oitenta, os estudos de Renate Löschner trouxeram novos dados sobre o legado artístico de Maximiliano de que, em parte, nos socorremos (traduções do original em alemão por Margarida Saragga).

Observando os estudos de Wied, tendo em atenção as não dissimuladas dificuldades do príncipe no desenho *in loco* de humanos e animais, sobressai, por outro lado, uma autenticidade ausente em muitas das gravuras publicadas na sua *Viagem ao Brasil*. Em primeiro lugar saliente-se a desvantagem para as segundas que representa a ausência de cor. Apenas as gravuras referentes aos artefactos indígenas são coloridas e sabe-se que foram desenhadas a posteriori a partir dos objectos recolhidos por Maximiliano e transportados para a Europa.

Com efeito, analisando as aguarelas de Wied — a mais completa publicação que conhecemos é o catálogo monográfico da Biblioteca Bosch de Stuttgart (*Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch, GMBH Band II/1*, com estudo introdutório de Renate Löschner) — deparamos com uma das mais sedutoras facetas da arte do príncipe alemão. As suas aguarelas transmitem um cromatismo suave mas luminoso, que não sendo intencionalmente «fotográfico», não influi no teor verosímil das paisagens, compensando, de certo modo, as evidentes limitações ao nível do desenho que, contudo, não abdica, dos seus princípios realistas.

Nos registos etnográficos, a cor tem um papel determinante; por exemplo, nas representações das pinturas corporais dos índios, importância bem documentada no desenho da «luta dos Botocudos» (*Gruppe von Botokuden von einer Stammeshütte*) que na transposição para a gravura se tornam praticamente indetectáveis. Este desenho, de resto, apresenta-nos um Wied seguidor dos princípios artísticos humboldtianos, neste caso reservando à cor a concentração dos principais aspectos a reter do conjunto observado, dos vermelhos das pinturas faciais ao contraste dos castanhos escuros das pinturas corporais com a tonalidade mais suave da pele dos ameríndios botocudos, tudo enquadrado e fechado num plano de fundo dominado por cores em tons neutrais. Na realidade global, exaltam-se os aspectos mais característicos, orientação intencional e essencial desta pintura documental, maleabilidade que, sob vários aspectos, viria a manter viva a vantagem das artes do desenho sobre a fotografia mesmo depois de descoberta e da passagem à utilização prática de tão desejado invento.

O artista selecciona, na composição, o peso dos principais

objectos a reter, porventura omitindo aspectos considerados secundários. A utilização intencional do efeito despertador da cor, através do jogo das tonalidades, reforça o estabelecimento dessa hierarquia visual. A fotografia neutraliza essa classificação no registo mecânico, integral e indiferenciado da realidade.

Nos trabalhos de Wied seduzem-nos mais esses estudos sem «acabamento» realizados no local, com toda a quantidade de informação complementar manuscrita sobre a própria imagem (veja-se, por exemplo, o n.º 73 do Catálogo da Bosch, *Boot auf dem Rio Doce*), do que os desenhos retocados que ao passarem por outras mãos perdem autenticidade. É mesmo possível observar três fases na evolução das imagens referentes à *Viagem ao Brasil*: a primeira correspondente aos estudos e desenhos aguarelados originais de Maximiliano; a segunda, de que é difícil determinar a autoria, composta das aguarelas «passadas a limpo» e preparadas para a terceira e última fase que ganha forma no trabalho dos gravadores.

Nesta evolução, dos estudos às gravuras, a autenticidade dos primitivos originais vai sendo diluída, registando-se as maiores alterações na passagem da primeira para a segunda fase descritas. As gravuras da edição da *Viagem ao Brasil*, para além do já referido aspecto da ausência cromática, sofrem, por outro lado, do reconhecidos convencionalismo das representações estereotipadas destinadas à indústria livreira:

- normalização dos tipos humanos a partir dos modelos clássicos europeus (como vimos uma tendência com séculos) a que acresce uma moralização do nu, transformando posições frontais em perfis em que o movimento da coxa é utilizado para ocultar o estorjo peniano tão importante do ponto de vista etnográfico, como refere Thekla Hartmann³¹ (veja-se, por exemplo, a gravura dos Puris na floresta, nas páginas 46-47);

- redução da floresta tropical de espécimes individualizados e classificados numa massa verde vegetal-decorativa;

- cedência às correntes estilísticas em voga na Europa, que emergem aqui e além, introduzidas pelos gravadores ligados ao Romantismo em progressão na Alemanha (vejam-se por exemplo as ilustrações «Vista de entrada no Rio de Janeiro» e «Tempestade durante uma viagem marítima»; assinala-se, ainda, o facto de algumas gravuras serem executadas por dois artistas, uns especializados na figuração e outros no paisagismo («Índios Puris na floresta», paisagem de Seyffer, figuras de Rist; «Festa dos Camacans», paisagem Seyffer, figuras de Bittheuser, etc.);

- trabalho «laboratorial» de construção de imagens a partir de vários desenhos, subtracção de detalhes nalgumas gravuras e adição noutras, (exemplo elucidativo as mudanças operadas na «Família de Botocudos em viagem» e «O chefe Kerengnatnuck e sua família»: na primeira é recuperado o botocudo de outro desenho original (*Botocudo mit seinem Gefangenen* cat. n.º 109), substituindo-se o prisioneiro que conduzia por uma mulher e três filhos; na segunda, a família do chefe botocudo, no original composta por duas mulheres e três filhos, vê-se reduzida na gravura a uma única mulher e dois filhos, ignorando-se, deste modo, a alusão à existência da poligamia neste grupo étnico, como o bem observou Thekla Hartmann³²; Maximiliano tinha consciência destes «desvios», chegando mesmo a denunciá-los: «Os desenhos correspondentes às gravuras em cobre que acompanham a descrição da minha viagem ao Brasil foram feitos na maior parte das vezes por mim *in loco* e mais tarde redenhados com mais perfeição; (...) As gravuras foram efectuadas por diversos gravadores; não obstante todo o trabalho despendido, foram-se introduzindo algumas incorrecções...»

Wied mantém esse espírito crítico em relação ao rigor de outros trabalhos, nomeadamente de Rugendas ou de Martius, reconhecendo-lhes, por outro lado, o seu mérito artístico. Os

estudos artísticos de Wied e as consequentes reproduções gráficas a que deram origem reflectem um confronto habitual em trabalhos deste teor.

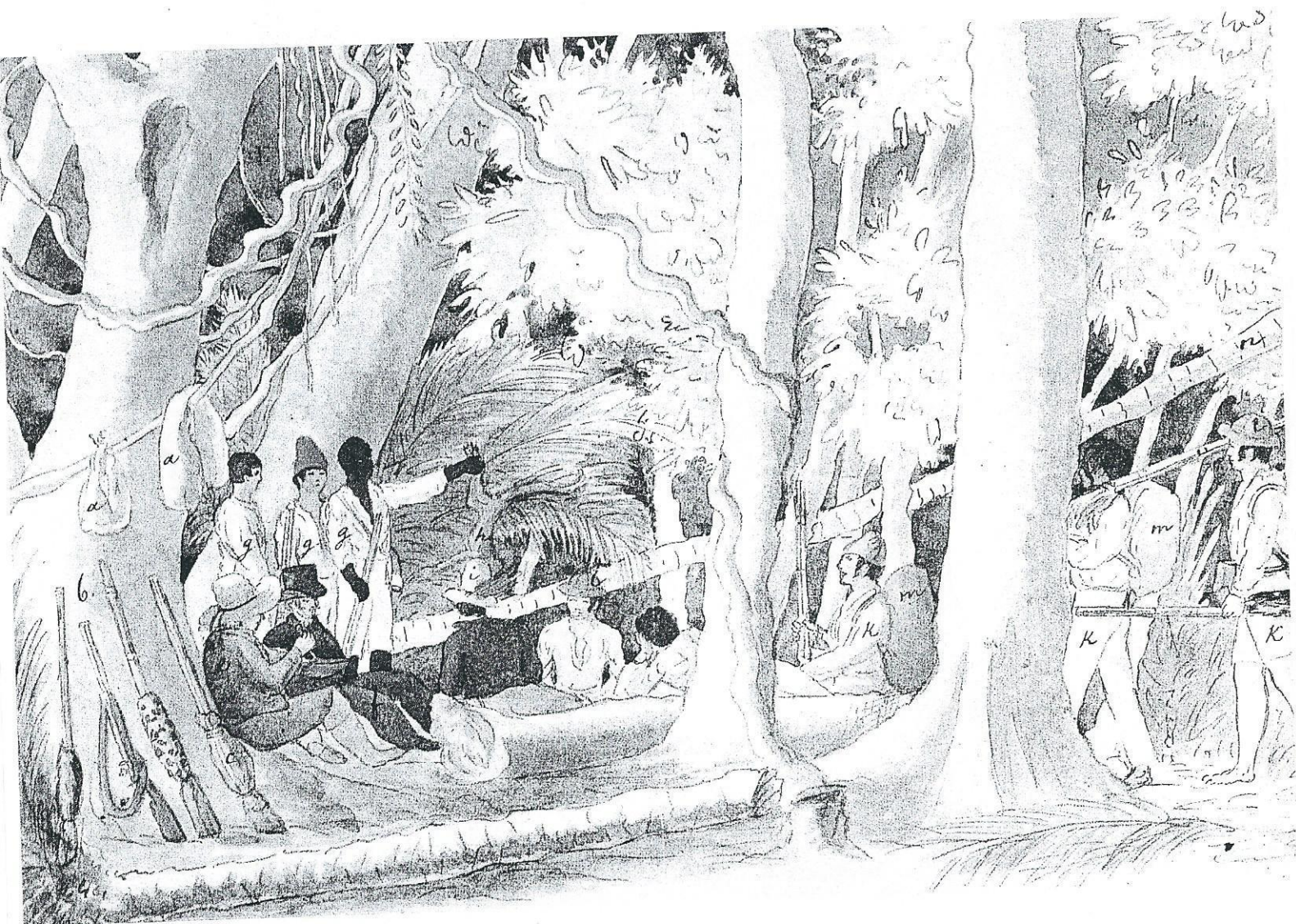
Por um lado, a representação primitiva, em que a precisão, a exactidão de que nos fala Vandelli, a autenticidade, prevalece sobre a vertente plástica constituindo um dos princípios fundamentais de uma determinada área das artes do desenho, postas a serviço do naturalista, que poderíamos denominar de «científica». O rigor da observação transposta ao desenho não deve ceder a qualquer idealismo estético sob pena do seu valor documental ser desvirtuado. Este tipo de representações, quando mantidas no seu estado puro, podem mesmo constituir documentos de maior valor científico que as próprias descrições literárias que, por força da evolução e sistematização do estado dos conhecimentos, se tornam rapidamente datadas. De resto, a expressão dos trabalhos de Wied, como já vimos na esteira dos princípios de Humboldt, afasta-se dos antigos exercícios da ilustração científica onde, de uma forma geral, as espécies eram representadas isoladamente. Wied contrapõe um conceito paisagístico globalizante da natureza dos trópicos sem que, contudo, os exemplares registados perdessem a sua individualidade, princípio que muitas vezes se esbate nas gravuras.

Por outro lado, as «traduções» gráficas produzidas já na Europa «*d'après*» Wied (neste caso), estão necessariamente vinculadas a padrões estéticos, culturais e mentais da época e do grupo que as produziu. Por isso encontramos, hoje, uma maior modernidade nos estudos de Wied, que nos transportam directamente sobre o cenário tropical brasileiro, do que nas versões estereotipadas das gravuras que respondiam aos princípios normalizadores do gosto da época tornando-se inevitavelmente datadas.

Admitimos, como o próprio Wied deixa transparecer nos seus comentários, que as gravuras da edição da *Viagem ao Brasil* não satisfizessem integralmente os seus designios. Mas é também preciso entender que a referida edição se dedicava a um público culto mas não especializado. Deste modo, a intenção predominantemente científica dos desenhos aguarelados de Wied é sacrificada, como na maior parte dos casos na época, à expressão mais adequada à ilustração desses aliciantes e bem apresentados livros de viagens que se multiplicavam nos gabinetes dos *connaisseurs* ou de coleccionadores diletantes.

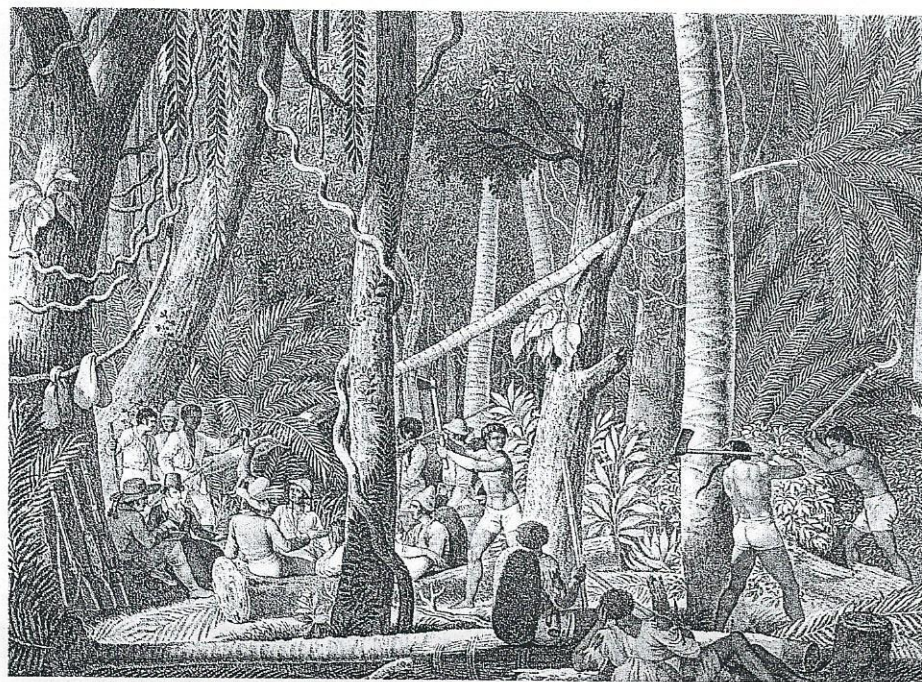
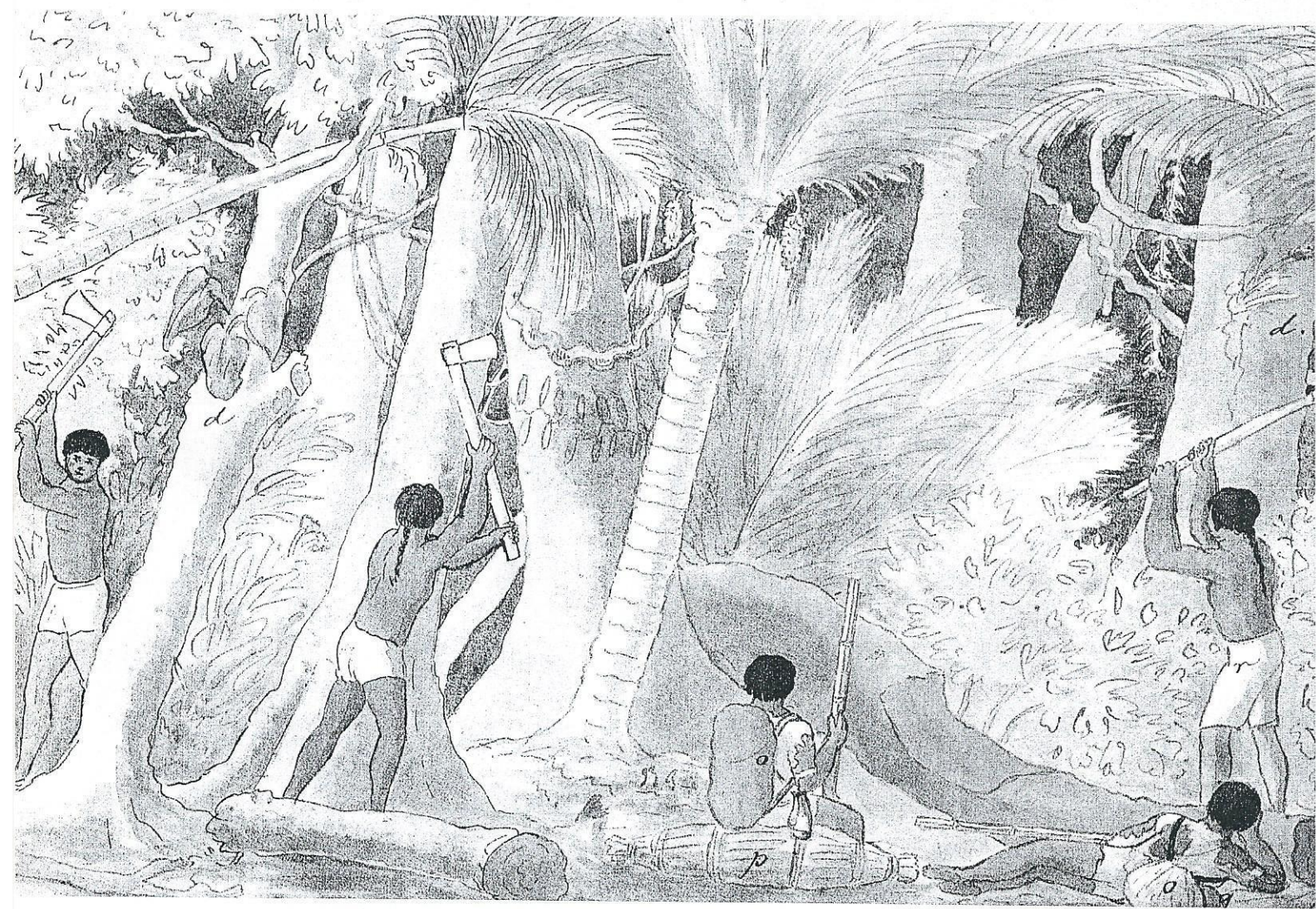
Neste triângulo de forças (autor, gravador, editor), cada qual com motivações próprias (o primeiro, necessariamente, o rigor científico; o segundo os horizontes estilísticos da época; o terceiro a resposta ao mercado e, logo, procurando satisfazer os padrões culturais e mentais dominantes) se devem encontrar os factores que constroem e condicionam a imagem final. Tudo isto se desenvolve, é preciso não esquecer, num mundo germânico, em crescente desenvolvimento cultural e intelectual, traduzido num aumento progressivo do número de indivíduos formados pelas universidades, de artistas e de escolas de gravação em apoio activo a um universo editorial em expansão, caracterizador daquilo que, já na época, seria chamado de Idade do Papel, expressão tradutora desse conceito de *Papierkultur* que no fim do século XVIII, levava Lichtenberg, eminente físico e matemático, a lastimar-se de que «é infelizmente uma forte prerrogativa desta Idade do Papel, que desde que o Universo se tornou objecto do comércio do livro e das imagens, milhares de escritores e artistas cresceram cegos em relação aos raios directamente emanados da Natureza mas aptos a vê-los sem dificuldade logo que reflectidos através de uma folha de papel...»³³

Os dados estatísticos revelados por Griffiths e Carey, no estudo de introdução ao catálogo da recente exposição «German Printmaking in the Age of Goethe», calculam, para aquele período,



Maximiliano de Wied-Neuwied, «Capitão Bento de Lourenço Abreu e Lima abre a nova estrada através da floresta em Mucuri de Porto Alegre para Minas Novas em 23 de Fevereiro de 1816». Aguarela e pena, (20,5 x 58,5 cm). Coleção Robert Bosch, Stuttgart.

«Encontro com o capitão Bento Lourenço e os seus mineiros nas selvas do Mucuri». Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817 von Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied. Atlas, est. 6. Reprodução fotográfica de Laura Castro Caldas e Paulo Cintra.



do, uma audiência literária entre os duzentos e os trezentos mil indivíduos. O hábito da leitura crescia em paralelo (o número de jornais subiu de cinquenta e oito, no princípio do século, para mais de setecentos na década de setenta) e as publicações ilustradas motivavam um interesse ascendente, fenómenos apoiados num número crescente de sociedades de leitura que entre 1780 e o final do século aumentaram de cinquenta para mais de duzentas...

O colecionismo de gravuras tornou-se uma actividade corrente e fundamental na formação do gosto. Estas condições permitiram o florescimento editorial e do comércio de gravuras sendo neste quadro que se torna necessário analisar a aparição de obras como a *Viagem ao Brasil* de Maximiliano de Wied.

Para além deste trabalho, Wied dedicou outros ao Brasil, entre os quais o intitulado *Abbildungen zur Naturgeschichte von Brasilien* de que o catálogo da Biblioteca Brasileira Bosch nos dá a seguinte notícia:

«*Abbildungen zur Naturgeschichte Brasiliens. Fünfzehn Lieferungen. Recueil de Planches coloriées d'Animaux du Brésil (1822-1831)* : 3 fls. prels., noventa gravuras em cobre, das quais 89 são coloridas, cada uma acompanhada com uma folha de texto em alemão e francês. As gravuras foram desenhadas por Wilhelm Hartmann e H.J. Beckers e gravadas por J.A. Gläser, Theod. Götz, H. Hessen e outros»³⁴.

No que nos foi possível observar sobre o acervo gráfico da *Viagem ao Brasil* persiste-nos na retina a autenticidade e a harmonia cromática dos estudos de Wied que pela sua capacidade de fixação dos ambientes tropicais, dos registos etnográficos e costumistas e do quotidiano da sua expedição, criou uma forma de expressão muito pessoal que apesar da sua ingenuidade gráfica não deixa de ser apelativa, sobrevivendo criativamente às reproduções gráficas que ilustraram as sucessivas edições da sua obra, algumas já hoje raridades bibliográficas fazendo jus aos preços a que surgem nos livrinhos e nos leilões internacionais.

¹ Santiago Sebastian, *Iconografía del Indio Americano*, Madrid, 1992, p. 1

² Jean Michel Massing, «Early European Images of America: the Ethnographic Approach», in *Circa 1492 — Art in the Age of Exploration*, National Gallery of Art, Yale University Press, 1991, p. 517.

³ Santiago Sebastian, *op.cit.*, p. 23.

⁴ Massing, *op.cit.*, p. 572, considera Weiditz o primeiro europeu a desenhar nativos americanos.

⁵ «Questionnaire on the Spanish American Empire», in *Culture and Belief in Europe 1450-1600 — An Anthology of Sources* Edited by David Englander, Diana Norman, Rosemary O'Day and W.R. Owens, Blackwell Publishers, Oxford, 1990, p. 345.

⁶ Paul Hulton, *The Complete Drawings of John White*, The University of North Carolina Press, 1980, p. 9.

⁷ Wilfrid Blunt e William T. Stearn, *The Art of Botanical Illustration*, Antique Collectors' Club, 1994, p. 96.

⁸ Hulton, *op.cit.*, p. 9.

⁹ Sobre Hakluyt ver, por exemplo, Samuel E. Morison, *The European Discovery of America. The Northern Voyages*, pp. 555 e 579.

¹⁰ Michèle Duchet, *L'Amérique de Théodore De Bry. Une collection de voyages protestante du XVI siècle*, CNRS, Paris, 1987, p. 10.

¹¹ Santiago Sebastian, *op.cit.*, p. 113.

¹² Hugh Honour, *The European Vision of America*, The Cleveland Museum of Art, 1975, p. 5.

¹³ Veja-se, por exemplo, Sylvie Deswarte, *Les Enluminures de la «Leitura Nova»*, Paris 1977; Dagoberto Markl, «Estudo introdutório à edição do *Livro de Horas* de D.Manuel», Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983; Maria José Goulão, «Do mito do homem selvagem à descoberta do "homem novo": a representação do negro e do índio na escultura manuelina», in *Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Coimbra, 1988.

¹⁴ Dagoberto Markl, *op.cit.*, p. 83.

¹⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 85.

¹⁶ Maria José Goulão, *op.cit.*, p. 342.

¹⁷ Peter Whitehead, «A disciplina do desenho: quadros etnográficos holandeses do Brasil Setecentista», in *Revista do Museu Paulista*, nova série, volume XXXIII, São Paulo, 1988, pág. 277 (tradução de Thekla Hartmann provavelmente na origem do lapso no título do artigo onde se deverá, naturalmente, ler *Seiscentista* e não *Setecentista*).

¹⁸ Peter Whitehead, *op.cit.*, p. 270.

¹⁹ Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Científicos...*, vol.II, Lisboa, 1872, pp. 283-4.

²⁰ Catálogo da exposição «Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1816», Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1960, p. 7.

²¹ Robert Smith e Gilberto Ferrez, *Franz Fröhlich's Brazilian Journey*, University of Pennsylvania Press, p. 11.

²² Introdução de Hanno Beck ao catálogo da Biblioteca Brasileira da Robert Bosch GmbH, Livraria Kosmos Ed., Rio de Janeiro, 1992, p. XIV.

²³ Sousa Leite, *O Conde da Barca e o seu papel em alguns aspectos das relações culturais de Portugal com a Inglaterra e a Alemanha*, Braga, 1962, p. 91.

²⁴ Maximiliano (Príncipe de Wied-Neuwied), *Viagem ao Brasil*, Editora Itatiaia, 1989, p. 7.

²⁵ *Idem*, *Ibidem*, p. 9.

²⁶ Levy Rocha, «Wied, Freyreiss e Sellow no Espírito Santo», in *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, vol. 237, Outubro 1972, p. 56.

²⁷ Catálogo da Exposição «Artistas Alemães na América Latina: Pintores e naturalistas do século XIX ilustram um continente», Instituto Ibero-Americano, Património Cultural Prussiano, Berlin, 1979, n.ºs 169 a 186.

²⁸ Miguel Faria, *Os Estabelecimentos Artísticos do Museu de História Natural do Palácio Real da Ajuda e a Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira*, Academia da Marinha, Lisboa, 1992, p. 34/35.

²⁹ Catálogo *Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GMBH Band II/1*, p. 41, tradução de Margarida Saragga.

³⁰ Thekla Hartmann, «A contribuição da iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX», Coleção Museu Paulista, série de Etnologia, vol. I, edição do Fundo de Pesquisas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975, p. 88.

³¹ *Idem*, *Ibidem*, p. 87.

³² *Idem*, *Ibidem*, p. 91.

³³ Antony Griffiths & Frances Carey, *German Printmaking in the Age of Goethe*, British Museum Press, 1994, p. 10.

³⁴ Catálogo da Biblioteca Brasileira, n.º 367, p. 285.



é PORTUGAL que se descobre! *Portugal em Selos* 1995

Esta homenagem a tão grande poeta-prosador, unanimemente reconhecido como autor cimeiro da literatura portuguesa, não poderia resumir-se a uma mera aproximação à sua biografia e a um vago lampejo da sua admirável escrita. Por isso, às descrições e apreciações de Torga aliou-se o olhar de Jorge Barros que, através das suas fotografias e dos muitos livros que já ilustrou, tem mostrado Portugal, físico e humano, numa perspectiva inconformista e despojada de artifícios que "dourem" a realidade. Com simplicidade, às vezes até rudeza, a linguagem fotográfica de Jorge Barros conjuga-se com a de Miguel Torga para nos proporcionar uma outra leitura da condição portuguesa. Uma obra rara que constituirá um valor seguro.

**Veja Portugal
com outros olhos.
Encontre com Miguel Torga
as raízes e os fundamentos
da nossa cultura.**

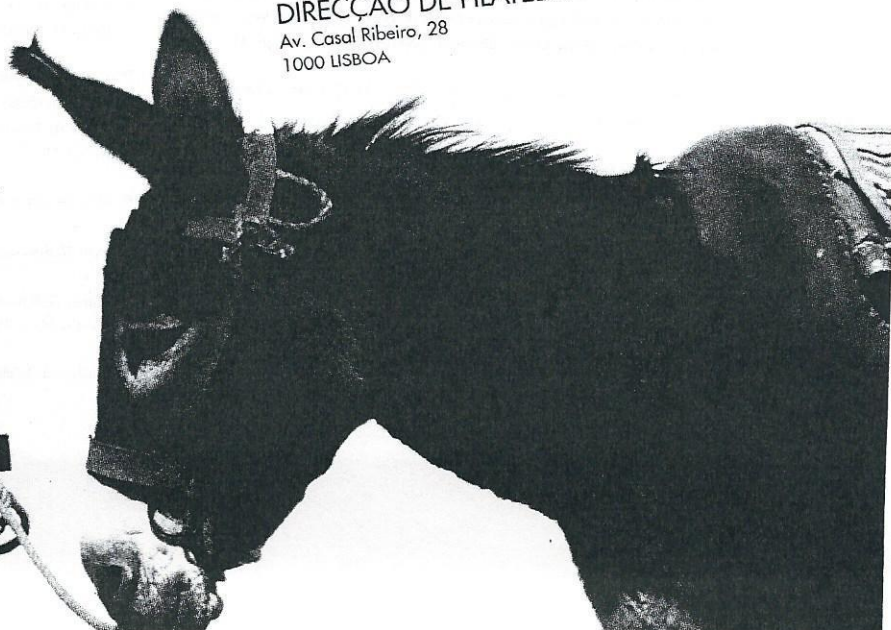
*"Vi Portugal sozinho,
sem guias, sem interlocutores,
a ouvir apenas nas fragas,
nos matagais, nos restolhos,
nas areias e nas calçadas
o eco dos meus próprios passos."*

Miguel Torga



CTT CORREIOS

DIRECÇÃO DE FILATELIA
Av. Casal Ribeiro, 28
1000 LISBOA



À VENDA
NOS CORREIOS

um exclusivo do

**CLUBE DO
COLECCIONADOR**

