

BRASIL DOS VIAJANTES

3



JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE

VIAJANTES DO
IMAGINÁRIO:
A AMÉRICA
VISTA DA EUROPA,
SÉC. XV-XVII



A maneira mais adequada de se aquilatar em suas dimensões exatas a importância das realizações artístico-científicas de Albert Eckhout, Frans Post, Gerg Margraf e dos demais artistas de Maurício de Nassau, e o papel inovador que lhes coube no que respeita ao rigor documental de suas imagens e à fidelidade com que se dedicaram a fixar habitantes, animais, plantas, cenários e demais coisas do Novo Mundo, no qual trabalharam de 1637 a 1644, será decerto compará-las com o que até então, e por cerca de século e meio, vinha sendo feito por alguns poucos cartógrafos, desenhistas e pintores europeus, o mais das vezes operando a distância (e portanto pintando “de ouvido”), guiados por desenfreada imaginação e enganados por todo tipo de superstição e preconceito – uma herança da Antiguidade clássica ou dos tempos medievais –, sem perceberem onde começa a realidade e termina a lenda.

A última década do séc. XV e as primeiras do séc. XVI presenciaram, a par de uma revolução sem precedentes no campo dos conhecimentos geográficos, da navegação marítima e da cartografia, o primeiro e mais durável contato com a ampla escala entre os europeus e os habitantes de regiões remotas da Ásia, África e América; ao mesmo tempo em que isso se passava, profundas mudanças conceituais ocorriam na arte da pintura, que deixava de ser dócil instrumento a serviço do papa ou do rei para, sob o influxo do Humanismo, voltar-se para a inquirição da natureza – como o exemplifica, de modo insuperável, a obra de Leonardo da Vinci. Não obstante tais desenvolvimentos, ainda por muito tempo continuaria prevalecendo na Europa, com relação ao Novo Mundo (e não só entre o povo miúdo mas também entre homens de ciência), certa visão fantasiosa que, para muito além do que os olhos podiam ver ou a razão admitir, alimentava-se de narrativas extravagantes de viagens imaginárias ou sobrenaturais, como as descritas na *Navegatio Sancti Brendani Abbatis*, nas *Coisas Inacreditáveis para além de Tule*, na *Cosmographia* de Ético, na *Ymago Mundi* de Pierre D’Ailly ou nas *Viagens* de John Mandeville – entre tantas outras obras do

gênero, todas populares na época dos Grandes Descobrimientos (1). Nessas regiões maravilhosas *para além de Tule* ora estaria situado o Paraíso Terrestre, com seus campos fertilíssimos, um clima de perene primavera, a Fonte da Juventude, a Árvore do Bem e do Mal e o grande rio dividido em quatro braços, ora a terra inóspita, despovoada ou, pior, habitada por seres disformes ou monstruosos – arimastos dotados de um só olho na testa, artabaritos sem boca, ciápodos de uma única perna bifurcada em dois pés (2), blêmios sem cabeça com olhos nas espáduas, e mais cinocéfalos, andróginos, pigmeus, grifos, antropófagos e, numa palavra, toda uma horripilante fauna subumana à qual se referem, em descrições que se pretendem realistas, escritores de autoridade e seriedade indubitáveis, como Heródoto, Plínio, o Antigo, Santo Agostinho, Solino e Isidoro de Sevilha entre tantos outros (3). Não admira assim que Colombo, na carta em que dava contas do que pudera observar em sua primeira viagem, esclarecesse, não sem alívio: “Não encontrei os monstros humanos que muitas pessoas esperavam que eu encontrasse. Pelo contrário, toda a população é muito bem feita de corpo. Não são negros como na Guiné, e seu cabelo é liso”.

Monstros existiram, porém (como lhe haviam informado), no interior de Cuba, homens de um único olho ou cinocéfalos que se alimentavam de carne humana, iguais talvez àqueles que na década de 1530 Jacques Cartier sustentava viverem na cidade fantástica de Saguenay, na América do Norte, ou aos homens de olhos nos ombros que, em 1596, Walter Raleigh assegurava habitarem certa região da atual Venezuela. Um desses hominídeos acéfalos, ao lado de toda uma vasta série de outros derivados das ilustrações das *Etymologiae* de Isidoro de Sevilha, do séc. VII, foi “retratado” em 1493 na *Crônica de Nereberg* pelo mestre de Dürer, Michael Wohlgemut, e quase dois séculos e meio mais tarde ainda servia para exemplificar os habitantes da América Central, numa ilustração do *Moeurs des Sauvages Amériquains Comparées aux Moeurs des Premiers Temps* (1724), do jesuíta Joseph-François Lafitau. Cinocéfalos antropófagos, um deles

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE é professor de História da Arte do Instituto de Artes da Unicamp e vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. É autor de, entre outros, *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*.

Em função do espaço, neste texto as notas não correspondem necessariamente às páginas das remissões.

1 Consulte-se, acerca de narrativas fantásticas, e entre tantos outros estudos, os de: Alexis Chassang, *Historia de la Novela y de sus relaciones con la Antigüedad Griega y Latina*, Buenos Aires, Poseidon, 1948; Howard Rollin Patch, *El Otro Mundo en la Literatura Medieval*, México, Fondo de Cultura Económico, 1956; Guilherme Giucci, *Viajantes do Maravilhoso. O Novo Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

2 Descendente temporão de todos os ciápodos parecidos ser – quem diria! – o *Abaporu* que Tarsila do Amaral pintou em janeiro de 1928 para presentear Oswald de Andrade, o qual de imediato identificou-o como “um selvagem, uma coisa do mato”. É significativo o nome que a artista deu a seu estranho personagem, colhido no *Tesoro de la Lengua Guarani*, do padre Antonio Ruiz de Montoya, publicado em 1639: *abaporu* quer dizer antropófago, comedor de gente.

encarapitado no que parece ser uma lhama, ocorrem por outro lado numa velha xilogravura germânica do *Underweisung und Uszlegung Der Cartha Marina* de Fiers, publicado em 1530.

De todos os hábitos dos naturais do Novo Mundo, nenhum causaria decerto maior espanto entre os europeus que a antropofagia, causa aliás de constantes discussões filosófico-religiosas acerca da verdadeira índole desses gentios, descendentes de Adão e Eva para alguns, mas para outros pouco mais do que bestas-feras – o que de resto propiciava um bom pretexto de escravizá-los. Seria necessário que em 1537 uma bula papal reconhecesse explicitamente a natureza humana dos americanos (e, por conseguinte, sua filiação a Adão e Eva, como todos os demais seres humanos) para que se calassem os que, como Paracelso em 1520, punham em dúvida tal genealogia, admitindo, quando muito, que descendessem de algum *outro Adão*. Pode-se imaginar a conturbação dos teólogos ante essa possibilidade de existência de mais de um Adão, e bem assim a aflição com que receberam a notícia da descoberta de um quarto continente, em total desacordo com o que estipulavam os antigos!

Em face da enorme comoção que os canibais despertaram entre os primeiros europeus que deles tiveram notícia, era previsível que as mais antigas figurações dos habitantes do Novo Mundo mostrassem antropófagos, com cocares de penas à cabeça e saíotes também de penas que lhes atenuavam a nudez. Assim ocorre numa xilogravura de artista alemão ilustrando o *Novus Mundus* de Vespúcio (de 1505), na qual pode-se ver, à beira-mar, onze canibais entre os quais mulheres e crianças, tendo ao longe duas caravelas fundeadas. Na edição germânica impressa em Angsburg por Johann Froschauer, tal gravura é acompanhada de curto texto-legenda, equivalente à época a praticamente quanto se sabia e pensava acerca dos americanos:

“Essa imagem nos mostra o povo e a ilha descobertos pelo Rei Cristão de Portugal ou por seus súditos. Essas pessoas andam nuas, são bonitas e têm uma cor de pele acastanhada, sendo bem construídas de

corpo. Cabeças, pescoços, braços, vergonhas e pés, tanto de homens quanto de mulheres, são enfeitados com penas. Os homens têm também no rosto e no peito muitas pedras preciosas. Ninguém é possuidor de coisa alguma, pois a propriedade é de todos. Os homens tomam por mulher a que mais lhes agrada, podendo ser sua mãe, irmã ou amiga, já fazem distinção. Guerreiam entre si e devoram uns aos outros, inclusive os que matam em combate, cujos corpos penduram para assar sobre fogueiras. Vivem 150 anos. E não possuem governo”.

A beleza física dos canibais, a contrariar a noção até então prevalecente de sua monstruosidade, o andarem despídos, sua longevidade, o não possuírem propriedade privada ou qualquer forma de governo, tudo isso (que mais tarde seria reduzido às devidas proporções) parecia aproximar os nativos da América daquela perdida Idade Áurea da raça humana à qual se reportam Virgílio e Ovídio, e que motivara ao pintor Piero di Cosimo importante ciclo de pinturas (4); Ronsard, num poema dedicado a Villegaignon, não hesita em afirmar, dos indígenas do Brasil, que “[...] *ils vivent maintenant en leur âge doré*”.

Derivam dessa visão nostálgica e irrealista dos ameríndios aproximados a povos antigos certas representações em que assumem aparência hercúlea ou apolínea, de corpos bem proporcionados como os de deuses gregos: não lhes surpreendera mesmo um viajante italiano, Verazzano, certa “[...] *aria dolce e soave imitando molto l’Antico*” (5)? Entre tais imagens de naturais da América assemelhando-se, pela anatomia e até pela postura, a biotipos clássicos, mediterrâneos, citemos as devidas a dois célebres artistas alemães, Albrecht Dürer e Hans Burgkmair. Às margens da página 411 de um *Livro de Horas* feito para Maximiliano, ilustrando um salmo e com data de 1515, Dürer desenhou um americano de corpo atlético e rosto quase feminino, empunhando um tacape e tendo à cabeça cocar tupinambá, além de sustentar na mão esquerda um escudo circular. Não se sabe onde ou quando o grande artista conseguiu ver de perto artefatos de índios brasileiros,

3 A respeito de monstros consulte-se: Rudolf Wittkower, “Marvels of the East: a Study in the History of Monsters”, in *Journal of the Warburg Institute*, V, 1942, pp. 159-96; Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age Fantastique*, Paris, Armand Colin, 1955. Como escreveu Hugh Honour, no capítulo “Science and Exotism” da coletânea *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679* (Haia, The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979, p. 270), “monstros como esses” (referindo-se aos descritos por Mandeville) “tinham já uma longa história”. Referências a eles foram feitas na Antiguidade por Plínio, Pomponius Mela e Solinus; a crença em sua existência adquiriu autoridade eclesiástica com Santo Agostinho; e tudo isso foi transmitido à Idade Média, junto com muitas outras tradições clássicas, através das *Etymologiae* de Santo Isidoro de Sevilha, de começos do séc. VII. Foram também ilustrados em manuscritos desse estranho compêndio de informação e desinformação que serviu como obra de referência enciclopédica ao longo de todo o mundo medieval.

4 Cf. Erwin Panofsky, “Les Origines de l’Histoire Humaine”, in *Essais d’Iconologie. Les Thèmes Humanistes dans l’Art de la Renaissance*, Paris, NRF/Gallimard, 1967, pp. 53-103.

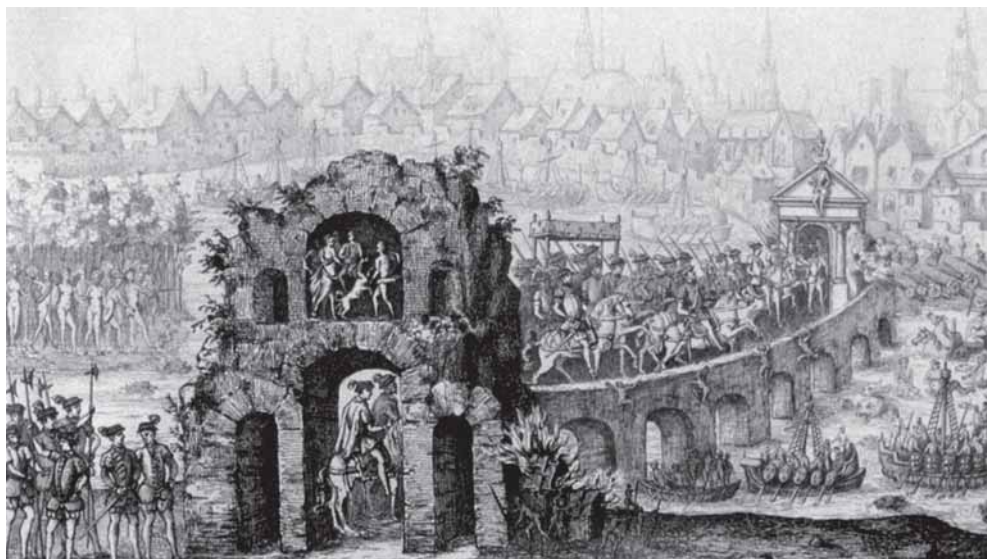
5 Cf. H. Honour, op. cit., p. 270. Tal aproximação dos naturais do Novo Mundo à Europa Clássica pode ter porém correspondido a um estratagemma no sentido de neutralizar ou amenizar o desconcerto gerado pelo descobrimento de uma quarta parte do mundo, não mencionada nas Escrituras. Pelo mesmo motivo houve quem quisesse identificar, nos índios americanos, os descendentes das dez tribos perdidas em Israel, como sustentavam o autor dos *Diálogos das Grandezas do Brasil* (Ambrósio Fernandes Brandão? C. 1618) e Diego Andrés Rocha (*Tratado Unico y Singular del Origen de los Indios*, Lima, 1681).

6 Cf. Jean Michel Massing, "Early European Images of America: The Ethnographic Approach", in *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, Washington D. C., Jay A. Levenson, Editor. National Gallery of Art, New Haven e Londres, Yale University Press, 1991, p. 516: "O tacape por ele desenhado é quase idêntico a um espécime hoje no Musée de l'Homme em Paris, o qual talvez seja o que pertenceu ao chefe tupinambá Quoniambec, uma arma trazida do Brasil por André Thevet em 1555 ou 1556. Dürer evidentemente não tinha a menor idéia da função desse tipo de maça, e transformou-a numa lança. Isso prova que ele certamente nunca viu um guerreiro tupinambá, mas que estava familiarizado com a arma".

7 Christoph Weiditz (1500-59), pintor, medalhista e desenhista nascido em Strasbourg, fixou-se em 1529 na Espanha, onde produziu o *Trachtenbuch*, coletânea de desenhos retratando a sociedade espanhola da época, inclusive onze astecas, que Cortés trouxera em 1528 para a corte. Weiditz ficou conhecido como o primeiro artista europeu a fixar a aparência de indígenas mexicanos, observados do natural.

8 Jean Paulmier de Gonneville, a bordo do *Espoir*, por duas vezes entre 1503 e 1505 tocou terras do Brasil (Santa Catarina e Bahia), embora pensasse ter chegado a África do Sul. Ao retornar à Europa levou um jovem nativo a quem batizou com o nome de Essomeric e a quem perfilhou, fazendo-o mais tarde casar-se com uma parenta. Descendentes desse Essomeric ainda viviam em Lisieux no séc. XVII. Cf. Rubens Borba de Moraes, *Bibliographia Brasiliana*, Amsterdã e Rio de Janeiro, Colibris, 1958, I, pp. 305-6.

9 Consulte-se, a respeito: Ferdinand Denis, *Une Fête Brésilienne Célébrée à Rouen en 1550 etc*, Paris, J. Techner, 1850. A Biblioteca de Rouen conserva um manuscrito anônimo, ilustrado com dez miniaturas, com a descrição do que foi essa entrada, vendo-se nas miniaturas os indígenas tupinambás que participaram das festividades. Alguns deles, como é sabido, já viviam na cidade desde alguns anos antes, em função das relações comerciais que desde os primeiros anos do séc. XVI uniam as costas do Brasil à Normandia. Duas importantes talhas em madeira de carvalho, uma e outra datáveis de 1530 e conservadas no Museu de Rouen,



Louis de Merval, *água-forte do livro L'Entrée de Henri II à Rouen (1868)*, col. José Mindlin

mas parece não haver dúvidas de que os viu, tal a veracidade com que os representou (6). Por sua vez, Burgkmair representou, no *Triunfo de Maximiliano* (só impresso em 1526, porém executado em data bem anterior), um indígena americano com cocar, colar, ombreiras e saio de penas, sustentando na mão direita uma clava e erguendo ao alto, com a esquerda, um escudete do qual pendem penas. Tanto quanto Dürer, Burgkmair nunca viu de perto um americano, mas pode ter-se deparado com armas e trajas trazidos do Novo Mundo por viajantes. Tanto nesse seu desenho quanto em outro do *Triunfo de Maximiliano*, também mostrando um ameríndio, observa-se uma mescla de elementos brasileiros e mexicanos, sendo tupinambás o cocar e a coleira de penas visíveis no primeiro desenho, e provavelmente astecas o escudo e a clava. No mais, cumpre salientar que os ameríndios de Burgkmair mais se assemelham a africanos, e que um deles exibe uma inadmissível barbicha, isso sem falar no saio de penas que pudicamente esconde as vergonhas do pretense índio do Brasil.

Dürer e Burgkmair, repetimos, jamais viram um nativo americano; americanos, porém, começaram desde muito cedo a chegar à Europa, levados por colonizadores e marinheiros. Assim é que habitantes da Terra Nova foram levados para Portugal em 1501 e para a Inglaterra em 1502; astecas visitaram

(à força) a Espanha em 1529, tendo sido então retratados por Christoph Weiditz (7); sabe-se de um índio brasileiro na Inglaterra em 1532 e de outro – o célebre Essomeric – na França no mesmo ano (8); hurões foram trazidos para esse mesmo país em 1536 e uns 50 índios brasileiros participaram, em 1550, da entrada de Henrique II em Rouen (9); sem falar daqueles levados em 1613 à França para ali serem batizados (10). Ignora-se contudo se Colombo ou Cabral traziam a bordo americanos, ao regressarem de suas viagens de 1492 e 1500 respectivamente a Espanha e a Portugal. Por isso mesmo é que se torna tão enigmática uma notável pintura do Museu Grão Vasco em Vizeu, representando uma *Adoração dos Reis Magos* e atribuída ao próprio Vasco Fernandes (1475?-1541?). A peculiaridade maior dessa obra é que retrata Baltasar não sob a aparência tradicional de um negro ou mouro, mas sim como um autêntico tupinambá. O quadro dataria dos primeiríssimos anos do séc. XVI, 1501-06, e parece estar estreitamente ligado à descoberta do Brasil pelo almirante Pedro Álvares Cabral, o qual, de acordo com certos autores talvez demais imaginosos, teria sido figurado como o Rei Mago que, de joelhos, adora o Menino Jesus (11). Não havendo indicação de ter Cabral trazido índios a Portugal, e como evidentemente Vasco Fernandes ou quem tenha sido o autor da obra jamais esteve no Brasil, forçoso

é concluir que a figura do índio deve ter sido executada a partir de esboços feitos *in loco* por alguém que observou de perto um desses indígenas, a ponto de poder dele dar uma versão etnograficamente convincente.

No grande retábulo do *Jardim das Delícias* de Hieronymus Bosch (1450?-1516?) – cuja execução situa-se também nos anos iniciais do séc. XVI –, detectou Carl Justi, em fins do século passado, certa atmosfera tropical e oceânica, como se o mundo-de-idéias do artista “tivesse sido estimulado pela recém-descoberta América e por desenhos do seu cenário tropical” (12); mas os animais híbridos e as rochas compósitas visíveis no tríptico do Prado antes se relacionam com a Índia mítica descrita por Eusébio em sua *Carta Alexandre a Aristóteles*, e os animais e vegetais exóticos ali figurados, como o elefante, a girafa e a árvore-dragão, têm como fonte as xilogravuras que ornaram a *Reise ins Heilige Land* de Breydenbach (1486), nada tendo por conseguinte a ver com o Novo Mundo (13).

Muita tinta já correu também a respeito de outra importante pintura quinhentista flamenga: a *Paisagem das Índias Ocidentais* de Jan Mostaert (1475-1556), que em 1604 Carel van Mander descreveu no *Schilderboek* como “[...] uma paisagem das Índias Ocidentais, como pessoas nuas, uma rocha fendida e uma estranha construção de casas e chocas”, dizendo-a obra inacabada, e atribuindo-a àquele mestre. Identificado em 1909 nos depósitos do Museu van Stolk de Haarlem e exposto vinte anos mais tarde em Londres sob o título bem mais sedutor de *A Conquista da América*, o quadro causou sensação, dividindo desde então os especialistas, uns vendo nele (como Leo van Puyvelde) não mais que uma paisagem imaginária, outros (entre os quais E. Weiss, Edouard Michel e mais recentemente Erik Larsen) acreditando tratar-se de um episódio real da luta entre conquistadores europeus e aborígenes americanos. Michel julgou ver os europeus como espanhóis, após ter identificado a Cruz de Santo André no pavilhão que um dos soldados carrega (14); quanto ao sítio em que a cena transcorre seria algum lugar do México. O mesmo historiador vincula a pintura aos tesouros astecas que Cortés enviou a Carlos V: a obra

dataria de entre 1523 e 1525 e reconstituiria ao pintar um combate narrado por antigo participante (15).

Tanto ou até mais fantasiosa é a teoria de Larsen, segundo a qual os europeus retratados são portugueses e não espanhóis, o cenário não é mexicano porém brasileiro e os indígenas são tupinambás, nunca astecas; a obra seria contemporânea das festas que marcaram a entrada de Henrique II em Rouen (da qual, como se disse, participaram vários índios brasileiros), e também do aparecimento do livro em que Hans narrava seu cativeiro entre os tupinambás, ou seja, teria sido pintada entre 1550 e 1556 (16), nos derradeiros anos da vida de Mostaert. Em nossa opinião a *Paisagem* em questão é obviamente imaginária, aparentando-se vaga e remotamente a outras representações de cenários exóticos ou primitivos, como os que aparecem nas xilogravuras que adornam o *Trattato di Architettura* de Filarete ou o *De Architettura* de Vitruvius, as diversas pinturas de Piero di Cosimo (1461-1521) dedicadas ao tema do *primorum hominum vita* (17) ou mesmo numa pintura como *Os Primórdios da Civilização* de Cornelis van Dalen (Bussum, Países Baixos, Coleção Dr. D.P.R.A. Bouvy) (18). Nesse ponto cumpre ceder a palavra a H. Honour:

“O modo de vida pastoral, correspondente à Idade de Ouro dos indígenas, contrasta com a Idade de Ferro dos espanhóis, simbolizada pela presença de homens armados que avançam em meio a uma paisagem pacífica. A pintura tem sido com frequência descrita como um exemplo de exotismo, mas na verdade os únicos elementos exóticos que contém limitam-se a um macaco e um papagaio. Seu cenário assemelha-se ao da *Expulsão do Paraíso* (Clark Institute, Williamstown, Mass.) do mesmo artista, do qual seria em verdade uma contraparte moderna. Embora algumas tentativas tenham procurado identificar a cena com um episódio específico da crônica da Conquista, aparentemente Mostaert buscou ilustrar em termos genéricos a *lenda negra* da crueldade espanhola, com o pensamento voltado tanto para a Europa quanto para a América” (19).

focalizam as atividades de corte, embarque e transporte do pau-brasil, obras de autor francês não identificado e de excelente qualidade.

10 A história desses indígenas, trazidos a Paris por François de Razilly “pour estre baptizes et convertitz a la foy de Jesus Christ et presentez a sa Ma. te en l’année presente 1613” foi contada por Yves d’Evreux na *Suite de l’Histoire des choses plus memorables advenues en Maragnan, és années 1613 & 1614 Second Traité* (Paris, 1615).

11 Cf. José Teixeira, em texto publicado em *Circa 1492* etc. (pp. 152-3): “Quem quer que tenha encomendado essa imagem deve ter tido conexões especiais com o Brasil, e na verdade acredita-se que o Rei Mago ajoelhado no primeiro plano seja um retrato ao natural de Pedro Álvares Cabral (1468-1519), que em 1500 comandava a primeira frota portuguesa que atingiu o Brasil. [...] Ao tempo em que a *Adoração* foi pintada, Cabral teria uns 35 anos. Sua história pessoal pode explicar sua aparência mais idosa no quadro. [...] Embora não existam registros históricos da participação de Cabral na encomenda do retábulo, sabemos, por um documento datado de 22 de setembro de 1500, que Dom Fernando Gonçalves de Miranda, Bispo de Viseu entre 1487 e 1491, preocupado com os custos da pintura que ainda não tinham sido cobertos, estava procurando apoio financeiro de alguns patronos das artes. Por esse tempo, pouco após seu regresso da viagem ao Brasil, diz-se que Álvares Cabral passou algum tempo na cidade de Viseu ou na aldeia vizinha de Azurara da Beira (atualmente Mangualde), onde parentes seus possuíam propriedades. Seus ancestrais tinham sido enterrados na Sé de Viseu, e seu avô fora um respeitado proprietário nessa cidade”. Como se pode constatar são apenas hipóteses sem possibilidade de confirmação. Quanto a *Adorações*, em que um dos Reis Magos, mais especificamente Baltasar, viu-se representado sob a aparência de um indígena brasileiro, o Museu Histórico e Diplomático do Ministério das Relações Exteriores possui uma cópia ou réplica da de Vasco Fernandes, e pessoalmente nos recordamos de ter visto outra composição em igreja de Salvador, em 1960, e uma quarta em leilão realizado no Rio de Janeiro nos anos 1970.

12 Apud Eilhelm Fraenger,

The Millenium of Hyeronimus Bosch. Londres, Faber and Faber, 1952, p. 57.

13 “Índia” foi por muito tempo nome genérico pelo qual se entendeu ou identificou tudo quanto fosse bizarro, estranho, misterioso ou exótico. Outra expressão que aparece amiúde em textos antigos, à maneira de *Calicut, Calcou, Calcut*, tem o mesmo amplo significado.

14 Essa Cruz de Santo André era em verdade um acréscimo bem mais tardio, que desapareceu com facilidade por ocasião de uma limpeza a que foi submetida a pintura.

15 E. Michel, “Un Tableau Colonial de Jan Mostaert”, in *Revue Belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, I, 1931, pp. 133-41.

16 Erik Larsen, “Once more Jan Mostaert’s West-Indian Landscape”. Separata de *Mélanges d’Archéologie et d’Histoire de l’Art Offerts au Professeur Jacques Lavalleye*, Louvain, 1970, pp. 128-37.

17 Convém ainda recordar que homens selvagens, focalizados isoladamente ou em meio a cenários exóticos, aparecem com muita frequência na obra de numerosos gravadores europeus desde meados do séc. XV, como o Mestre das Cartas de Jogar, o Mestre da Paixão de Nuremberg, o Monogramista B. G., Martin Schongauer, Israel van Meckenen, etc.

18 Leo van Puyvelde, *La Peinture Flamande au Siècle de Bosch et Breughel*, Paris, Elsevier, 1962, pp. 240-1, nº 128-30. Cornelis van Dalen tornou-se mestre em Antuérpia em 1566, ignorando-se quase tudo o mais a seu respeito.

19 H. Honour, op. cit., p. 282.

20 Indígenas do Brasil, já o dissemos, não eram presença incomum em Rouen, em meados do séc. XVI. Montaigne ainda os encontraria em 1563, e do diálogo com um deles é que nasceria o célebre ensaio “Dos Canibais” (*Essais*, I, 31). Outro grande escritor francês, François Malherbe, manifestaria enorme curiosidade pelos nossos indígenas, referindo-se em diversas cartas aos seis tupinambás trazidos do Maranhão por Rasilly em 1613. Alude Malherbe à aparência física dos indígenas, às suas danças e instrumentos musicais, adiantando que um famoso alaudista francês do momento, Gautier, compôs

Que nem sempre os indígenas brasileiros foram vistos como vítimas – e sim como terríveis algozes – comprova-o anônima pintura de 1550 no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa: trata-se de um *Inferno* à maneira de Jan Mandyn ou de outro qualquer imitador de Bosch, no qual o grupo de demônios submete condenados à tortura, sob as vistas de um satanás significativamente ostentando à cabeça cocar e vestindo o que pode ser um traje de penas, não muito diferente aliás do usado por Baltasar na *Adoração dos Reis Magos* de Vasco Fernandes, há pouco mencionada. O espaço central da composição é ocupado por gigantesco caldeirão fervente sobre uma fogueira, tendo dentro cinco danados, dois deles tonsurados. Embora caldeirões escaldantes fossem frequentes nas representações pictóricas do inferno desde fins da Idade Média, não há dúvida de que o considerável *know-how* dos canibais brasileiros em cozinhar seus inimigos foi o que sugeriu ao autor da pintura, ou a quem a encomendou (quem sabe um antigo colono no Brasil), emprestar a satanás a aparência de um feroz tapuia, mesmo porque como demônios é que não poucos lusitanos devem ter visto excessivamente de perto tais selvagens, mais ou menos pela época em que a obra foi feita.

Das mais belas representações de indígenas brasileiras é uma xilogravura de autor ignorado, mas de tal qualidade que já houve quem a atribuísse a Jean Cousin, no livro *C’est la Deduction du Sumptueux Ordre Plaisantz Spectacles*, publicado por Jean le Prest em Rouen em 1551. O livro celebra a entrada triunfal de Henrique II e Catarina de Médici em 1550 em Rouen e descreve as festividades então organizadas pelos habitantes dessa cidade normanda. O ponto mais elevado das celebrações foi decerto a construção de uma aldeia indígena junto a uma imitação de floresta tropical à qual não faltavam árvores e arbustos trazidos do Brasil, ao lado de outros pintados de vermelho para simularem o pau-brasil. Cerca de 50 índios brasileiros, que já viviam na cidade, foram convocados a participar da festa, junto com outros 150 marinheiros disfarçados de índios, desnudos e com seus corpos pintados. Nessa autêntica *instalação* ou quadro vivo podia-se ter uma idéia

de como viviam os naturais do longínquo Brasil, vendo-se aqui um casal entretendo-se numa rede, ali uma escaramuça, acolá homens caçando ou pescando, e assim por diante. A festança acabou com a simulação de um combate entre dois grupos de guerreiros, findo o qual a taba foi incendiada. É essa aldeia brasileira com seus moradores que a xilogravura *Figure des Brisilians* esplendidamente retrata (20). Seis anos depois, Jean Dugord dava a lume novo relato, agora em versos, das festividades de 1550: *Les Pourtres et Figures du Sumptueux Ordre, Plaisantz Spectacles*, ilustrada com as xilogravuras da edição anterior, inclusive a *Figure des Brisilians*, só que numa impressão menos nítida, pelo desgaste da matriz.

Entre os companheiros de Jean de Léry na viagem que fez em 1555 ao Brasil, achava-se certo Jean Gardien, “*expert en l’art du portrait*”, como a seu respeito escreveu o próprio Léry na *Histoire d’un Voyage Faite en la Terre du Brésil*, publicada em La Rochelle em 1578:

“E muitas vezes roguei a certo Jean Gardien, de nosso grupo, perito na arte do retrato, que desenhasse aquele [animal] e do mesmo modo vários outros, não apenas raros, como também totalmente desconhecidos entre nós. Mas, para meu pesar, Jean Gardien não quis jamais fazê-lo”.

Se Jean Gardien não chegou a produzir, por preguiça, birra ou qualquer outro motivo, o bestiário que lhe pedia Léry, quem terá sido o autor das ilustrações que, passadas para a técnica da xilogravura, adornam a *Histoire*? Segundo Borba de Moraes, Jean de Léry ele próprio ou alguém trabalhando sob sua orientação direta, tal a fidelidade etnográfica de que dão prova (21).

Por nove meses prisioneiro dos tupinambás, durante o ano de 1549, o alemão Hans Staden, de Hessen, publicou em 1557 o relato de suas aventuras no Brasil – a *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America gelegen etc.*, ilustrada por mais de 50 xilogravuras, entre mapas, combates,



embarcações, cenas da vida dos índios, festins antropofágicos, cenas do seu cativo e até dois exemplos da fauna local, um tatu e um gambá. De qualidade discretíssima, algumas das xilogravuras podem ter sido baseadas em esboços feitos pelo próprio Hans Staden após seu regresso à Europa, enquanto muitas outras, que pouco ou nada têm a ver com o texto, foram simplesmente fornecidas pelo editor para de algum modo embelezarem o livro (22).

Também de 1557 é *Les Singularitez de la France Antartique*, de André Thevet, livro ilustrado com 41 estampas xilográficas, sete das quais assinaladas com pequena cruz de Lorena – marca talvez de Guillaume Tory, ou, segundo outros, de um ateliê localizado na Lorena –, duas com as iniciais J.C. (do célebre Jean Cousin) e as demais sem assinatura ou marca de identificação. Cumpre observar que, a quem quer que sejam devidas as estampas, elas se baseiam em “*portraits au naturel faits d’après creon que j’ai rapporté de dessus les lieux*”, como esclarece o próprio Thevet, ficando em aberto a questão de

se ele mesmo desenhou todas as *singularitez* ou se, como seu rival Jean de Léry, também dispunha no Brasil de um “*expert en l’art du portrait*”. Thevet reaproveitaria muitas ilustrações do seu livro de 1557 na *Cosmographie Universalle* publicada em 1575 em Paris, e em outro trabalho, *Les vrais Portraits et Vies des Hommes Illustres Grecs, Latins, et Payens etc.*, de 1584, incluiria retratos e biografias de cinco indígenas americanos: Paraousti Satovriuna, rei da Flórida, Paracoussy, rei do Prata, Montezuma, Ataliba e Quoniambec, ou Cunhanbebê; o retrato do último teria sido feito no Rio de Janeiro.

O *Recueil de la Diversité des Habits etc.* de François Descerpz (Paris, 1562) retrata em 129 xilogravuras, cada qual acompanhada de um quarteto em rimas, outros tantos costumes dos povos da Europa, Ásia, África e “das ilhas selvagens”, tudo, como esclarece o subtítulo, “*fait apres le naturel*”. As xilogravuras estão dispostas duas a duas em cada página, e seis se relacionam ao Brasil: *Le Portugais e La Portugaise, La Femme Sauvage e L’Homme Sauvage* e sobretudo *Le Brésilien*

“Figura de Brasileiros”, xilogravura que ilustra o livro C’est la Déduction du Sumptueux Ordre... (Rouen, 1551), coleção José Mindlin, São Paulo

uma sarabanda sobre tema musical tupinambá; esclarece que um dos seis tupinambás morreu dois dias depois da chegada, e que outros estavam muito doentes (“*je crois que notre air ne leur est pas sain*”); menciona o batismo e a posterior apresentação e despedida dos tupinambás ao Rei, o qual lhes deu como souvenir, antes que retornassem ao Brasil, cruzes de ouro tendo flores-de-lis incrustadas às quinas. Cf. Borba de Moraes, op. cit., I, pp. 6-7.

21 Parece-nos óbvio, porém, que Léry não era desenhista, ou ele mesmo teria desenhado os animais curiosos que em vão pediu que Jean Gardien desenhasse.

e *La Brésilienne*. Muito se tem discutido acerca da autoria dessas ilustrações, por alguns atribuídas ao próprio Descerpz; ora, ele mesmo esclarece em seu texto serem as mesmas baseadas “*en quelques desseins du deffunct Roberval, Capitaine pour le Roy, & d’un certain Portugais ayât fréquenté plusieurs & divers pays*”. Não se trata por conseguinte de representações imaginárias de indígenas do Brasil, porém de figuras tomadas do natural, se bem que adaptadas ao gosto europeu por quem as transpôs para a técnica da xilogravura, tornadas mais elegantes, de formas mais bem proporcionadas. Uns oitenta anos mais tarde, Albert Eckhout retomaria o expediente de representar aos pares os tipos étnicos que lhe foram dados a conhecer no Brasil holandês, quem sabe sob a influência desse que já foi considerado o primeiro livro de etnografia jamais publicado.

Enquanto tais coisas sucediam no Brasil, em outras regiões americanas, pela mesma época, artistas europeus também se dedicavam a representar tipos e costumes do Novo Mundo. Um desses artistas foi o cartógrafo francês Jacques Le Moyne, também chamado De Morgues, enviado em 1564 à Flórida como integrante da expedição colonizadora chefiada por Laudonnière. Depois que o Fort Caroline, em que se tinham estabelecido, viu-se destruído pelos espanhóis, Le Moyne (dos poucos que escaparam com vida) radicou-se em Londres como empregado de Sir Walter Raleigh, para aquela cidade levando desenhos e aquarelas que produzira na América. Após sua morte em 1588, seu diário de viagem e as ilustrações correspondentes foram adquiridos por Theodor de Bry, que passou boa parte do material para a técnica da gravura em metal, publicando em 1591 a *Brevis Narratio eorum quae in Florida Americae provincia Gallis acciderunt*. Uma das mais antigas pinturas de assunto norte-americano, datada de 1564 e devida a Jacques Le Moyne De Morgues, foi vendida em 1967 pela Sotheby’s de Londres: representa indígenas garimpendo ouro nas faldas dos Montes Apalaches e, a despeito da execução pesada e algo desgraciosa, é documento palpitante de vida. A composição dessa pintura a óleo é idêntica à que se vê na Prancha 41 das *Viagens* de De Bry, o que nos

leva a crer ter De Morgues trabalhado no esboço (que mais tarde passaria à propriedade de De Bry) para dele fazer uma pintura, ao que parece quando já residia na Inglaterra.

Na *Historia da Provincia Sãcta Cruz a que Vulgarmente Chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães Gandavo (Lisboa, 1576), podem ser vistas duas ilustrações xilográficas assinadas por certo Jerônimo Luiz, uma retratando a execução de um prisioneiro por um grupo de indígenas, e a outra uma estranhíssima criatura marinha que apareceu em 1564 em São Vicente – o Ipuicara, certamente um inocente leão-marinho, afinal abatido a golpes de espada e flechas. A ilustração do Ipuicara deve ter causado sensação na Europa, dela existindo pelo menos mais duas versões, uma alemã, italiana a outra, acompanhadas de curtos textos explicativos sobre a aparição do monstrengo (*Newe Zeytung von einen seltzamen Meerwunder etc.*, Frankfurt, sem nome de editor ou data, e *Nel Bresil di San Vincenzo nella Citta di Santos etc.*, impresso em Veneza em 1565 por Nicolo Nelli). O esboço primitivo, talvez devido ao próprio Gandavo, mostraria apenas o monstro, de corpo ovalado, cabeça quase humana, sobre pés de palmípede, dotado de seios mas com órgãos genitais masculinos; possivelmente em versões posteriores foram acrescentados o português que o acomete com a espada e os indígenas que lhe atiram flechas.

Curiosa irrupção temática americana na arte italiana de fins do séc. XVI pode-se ver respectivamente na Galleria Borghese de Roma e na decoração do teto da sala de armas do Pallazzo degli Uffizi em Florença. A pintura na Galleria Borghese é de autoria de Jacob Zucchi, data de 1580 e deve ter sido motivada pelo *Itinerário* de Lodovico Varthema, dado a lume em 1508: representa *As Riquezas do Mar*, também conhecida como *Os Pescadores de Pérolas*. Entre os numerosos personagens dessa curiosa composição inclui o artista dois de nítida aparência indígena americana, com seus arcos e flechas e um deles levando à mão direita um papagaio. Quanto à pintura decorativa do Pallazzo degli Uffizi, é de autoria de Lodovico Butti e data de 1588, mostrando em um dos seus pormenores uma figura ao que parece derivada dos desenhos

22 As 25 xilogravuras de meia-página que adornam a *Warhaftige Historia* de Staden nas duas edições de Frankfurt de 1557 são as mesmas que tinham servido para ilustrar uma edição do *Itinerario* de Lodovico Varthema surgida na mesma cidade em 1548. Cf. Helmut André, “Hans Staden e seu Tempo”, in *Revista de História*, Universidade de São Paulo, nº 42, 1960.

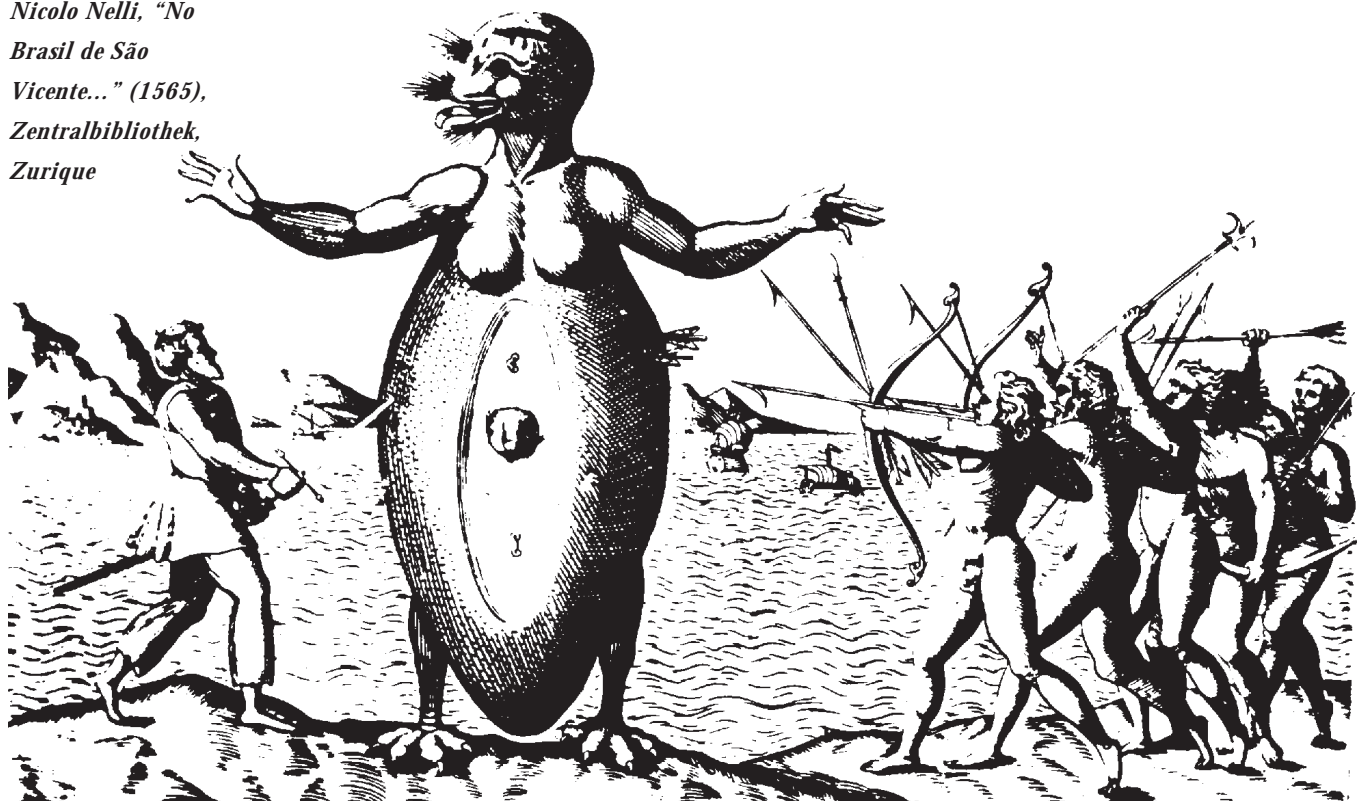
de Dürer e Burgkmair aos quais nos referimos atrás, ou de qualquer modo relacionada com as curiosidades mexicanas que Cortés remetera a Carlos V em princípio do século.

Governador da colônia fundada por Sir Walter Raleigh em Roaneke, na Virgínia, o inglês John White foi ao mesmo tempo o documentarista da expedição, tendo produzido entre 1584 e 1587 elevado número de aquarelas e desenhos enfocando motivos da fauna e da flora locais, além de tipos étnicos de algonquins e cenas da vida dos peles-vermelhas. Sessenta e cinco desses seus trabalhos encontram-se no British Museum, e muitos foram transpostos para a técnica da gravura (como veremos mais adiante), assim contribuindo para disseminar uma imagem pertinente do indígena norte-americano. White dizia, de suas aquarelas, terem sido “*counterfeited according to the truth*”, e não há dúvidas quanto à acuidade e precisão de muitas delas; mas é também inegável que na representação dos seus tipos indígenas entrou ponderável parcela de estilização, a ponto de muitos deles, senão todos, apresentarem traços europeizados e posturas irreais.

Em 1976, procedendo ao recenseamento das imagens produzidas até 1590 acerca dos indígenas americanos, William C. Sturtevant chegou a um total de exatas 268, aí incluídas as ilustrações em livros e mapas (23); naquele ano de 1590, contudo, surgia um novo capítulo na história da iconografia americana, com o início da publicação, em Frankfurt, de uma série de livros enfeixando praticamente toda a literatura até então produzida por descobridores, navegantes e aventureiros acerca das terras exóticas da América, África e Ásia, em textos latino e alemão acompanhados de numerosas ilustrações. Essas *Narrationes Peregrinationum*, ou *Schiffarten*, divididas em duas coleções, as *Grandes Viagens*, de formato um pouco maior e dedicadas à América, e as *Pequenas Viagens*, de formato um pouco menor e consagradas à Ásia e à África, eram uma iniciativa do ourives e gravador em metal flamengo Theodor de Bry (1528-98), continuada após sua morte pelos dois filhos Johann Israel e sobretudo Johann Theodor (1561-1623) e, com o desaparecimento desse último, pelo genro, o gravador suíço Matthäus Meryan (1593-1650). Até 1630

23 Acerca de representações de indígenas das Américas anteriores a 1590, consulte-se: William C. Sturtevant, “First Visual Images Native America”, in F. Chiappelli (ed.), *First Images of America*, Berkeley/Los Angeles/Londres, 1976, pp. 417-54; Hugh Honour, *The New Golden Land*, New York/Londres, 1975/76; idem, *The European Vision of America*, National Gallery of Art e Cleveland Art Museum, 1975/76 e Paris, Grand Palais, 1976 (*L'Amérique vue par l'Europe*); Jay A. Levenson (ed.), *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1991 (especialmente os dois ensaios de Jean-Michel Massing, I, pp. 115-9, ell, pp.515-20).

Nicolo Nelli, “No Brasil de São Vicente...” (1565), Zentralbibliothek, Zurique



nada menos de 25 volumes já tinham sido lançados, compondo uma gigantesca Enciclopédia do Exotismo fartamente ilustrada com gravuras em metal feitas a partir de originais dos mais diversos autores, trabalho coletivo da equipe de gravadores de que dispunha a casa editora dos De Bry. Integravam por exemplo os três tomos iniciais das *Grandes Viagens* as narrativas e imagens sobre a América produzidas por Jacques Le Moyne De Morgues, John White e Hans Staden, integralmente redesenhadas e por isso mesmo exibindo uma aparência padronizada, índios da América do Norte e da América do Sul apresentando os mesmos corpos atléticos e só se distinguindo uns dos outros por detalhes de vestimenta ou de penteado. Após 1630, ao mesmo tempo em que dava seqüência à publicação das *Narrationes*, Meryan iniciava novo projeto editorial, concretizado um ano depois na *Historia Antipodum oder Newe Welt etc.* Essa obra, coordenada por Johnn Ludwig Gottfried, abarcava em mais de 600 páginas de grande formato, com 173 gravuras e sete mapas, todos os relatos de viagens referentes à América, inclusive vários dizendo respeito ao Brasil, como os de Hans Staden, Jean de Léry, Aldenburgh e tantos outros; das 173 estampas, 82 referiam-se à América do Sul, 37 à Central, 23 à do Norte e 29 nada tinham a ver com as Américas (24).

Só episodicamente relacionadas com o Brasil, porém cheias de interesse por traduzirem de modo muito claro a crescente cobiça da Holanda pelas riquezas do Brasil, são pinturas como *O Retorno de Paulus van Caerden do Brasil*, de Hendrik Cornelizs Vroom (1566-1640), *Ataque a Salvador a 9 de maio de 1624*, de Andries van Eertvelt (1590-1652), ou inclusive a célebre *Reconquista da Bahia*, de Frei Juan Bautista Maino (1578-1649), executada entre 1630 e 1634 e destinada a adornar, juntamente com várias outras pinturas patrióticas (como a *Rendição de Breda*, de Valasquez), o Salon de reinos do novo Palácio Buen Retiro, de Felipe IV. Pouco anterior e de maior importância para nosso estudo é a *Suite de l'Histoire des Choses plus Memorables Adventuës en Maragnan, ès Annés 1613 & 1614*, do capuchinho Yves d'Evreux (Paris, 1615), obra ilustrada com

duas gravuras assinadas – *P. Firens, ex. – Joachim Duviert pinxit* – e datadas de 1613, ambas representando três índios tupinambás em trajes europeus, com tembetás aos lábios, brandindo no ar seus chocalhos ou maracás. Tais indígenas tinham sido levados do Maranhão por Rasilly para serem batizados, e após convertidos à fé cristã, apresentados aos autores do desenho original e da gravura dele originada, respectivamente o holandês Joachim Duviert, ativo na França entre 1610 e 1614, e o gravador flamengo Pierre Firens, radicado em Paris em 1610 e falecido em 1639 em Antuérpia.

Em 1624, antecipando em décadas o que fariam do gênero Zacharias Wagener e Caspar Schamalkalden, frei Cristóvão de Lisboa, primeiro Custódio da Ordem Franciscana no Maranhão, dava início a uma coletânea de bisonhos desenhos de animais, pássaros, peixes e plantas da região, pouco depois partindo do Brasil, nomeado que fora para o Bispo de Angola – que nunca chegaria a assumir, tendo falecido em Évora em 1652. Robert C. Smith, primeiro a divulgar no Brasil esse Códice de frei Cristóvão de Lisboa (conservado no Arquivo Histórico Ultramarino lisboeta, que dele fez em 1968 uma edição facsimilar), assim se refere aos desenhos que o integram:

“Se essas ilustrações são trabalho do próprio Custódio não se sabe. [...] Que essas ilustrações se destinavam à publicação, está indicado pela palavra ‘estampa’ que aparece em várias folhas desenhadas do códice. [...] Todos os desenhos são feitos a bico de pena, em papel grosso. São todos aproximadamente de duas por três polegadas de tamanho, e cada um está intitulado com seu nome indígena. Num ou noutro caso dos motivos se apresentam destacados da paisagem indicada o mais simplesmente possível e, mais freqüentemente, são representados sem nenhum fundo. Do ponto de vista do estilo, não têm grande valor artístico, embora sejam excepcionalmente pitorescos, revelam uma observação cuidadosa aplicada a certos pormenores, como os pés e garras dos animais. [...] É claramente trabalho

24 Cf. Helmut Andrã e Edgard de Cerqueira Falcão, *Americae Praeterita, Eventa*, São Paulo, Edusp, 1956, p. 25.



de um observador acurado da natureza, de talento considerável, mas de muito pouco tirocínio artístico” (25).

É nesse ponto que entra a contribuição dos chamados *artistas de Nassau* – notadamente Albert Eckhout, Frans Post e Georg Marcgraf, com suas grandes pinturas *etnográficas* e naturezas-mortas de frutas e vegetais dos Trópicos, o primeiro, os vastos cenários a se perderem de vista, pontilhados aqui e ali de figurinhas de europeus, índios e negros, entremeados de casas-grandes e capelas, o segundo, e os saborosos detalhes da vida dos indígenas ou do fabrico do açúcar que ilustram o esplêndido *Qua parte paret Belgis*, do terceiro. Não apenas pela elevada qualidade artística de tais trabalhos, quanto pelo agudo senso de observação de que dão prova, contrastam de tal modo com tudo quanto até então se fizera no que respeita à representação de cenários, seres e coisas do Novo Mundo, em geral, e do Brasil em particular, que verdadeiramente inauguram novo capítulo da iconografia tropical e americana, representando um divisor de águas no

modo de vê-los e de corretamente fixá-los.

As imagens que em seguida elencaremos são já todas elas posteriores aos óleos e desenhos dos pintores de Nassau: as três cenas de tema americano pintadas a óleo sobre tela por artista holandês não-identificado por volta de 1640-50 (Rijksmuseum, Amsterdã), as cartas de jogar com ilustrações de Stefano della Bella, feitas em 1644 para a educação do futuro Luís XIV, alguns trabalhos produzidos no Suriname nos últimos anos do séc. XVII e primeiros do séc. XVIII por Maria Sibylla Meryan e Dirk Valkenborgh, as três naturezas-mortas ilusionísticas com cestas e frutas do Museu Flehite e, enfim, já de 1710, as ilustrações relativas ao Brasil no álbum *Habillements de plusieurs nations, representez au Naturel, en cent trente-sept belles figures*, publicado em Leiden por Van der AA. Das três cenas americanas de autor anônimo no Rijksmuseum, uma reproduz a execução de um cativo por indígenas brasileiros, na conhecida composição divulgada na *Warhaftige Historia*, de Hans Staden, publicada em 1557, enquanto as duas outras são procissões ou cortejos triunfais em que

Georg Marggraf e Johannes Blaeus, “Mapa do Brasil sob Domínio Holandês”, gravura em metal aquarelada (1647), coleção Pedro Piva, São Paulo

25 Robert C. Smith, “O Códice de Frei Cristóvão de Lisboa”, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 5, Rio de Janeiro, 1941, pp. 121-6.

aparecem astecas e conquistadores. A fonte de todas três é a *America*, de Theodor de Bry. No entanto, o pintor imprimiu aos índios brasileiros uma aparência de titãs, dando-lhes massa muscular que os transforma em outros tantos Hércules e fazendo-os adotar poses convencionais. Quanto às ilustrações de Della Bella nas cartas de baralho destinadas à educação do herdeiro do trono francês, então com seis anos, cada uma delas mostra uma alegoria de um país ou de um continente, acompanhadas, todas, de curtas informações geográficas. A que representa a América é uma mulher emplumada, sobre um carro tirado por dois tatus, e a que simboliza o Brasil, uma índia em pé, adornada de penas e sustentando um buquê.

Meia-irmã de Matthäus Merjan II, Maria Sibylla Meryan (1647-1717) destacou-se como excepcional pintora de flores, insetos e borboletas, e já era famosa na Europa quando, em 1699, chegou a Paramaribo, atraída pelas belezas naturais da América do Sul. Seu livro *Metamorphosis Insectorum Surinamesium*, de 1705, continua sendo referencial para a entomologia sul-americana, do mesmo modo que suas observações acerca das metamorfoses das borboletas (*Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumen-nahrung*) ainda hoje mantêm sua atualidade, ambas as obras achando-se ilustradas com desenhos ao mesmo tempo minuciosos e sensíveis da fauna americana. Outro artista a trabalhar no Suriname foi Dirk Valkenburgh (1675-1721), de Amsterdã, aluno entre outros de Jan Weenix, a quem imitou. Contratado pelo fazendeiro Jonas Witsen em 1706 como bibliotecário e pintor, devendo, nessa última condição, fixar em pintura as plantações, pássaros e vegetais raros do país, Valkenburgh executou naturezas-mortas de frutas e vívidas representações da Guiana, sendo contudo sua obra mais importante a de um esplêndido batuque de negros numa clareira de floresta, hoje no Museu de Copenhague (26).

Atribuídas ora a Jacob van Campen (por seu inegável caravaggismo), ora ao próprio Albert Eckhout no seu período pós-brasileiro, e de qualquer maneira evidenciando algum tipo de colaboração entre ambos, são as naturezas-mortas que outrora adornavam a residência “Het Hoogerhuis” do próprio Van

Campen, situada em Randenbrock, próximo a Amersfoort, e hoje propriedade do Museu Flehite dessa cidade holandesa. Dispostas em nichos para serem observadas desde um ponto baixo, tais naturezas-mortas deixam ver entre seus elementos constitutivos a mesma cesta africana, bakongo, que também aparece numa pintura de Eckhout produzida no Brasil em 1641 – a *Mulher Negra*, do Museu de Copenhague –, e por isso hoje há quem a atribua ao próprio Eckhout e não mais ao provável mestre dele, Van Campen (27).

Quatro das *belles figures* do álbum publicado por Van der AA sobre os *Habillements de plusieurs nations etc.* – as de número 12, 49, 107 e 108 – representam tipos étnicos do Brasil: respectivamente *Femme de Brésil avec leurs ornements*, *Tamoyes ou mangeurs d’hommes en Amerique*, *Lutteurs des Tapuyes qui se battent leurs jours de fête* e *Guaymures grands de stature, et grands mangeurs d’hommes*. Tais cenas derivam de fontes mais antigas: *Femme de Brésil*, por exemplo, originada nitidamente da há pouco citada *Mulher Negra*, de Eckhout, só que livremente interpretada.

Fecharemos estas poucas notas com algumas observações acerca de representações simbólicas da América, originadas em sua maior parte dos *tableaux vivants* organizados quando da entrada de reis e nobres nas grandes cidades, ou por ocasião da realização de procissões, desfiles e *ommegancks*. No *Ommeganck* realizado em 1564 em Antuérpia, por exemplo, quatro moças ricamente vestidas representavam cada qual um dos continentes – um modismo que então fazia sua aparição na arte europeia. Como regra, nessas alegorias dos quatro continentes, a Europa aparece como uma imperatriz, coroada, de cetro e orbe às mãos; a Ásia surge envolta em pesadas roupas; África é uma negra desnuda, ou quase, tendo a seu lado um sol abrasador; ao passo que a América é uma indígena coberta de penas, segurando flecha ou arco e acompanhada de um papagaio, tatu ou jacaré, por vezes um braço ou perna humanos decepados em clara alusão ao canibalismo. Em outras ocasiões, porém, a América pode ser representada como uma jovem ricamente trajada, tendo à cabeça um cocar de penas e aos ombros mantilha também de pe-

26 Bob Haak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*. Nova York, Harry A. Abrams, 1984, p. 59.

27 Leia-se a respeito: R. Joppien, “The Dutch Vision of Brazil”, in E. van den Boogaart, *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679*. The Johan Maurits van Nassau Stichting, The Hague, 1979, em especial p. 140. P. J. P. Whitehead e M. Boeseman, em *A Portrait of Dutch 17th Century Brazil* (Amsterdam/Oxford/New York, North Holland Publ. Co., 1989), com alguma hesitação atribuem as pinturas do Museu Flehite a Eckhout, “the Bacongo basket being so much a part of Eckhout’s repertoire” (p. 175).



nas, ajoelhada e ofertando um cesto de flores, enquanto um tatu busca entre as dobras de suas vestes, junto a seus pés descalços. Foi assim que a pintou em 1636 o flamengo Frans Francken II, numa alegoria da abdicação de Carlos V, ocorrida quase um século antes. Justificava-se tal representação da Europa como imperatriz e os demais continentes como seus súditos, numa época em que piamente se acreditava que a própria Providência assim estabelecera: a Europa, como se pode ler numa das cartas de jogar de Stefano della Bella, era “a menor, porém a mais importante das quatro partes do mundo, por sua fertilidade, valor, civilização, ciência, notoriedade e diversidade dos seus habitantes, e por ser sede da própria Cristandade”.

É curioso salientar que representações da América como uma das quatro partes do mundo ocorrem serodicamente na pintura brasileira de fins do séc. XVIII e começos do séc. XIX. É de autoria de José Teófilo de Jesus, natural da Bahia e falecido octogenário em

1847, um óleo sobre tela – no Museu de Arte da Bahia –, no qual a América é corporificada por uma índia sentada, tendo aos pés as *riquezas da terra*, trajando saiote de penas e cocar, mas de busto desnudo (28). Sustenta na mão direita um papagaio, vendo-se ainda próximos a si outros bichos: onça, cobra jacaré, macacos, preguiça, boi, arara, tucano, emas, peru, garça, etc., bem como espécies vegetais, como a bananeira, o mamoeiro, a jaqueira, o cajueiro, etc. Sofisticada também é a *América* do pintor fluminense Francisco Pedro do Amaral, falecido em 1830: uma índia, com uma arara na mão esquerda e arco e flecha na direita, contra um fundo de coqueiros e bananeiras, vendo-se no primeiro plano um arranjo de frutas tropicais. Integra a decoração da chamada Sala dos Continentes, no Solar da Marquesa de Santos no bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro, e, tal como a pintura de Teófilo de Jesus, testemunha a permanência, no oitocentismo ocidental, de um tema já então velho de centenas de anos.

José Teófilo de Jesus, “Alegoria da América”, óleo sobre tela (1820c.), Museu de Arte da Bahia, Salvador

28 Ingênuas representações já não da América, porém do Brasil, como um índio ataviado de penas ofertando os frutos da terra, contra um fundo paisagístico que inclui um estilizado Pão-de-Açúcar na Baía de Guanabara, ocorrem em alguns poucos leques comemorativos mandados fazer na China nas primeiras décadas do séc. XIX para marcar eventos como a chegada do príncipe regente em 1808 e a elevação a Reino Unido em 1818.