

Imagens de Santa Cruz: os primeiros testemunhos visuais europeus do Brasil: da Utopografia à Topografia¹

Resumo

O artigo reúne as primeiras representações visuais sobre o Brasil na arte portuguesa do século XVI, estabelecendo um paralelo com as criações de outros países europeus sobre o assunto, tendo presente o respectivo impacto filosófico e ideológico na cultura e mentalidade da época. Da “Utopografia à Topografia” desenvolve-se o processo da passagem das imagens ideologicamente preformatadas pela cultura ocidental para as primeiras representações realistas dos habitantes e da natureza do Novo Mundo. Sublinha-se, por outro lado, a inovação introduzida pelos artistas portugueses nos programas iconográficos tradicionais da pintura europeia contemporânea, nomeadamente na contextualização das representações do ameríndio na arte sacra e na sua respectiva inserção no universo civilizacional do Cristianismo. Salienta-se a forma reservada como a divulgação das imagens sobre o Brasil e seus habitantes circulou em Portugal através de criações únicas, da pintura à iluminura, no quadro de um “tacito silêncio visual”, em contraste com a ampla circulação europeia decorrente do desenvolvimento da indústria da gravura e da edição ilustrada e das suas consequentes utilizações como arma de propaganda. Finalmente acrescenta-se ao corpus de imagens primitivas do Brasil e seus habitantes uma nova representação inserida no chamado “Livro de Horas de D. Manuel I”.

* Professor da Universidade Autónoma de Lisboa.

1 Publicado pela primeira vez nas *Actas do Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil: Memórias e Imaginários*, 2000, volume II, pp. 305-326. Pese embora os cerca de dez anos já passados, entendemos não introduzir alterações estruturais no texto original optando apenas por pequenas correcções no texto e nas notas bibliográficas.

Abstract

The present article brings together the first visual representations of Brazil in Portuguese art of the 16th century, drawing a parallel with works on the topic made in other European countries and in view of the corresponding philosophical and ideological impact on the culture and mindsets of the time. From “Utopiography to Topography” unveil the process whereby images ideologically pre-formatted by western culture led to the first realistic representation of the inhabitants and nature of the New World. Conversely, the article draws attention to the innovation introduced by Portuguese artists in the traditional iconographic programmes of European painting of that period, namely by contextualizing the depiction of Amerindians in religious art and their consequent insertion in the civilizational universe of Christianity. The demure way images on Brazil and on its inhabitants was disseminated in Portugal is equally pinpointed, done as it was through the creation of single images, from painting to illumination, amidst a “tacit visual silence”. This contrasted with the wide circulation of similar works in Europe, as a result of the development of prints and illustrated books and their subsequent use as instruments of propaganda. Las but not least, the article depicts a new representation that is part of the “Book of Hours of D. Manuel I”, in addition to the body of early images on Brazil and its inhabitants.

Antes dos testemunhos impressos, os primeiros relatos sobre a chegada dos europeus ao Novo Mundo correram, como é sabido, verbalmente ou manuscritos.

Cedo foi sentida a 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 (1478-1557), queixava-se da ausência de um Berruguete, de um Da Vinci ou de um Mantegna para poder ilustrar fielmente uma planta exótica de que não conhecia paralelo no Velho Mundo (Honour, 1975, p.1).

As primeiras narrativas conhecidas como as de Cristóvão Colombo, Américo Vespucci ou Pero Vaz de Caminha, parecem querer ultrapassar essa limitação recorrendo a um discurso repleto de descrições de pormenor, onde não falta até, no caso do português, uma confessada preocupação de rigor e a adopção de uma intencional *estética da verdade*²: “Vossa Alteza... creia que por afremosentar nem afeiar haja aqui de pôr mais que aquilo que vi e me pareceu”.

2 No sentido que lhe dá Barbara Stafford, embora para um período muito posterior o que sugere que a descoberta “real” dos mundos novos constituía uma preocupação essencial e provavelmente desde logo traduzida em “instruções” aos viajantes que as protagonizavam (Stafford, 1984, pp. 1-2).

Tiveram, como se sabe, sortes diversas. As duas primeiras beneficiaram de uma quase imediata divulgação através da recém-nascida imprensa, registando-se edições da «Epístola» de Colombo ainda no século XV (1ª edição, 1493) e do «Mundus Novus» de Vespúcio no início de Quinhentos³. A «Carta» de Caminha manteve-se inédita até ao século XIX, correndo manuscrita, num meio necessariamente restrito, 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 Vaz⁴.

Visões da Utopia

Nessa primeira fase o impacto do Novo Mundo nas artes visuais 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 Vespuccio inspiraram-se nos próprios testemunhos literários daqueles navegadores.

Os primeiros registos gráficos do Novo Mundo obedeciam assim a um critério fabulizante que alimentado por essas primeiras *reportagens* satisfazia em simultâneo, a cultura renascentista da *novidade* e a indústria nascente do livro impresso onde a literatura de viagens ocuparia, progressivamente, um papel de relevo. A tónica era posta na descrição dos aspectos menos usuais, concentrando-se essa curiosidade no mais evidente dos contrastes: a natureza e, acima de tudo, no ameríndio.

As informações contidas nos primeiros relatos seriam, porém, adaptadas às expectativas culturais do Velho Mundo compromisso de que resultarão as primitivas imagens do Novo Mundo e dos seus habitantes.

Essa “preformação da faculdade perceptiva” de que nos fala Helga Kroppinger (1990, pp. 459-460) influenciaria tanto os primeiros navegadores como, em sequência, os ilustradores das edições primitivas das suas cartas, levando à tipificação das representações do Novo Mundo a partir de um reportório já anteriormente aplicado a tudo o que fosse “estrangeiro, a foras-

3 Sobre as edições do *Mundus Novus* e a respectiva controvérsia veja-se, por exemplo (Delumeau, 1994, p. 138).

4 Sobre a História da Carta e do conjunto dos documentos primitivos relativos ao “achamento” do Brasil veja-se, por exemplo (Cortésão, 1994, pp. 21 e seguintes).

teiros recém-descobertos, por descobrir ou imaginados” persistência desde logo comprovada no recurso às mesmas soluções iconográficas ilustrativas do canibalismo pré e pós descoberta. Atingia-se, assim, um lugar comum que dominaria a primeira vaga visual sobre o novo continente difundido pela imagem impressa. *A conquista da realidade* ficaria, ainda, adiada.

A Europa encontrara a Utopia mas tardaria em desfazer-se do mito da Idade do Ouro⁵ pela qual tanto havia aguardado. A Utopia, ou melhor a Utopografia, iria perdurar sobre a Topografia.

O Ameríndio na Pintura Quinhentista Portuguesa

Não seria, todavia, na área da ilustração do livro que a imagem da América daria os primeiros passos na Arte portuguesa.

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 com a da vizinha Espanha cuja atitude Santiago Sebastian resumiria referindo a existência de “um tácito silêncio visual” (1992, p.1) sobre a questão do Novo Mundo.

A pintura e a cartografia em Portugal reuniram, porém, 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*⁶ emerge um triângulo de obras que, na sua divergência simbólica, traduz o espaço de dúvida que o «achamento» do Brasil produzira em Portugal.

A aparição do índio brasileiro nesta diferenciada trilogia de atitudes tem um significado sem precedentes no confronto com as outras representações visuais de etnias ou civilizações que a expansão portuguesa originaria. Nem a África, nem a Ásia libertariam esta multiplicidade de pontos de vista derivados do primeiro encontro, embora certamente se revelasse profícuo um levantamento comparativo dessa diversidade.

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» e «Calvário».

5 Sobre o mito da Idade do Ouro e a sua relação com a chegada ao Novo Mundo veja-se, por exemplo, (Honour, op. cit., pp. 2-3) ou (Delumeau, op. cit., pp. 134 e seguintes).

6 O conceito inclui, na generalidade, a pintura portuguesa entre 1450 e a primeira metade do século XVI. Para melhor entendimento da origem da expressão, veja-se (SANTOS, 1957)

a) «Adoração dos Reis Magos» [fig. n.º 1]

A notícia da chegada ao Brasil espalhou-se rapidamente em Portugal e, antes que merecesse expressão literária impressa, despertaria a atenção de uma das mais afamadas oficinas da pintura quinhentista portuguesa. Referimo-nos à «Adoração» do retábulo do altar-mor da Sé de Viseu (1501-1506), onde surge pela primeira vez representado o índio brasileiro, espécie indispensável a qualquer *corpus* iconográfico do Novo Mundo, por mais diverso que seja o ponto de partida da leitura.

Uma observação atenta desta imagem devolve-nos, momentaneamente, à «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, 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.

Santiago Sebastian (*op. cit.*, p. 38) aponta uma variante iconográfica de sentido semelhante do pintor jesuíta Diego de la Puente (1586-1663) onde surgem representados os três reis magos respectivamente por indivíduos de raça branca, índia-azteca, (desta vez no lugar de Gaspar) e negra, numa tradição que se manteve viva até aos nossos dias em Cuzco.

A alegoria de um Novo Mundo convertido ao Cristianismo reforça-nos a ideia da importância dada na época à descoberta do Brasil.

As análises sobre o significado desta obra multiplicam-se, partindo, porém, de uma constatação comum: a de que a “Adoração dos Magos” do retábulo da Sé de Viseu contem a primeira representação consistente do ameríndio brasileiro. Nesse extenso aparato crítico recolhemos duas ideias sobre a temática em debate.

A hipótese da figura ajoelhada ser Pedro Álvares Cabral – ligado como se sabe familiarmente à região das Beiras onde se situa Viseu – surgindo retratado na pintura como patrocinador da obra no habitual contexto mecenático da

época justificaria a enigmática aparição da inovadora imagem do ameríndio numa pequena cidade do interior do país⁷.

Por outro lado se admitirmos a ausência de S. José no grupo presente na referida tábuca de Viseu, o que não seria inédito nos programas iconográficos da “Adoração” na época em análise⁸, aumentando para quatro o número dos reis magos (Belluzo, 1994, p. 22), reforçaria um dos habituais significados atribuídos à Epifania⁹: a conversão ao Cristianismo de todos os povos da Terra. A representação de um quarto rei mago poderia associar-se à nova terra descoberta que se somava às três “partidas” conhecidas – Europa, Ásia e África – Novo Mundo ao qual muito sintomaticamente Duarte Pacheco Pereira classificaria de “a quarta parte do mundo”.

O traje e a expressão fisionómica do “quarto personagem” não se conjugam, porém, de forma a que possamos subscrever sem reservas esta sugestiva hipótese.

b) «Inferno» [fig. n.º 2]

Sobre esta obra, de cronologia incerta (c. 1514), existe 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 capitais¹⁰.

No caldeirão ao lume, ferve uma “sopa” de pecadores, numa possível associação (extensível a outros momentos da pintura como a das ímpias cozinhadas 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) «Calvário» [fig. n.º 3]

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 3.^a representação do índio brasileiro que retoma o papel de converso que assumira na primeira das aparições, por sinal também atribuída à oficina de Grão Vasco e também exposto na mesma Sé de Viseu, o que nos permite a credível sugestão de que se devem relacionar.

7 Veja-se o texto de José Teixeira correspondente à entrada n.º 32 do Catálogo da referida Exposição da Circa 1492. (1991, p. 152-153)

8 Veja-se, por exemplo, “A Adoração” do chamado Retábulo do Paraíso (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa).

9 Sobre este motivo iconográfico veja-se, por exemplo: (Pereira; Falcão, pp. 125-126).

10 Sobre esta pintura veja-se (Markl, 1989, pp. 541-561), e a recente actualização de (Simões, 2009, pp. 79-100)

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 originais da pintura quinhentista portuguesa que ilustram a forma multifacetada com que a mensagem do Novo Mundo e dos seus habitantes era 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? (Cf. Serrão, 1991, p. 51)

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 4.^a parte do Mundo, e particularmente aos seus singulares habitantes.

As outras visões da América

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.

É este tipo de representações que vai definir a primeira fase da História visual da América, acompanhando as sucessivas edições, em várias línguas, que rapidamente se espalharam pela Europa.

Sustentadas pelo testemunhos 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 “achamento”.

Retratam-se os momentos do primeiro encontro exaltando-se as facetas da nudez e do canibalismo, factores que marcam 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 epístola Cristoferi Colom*. Revelava-se uma atitude que, para além de ser moralmente condenável na Europa, expunha 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 dispostos e proporcionados» (Vespuccio), eis os qualificativos habituais da expressão física dos ameríndios. Colombo distingue-os dos negros africanos pela diferença do cabelo, lisos e ondulados, 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 pormenor à questão.

Para além destes aspectos directamente emanados dos textos, as características das ilustrações, produzidas, como já vimos, por artistas que nunca haviam estado no Novo Continente, reflectiam naturalmente os horizontes culturais e plásticos europeus contemporâneos, produzindo uma iconografia estereotipada desprogramada de funções documentais, sendo fácil detectar no conjunto, como tem sido frequentemente observado, a marca classizante patente nos cânones anatómicos e atitudes das representações dos ameríndios.

A importância do Novo Homem

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, nas primeiras representações cartográficas do 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 Reinel 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, 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 adaptados 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 – registe-se ainda a persistência da representação de animais fantásticos – a natureza desempenha um papel importante.

Em aberto, mantem-se, contudo, a questão relativa à aparição das primeiras representações «d'apres nature» que abordaremos em seguida.

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, procurar determinar quando, e em que circunstâncias, o europeu começou a tentar retratar nas representações visuais das Américas a realidade sensorial em vez do mito préformatado.

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.

Procurando determinar nas representações conhecidas a história deste *experimentalismo*, somos dirigidos, uma vez mais, para a pintura quinhentista portuguesa.

J. M. Massing (1991, p. 517), 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 americano.

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. 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 expressão anatómica do ameríndio.

Ameríndios na Europa

Não foram, contudo, apenas estes os objectos transportados no regresso das primeiras embarcações. A fauna (p. ex. macacos, papagaios, etc.) e a flora (p. ex. o milho) americanas 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 nos testemunhos escritos da época (Sebastian, *op. cit.*, p. 23).

No muito citado inventário da carga da Nau Bretoa (1511) regista-se a presença de 35 escravos brasileiros, para além dos inevitáveis papagaios, saguins e *gatos*, no meio de mais de 5 mil toros de pau-brasil¹¹. 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, em 1528, no seu regresso do México. A 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 rastro visual que esta embaixada azteca deixou e que nos surge como um dos primeiros conjuntos de representações “do natural”¹² relativas 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

11 O documento foi recentemente publicado no Brasil (Cf. Teixeira; Papavero, 2002, pp. 187-192).

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

extensivamente o círculo do imperador, 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 o contacto directo do artista com os modelos, fugindo aos cânones anatómicos de inspiração clássica então dominantes. Os desenhos são acompanhados por comentários manuscritos pelo próprio Weiditz que descrevem a acção registada na imagem [fig. n.º 4]. Neste primeiro grupo devemos ainda incluir o terceiro ameríndio figurante na pintura quinhentista portuguesa, o «Bom Ladrão» do Calvário [fig. n.º 3a. e 3b.] 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 o «mau ladrão», com a tez e a cor do cabelo de homem do norte, 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? Recusando não ver esta singularidade anatómica, que resta inexplicável no conjunto das representações da pintura em análise 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 visual desconhecido em que se possa ter inspirado. Em todo o caso, perante as dúvidas existentes seria interessante alargar interdisciplinarmente o debate aos antropólogos.

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.

Europeus na América

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. Durante esse período de cativoiro pôde observar em detalhe o quotidiano dos seus carcereiros, memórias a que deu forma literária numa obra muito sugestivamente intitulada *Verdadeira História e Descrição de um País de Homens Selvagens, Nós, 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 debaixo da 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 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 toma 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 experiências directas recolhidas no próprio território americano. A sua primeira edição data de 1557 e obteve um enorme êxito na Alemanha, constituindo-se num primeiro andamento do interesse germânico pela misteriosa e exótica América latina, tradição que atingirá o seu ponto mais alto com Humboldt, já no século XIX.

As xilogravuras 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.

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, ao serviço das intenções comerciais e ideológicas dos editores, 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 inquiridos 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 itens 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 solicitada «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 fôr possível...» (Cf.: «Questionnaire...», 1990, p. 345). Por imperativos estratégicos as representações visuais do Novo Mundo entravam na *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 .. » (Hulton, 1980, p. 9)

Tinha de fazer igualmente «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 quinhentista 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 Morgues, huguenote francês, considerado um dos fundadores da ilustração botânica (ver: Blunt; Stearn, 1994, p. 96) 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 de nativos, 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 Theodor 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 briefe and true report of the new found land of Virginia* que dois anos depois Theodor de Bry, acrescentando 28 gravuras executadas sobre desenhos de White, adaptaria 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» (Hulton, *op. cit.*, p. 9) 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...*¹³, 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 omnipresença 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 de 1587, a esfera limitada do artista contratado, para ser ele próprio nomeado chefe de fila dos aventureiros dis-

13 Sobre Hakluyt ver, por exemplo: (Morison, 1971, pp. 555 e 579).

postos 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 tentativas 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 [fig. n.º 5]. A sua arte embora revele, a par entre outros dos escritos do já citado Hakluyt, 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 no desbravar desse misterioso e desconhecido Novo Mundo.

Lenda Negra e Propaganda

Theodor 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 religiosa 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, Theodor de Bry saberia adaptar com êxito o mesmo princípio, tomando-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 Theodor 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, tornando-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: o “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” (Duchet, 1987, p. 10).

A *América* não se esgotaria naturalmente na vertente propangandística. A obra de Theodor 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. Era uma visão sustentada, sobretudo, 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 do continente americano que chegaram assim aos olhos dos europeus dando-lhes um conhecimento mais aproximado sobre o exotismo, os costumes e os aspectos etnográficos em geral dos habitantes do Novo Mundo, sem abandonar, porém, os mesmos vícios formais e temáticos anteriormente registados.

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

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» (Sebastian, *op. cit.*, p. 113)

A violência do conquistador, sobretudo o castelhano, 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 Theodor de Bry inscrevem-se nessa ofensiva destinada a confrontar dois projectos colonizadores: o hispânico/católico, com um pas-

sado 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 (c. 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» (1975, p. 5) desenvolve precisamente a ideia desta luta desigual, retratando o desembarque de uma força espanhola e o seu confronto com os habitantes locais, nus e rudimentarmente armados.

O Brasil na Arte Europeia: um novo documento

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 lembrar 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 lembrar.

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 nos espécimes quinhentistas portugueses¹⁴. Por ter passado despercebida salientemos uma representação em particular, quanto a nós, evocativa (da própria descoberta?) do Brasil. Trata-se da iluminura do chamado *Livro de Horas ditas de D. Manuel* correspondente ao folio 9v. [fig. n.º 6].

Dagoberto Markl (*op. cit.*, p. 83) refere que «o quadro principal da nossa iluminura é caprichosamente sobrepujado por um papagaio» Relaciona o facto apenas com o sabor exótico manifesto em muitas outras imagens 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» (*Idem, Ibidem*, p. 85). A nossa interpretação deste conjunto de aspectos da iluminura do folio 9v. é, porém, diferente.

14 Veja-se, por exemplo, (Deswart, 1977; Markl, 1983; Goulão, 1988).

Salientemos os aspectos que sustentam a nossa ideia:

1) A presença do papagaio em destaque no remate da composição [fig. n.º 6a.], ave exótica com grande frequência associada ao Brasil e “ao imaginário paradisíaco”¹⁵ sendo, aliás, um dos primeiros produtos comerciáveis na Europa oriundos da Terra de Santa Cruz – 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 da 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 a 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 encontro entre os portugueses e os habitantes daquele Mundo Novo. Na impossibilidade de confirmarmos a sua nudez, dada a escala reduzida da representação, acrescente-se, porém, a clara definição da silhueta anatómica traçada não compatível com trajas da época [fig. n.º 7].

15 Cf. Delumeau, *op. cit.*, p. 137: «O papagaio ocupava um lugar de eleição no imaginário paradisíaco tradicional. Enquanto que todos os animais tinham deixado de falar a seguir ao pecado original, só ele tinha mantido esta faculdade que o aproxima dos homens. Por outro lado, vive até ser muito velho: havia portanto papagaios que tinham podido conhecer o paraíso terrestre. O papagaio continuava a ser nos séculos XVI e XVII uma «ave do paraíso».

4) A vegetação densa que Markl classifica como «cerrado bosque» con- diz também com as primeiras impressões de Caminha sobre o Brasil «terra muito cheia de grandes arvoredos». Acrescente-se, ainda, sobre este aspecto algumas considerações. Em primeiro lugar, a referida imagem-base do folio 9v. pode ser dividida em dois diferentes cenários: No inferior [fig. n.º 8], surge-nos representada uma Natureza transformada pelo homem, ideia que ganha expressão nos moinhos de água o engenho humano dominando as forças naturais sensação de poder extensível a uma imagem do quotidiano habitada por animais domesticados.

Inversamente no plano superior, onde o arqueiro se movimenta, é-nos oferecida uma outra Natureza não submetida à intervenção humana [fig. n.º 9], uma natureza virgem sem trabalhos agrícolas, animais domésticos, vias de comunicação ou outras *intervenções políticas* na paisagem.¹⁶

A vegetação do cerrado bosque não apresenta, porém, à primeira vista qualquer caracterização tropical, embora logo na iluminura que se segue nos surja representada uma árvore da família das palmeiras, o mesmo onde se detectam os toucados de penas, impressão reconhecidamente exótica que, apenas, vem confirmar a mensagem brasílica da imagem anterior.

5) 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 [fig. n.º 9].

Fica, assim, identificada, uma das primeiras representações portuguesas da descoberta do Novo Mundo e seus habitantes¹⁷ que deverá ser acrescentada ao *corpus* iconográfico brasílico da primeira metade de Quinhentos¹⁸.

16 No sentido que lhe é dado por WARNKE, 1995, p. 9.

17 Estudos recentes apontam para uma datação tardia do referido *Livro de Horas*. (Cf.: Moura, 1999.)

18 Veja-se, por exemplo: (Rodrigues, 1992, p. 91): “A substituição do tradicional Mago negro, Baltazar, por um índio ‘brasileiro’ é o pormenor mais interessante desta série e, porventura de toda a pintura portuguesa, enquanto fonte de conhecimento histórico. A raridade desta figuração, já que se trata da primeira representação ocidental de um nativo das terras de Vera Cruz, decorrido que era um ou dois anos do seu ‘achamento’, e a sua imagética, remetem para uma interpretação verdadeiramente humanística dos povos recém-descobertos pelos portugueses”.

Os binómios sagrado/profano e original/múltiplo

Em conclusão, acrescentemos que as representações do ameríndio na pintura portuguesa romperam com o reportório tradicional existente. Por outras palavras, numa escola iconograficamente dominada por fórmulas difundidas por outros centros europeus, *inventou-se* algo de novo.

A inovação não se esgota, porém, nas aparições realistas do índio brasileiro, o que por si só é nuclear, mas na filosofia da sua inserção – no bem e no mal – no universo civilizacional do Cristianismo. O “outro” surge integrado e não visto de fora – o selvagem desnudado, o canibal, etc., – como seria maciçamente reproduzido nas imagens europeias contemporâneas.

A visão que nos chega, e foi essa que os patrocinadores terão ditado ao artista, é a de um gentio humanizado, aceitável no mundo cristão, convertido e reproduzido na arte sacra e colocado em local de culto...

O “significado histórico” e a “interpretação humanística” que são correntemente atribuídas¹⁹ às referidas pinturas quinhentistas vêm, contudo, sendo contestadas por certa escola brasileira numa visão que, mais do que *nacionalista*, seríamos tentados a classificar de *continentalista*, repetindo fórmulas, a nosso ver anacrónicas e descontextualizadas²⁰.

Por outro lado, e como já anteriormente referimos, a mensagem destas pinturas não nos parece linear. Embora se possa estabelecer certo parentesco no significado das tábuas de Viseu – do Rei Mago ao Bom Ladrão – passível de uma reinterpretação da temática no tempo, como definir o espaço para o intercalar e anónimo “Inferno”?

Estudos recentes apontam a ausência de testemunhos escritos comprovadores da existência de um «debate teológico» no Portugal da época resultante da descoberta e do “encontro”, à imagem do que aconteceu em Espanha movimentando os pró e contra o homem e cultura nativos (Raminelli, pp. 19,

19 Veja-se, por exemplo, (Belluzzo, 1994, p. 22): “O autor encontrava na crença religiosa o elo que congregava o habitante das terras distantes e os valores da cultura europeia. Se o recurso utilizado podia parecer-lhe um procedimento humanizante, era efectivamente a completa negação da cultura indígena e a afirmação da necessidade de catequizar os selvagens, introduzindo-os no universo de valores do cristianismo. A acolhida e a assimilação do novo personagem internacional, nos termos de uma relação de identidade pela qual o índio é considerado igual, teriam sempre o efeito de descaracterizá-lo”.

20 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. Sobre esta matéria veja-se o nosso trabalho “Brasil: visões europeias da América Lusitana”, 1995, pp. 72 a 80, que nalguns aspectos seguimos no presente estudo.

140-41). Mas, perante as tábuas que representam o índio do Brasil, não estaremos a assistir a argumentações opostas sobre um mesmo sujeito utilizando porém, um diferente e mais restrito meio de reflexão ?

Diversidade que se prolonga na moldura definida pelas imagens inseridas na cartografia e na iluminura produzidas num contexto profano mais próximas da horizontalidade das representações europeias inspiradas na reacção estranha aos habitantes do Novo Mundo, realidade que, não encobre a originalidade descontínua que os registos pioneiros a que nos referimos significam.

O confronto entre essa fechada recriação visual do Brasil em Portugal, e da abertura gráfica registada sobre a “novidade” para lá dos Pirinéus, repousa, porém, num contexto de diferentes audiências que é importante salientar. O acervo português, constituído por um conjunto de trabalhos originais, construídos num diálogo hermético entre criador e patrocinador vivia num plano diferente ao da imagem destinada ao mundo do livro impresso, frequentemente complementar a um texto. O original e o múltiplo encerram formas muito diversas de pressão sobre a criação, da vigilância mais ou menos actuante do patrono, relação bilateralizada onde se torna mais fácil introduzir novas ideias, à mediação estratégica do editor acautelando a expressão económica da iniciativa, procurando consensos, fazendo concessões ao que se deseja ver, de acordo com a procura de um emergente mercado livreiro.

Torna-se necessário consciencializar o risco de podermos estar a comparar realidades inscritas em níveis diferentes de percepção, a partir de imagens cuja origem torna impeditiva uma relação directa de funções e públicos, temática que deixamos em aberto para futuras intervenções.

Imagens

Numeração antiga	Numeração actual (por ordem numérica)	Respectiva legenda
1	1	Fig. 1. Vasco Fernandes [Grão Vasco] (c. 1475-1542). <i>Adoração dos Reis Magos</i> . (1501-1506). Pintura a óleo sobre madeira de carvalho. 130,2 x 79 cm. Retábulo da capela-mor da Sé de Viseu. Museu Grão Vasco, Viseu.
2	2	Fig. 2. Autor desconhecido. <i>Inferno</i> . (c. 1505-30). Pintura a óleo sobre madeira de carvalho. 119 x 217,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
3	3	Fig. 3. Vasco Fernandes [Grão Vasco] (c. 1475-1542). <i>Calvário</i> . (1530-40). Pintura a óleo sobre madeira de castanho. 242,3 x 239,3 cm. Retábulo da capela do Santíssimo da Sé de Viseu. Museu Grão Vasco, Viseu.
4	3a	Fig. 3a. e 3b. Vasco Fernandes [Grão Vasco] (c. 1475-1542). <i>Calvário</i> . Detalhes do “Bom Ladrão”.
5	4	Fig. 4. Christoph Weiditz. <i>Manuscrito Trachtenbuch</i> . (1529). Desenho aguarelado. Museu Nacional de Nuremberga, Alemanha.
6	3b	Fig. 3b.
7	5	Fig. 5. John White. Desenho aguarelado. (Último quartel do séc. XVI). British Museum, Londres.
8	6	Fig. 6. Atribuído a António de Holanda (1480-1557). <i>Livro de Horas dito de D. Manuel</i> . (1.ª metade do séc. XVI). Iluminura sobre pergaminho. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

Imagens

Numeração antiga	Numeração actual (por ordem numérica)	Respectiva legenda
9	6a	Fig. 6a. Livro de Horas dito de D. Manuel. Detalhe.
10	7	Fig. 7. Livro de Horas dito de D. Manuel. Detalhe.
11	8	Fig. 8. Livro de Horas dito de D. Manuel. Detalhe.
12	9	Fig. 9. Livro de Horas dito de D. Manuel. Detalhe.

Referências Bibliográficas

- Actas do Congresso Luso-Brasileiro Portugal-Brasil: Memórias e Imaginários*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, volume II.
- Barbara Stafford. *Voyage into Substance - Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, MIT Press, 1984.
- Belluzzo, Ana Maria de Moraes (coord.). *O Brasil dos Viajantes*, vol. I, Fundação Odebrecht, 1994.
- Blunt, Wilfrid; Stearn, William T. *The Art of botanical illustration*, Antique Collectors' Club, 1994.
- "Brasil: visões europeias da América Lusitana", in *Oceanos* n.º 24, CNCDP, Outubro/Dezembro de 1995.
- Cortesão, Jaime. *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994, pp. 21 e seguintes.
- Delumeau, Jean. *Uma História do paraíso*. Lisboa: Terramar, 1994, p. 138.
- Deswarte, Sylvie. *Les Enluminures de la «Lectura Nova»*, Paris 1977.
- Honour, Hugh. *The European Vision of America*, The Cleveland Museum of Art, 1975.
- Duchet, Michèle. *L'Amérique de Théodore De Bry. Une collection de voyages protestante du XVI siècle*, CNRS, Paris, 1987.
- Goulão, Maria José. «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.
- Hulton, Paul. *América, 1585: The Complete Drawings of John White*, The University of North Carolina Press, 1980, p. 9.
- Kropfnger, Helga. "El Indio: Bárbaro y/o Buen Salvage?", in *La Imagen del Indio en la Europa Moderna*, Sevilha, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

- «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.
- Markl, Dagoberto. «Estudo introdutório à edição do *Livro de Horas de D. Manuel*», Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.
- «Introdução ao estudo do 'Inferno do Museu Nacional' de Arte Antiga», in *Boletim Cultural da Póvoa do Varzim*, XXVI (2), 1989.
- Massing, Jean Michel. «Early European Images of America: the Ethnographie Approach», in *Circa 1492 -Art in the Age of Exploration*, National Gallery of Art, Yale University Press, 1991.
- Morison, Samuel. E. *The European Discovery of America. The Northern Voyages*, New York, Oxford University Press, 1971.
- Moura, Vasco da Graça. *Damião de Gois e o Livro de Horas dito de D. Manuel*, Lisboa, Artibérica, 1999.
- Pereira, Fernando António B.; Falcão, José António. *Francisco Henriques - um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I* (Catálogo de Exposição).
- Raminelli, Ronald. *Imagens da Colonização - A representação do índio de Caminha a Vieira*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Rodrigues, Daila. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, (Catálogo de exposição), Lisboa, CNCDE, 1992.
- Santos, Reinaldo dos. *Os Primitivos Portugueses (1450-1550)*, Lisboa, 1957. (2.^a edição).
- Sebastian, Santiago. *Iconografía del Indio Americano*, Madrid, Ediciones Tuerro, 1992.
- Serrão, Vitor. «A imagem do Império», in *História das Artes Plásticas*, Europália 91, Imprensa Nacional, 1991.
- Simões, Pedro David Ribeiro. «O Inferno: uma «Allegoria dos condenados às penas eternas tirada de uma das Comedias de Dante» patente no Museu Nacional de Arte Antiga», in *ARTIS - Revista do Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º 7-8, Dezembro de 2009.
- Teixeira, Dante; Papavero, Nelson. *Os primeiros documentos sobre a História Natural do Brasil*, Belém, Museu Emílio Goeldi, 2002.
- *Art in the Age of Exploration*, National Gallery of Art, Yale University Press, 1991.
- Warnke, Martin. *Political Landscape*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.