



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Curso de Doutorado em Artes Visuais
Linha de pesquisa: História e Teoria da Arte**

CLÁUDIA PHILIPPI SCHARF

***LIBRI PRINCIPIS* E AS ILUSTRAÇÕES DE FAUNA DO BRASIL
HOLANDÊS: FATURA, TÉCNICAS, MATERIAIS E AUTORES**



Salvador
Agosto 2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Curso de Doutorado em Artes Visuais
Linha de pesquisa: História e Teoria da Arte**

CLÁUDIA PHILIPPI SCHARF

***LIBRI PRINCIPIS* E AS ILUSTRAÇÕES DE FAUNA DO BRASIL
HOLANDÊS: FATURA, TÉCNICAS, MATERIAIS E AUTORES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Eugênio de Ávila Lins.

Salvador
Agosto 2019

S311 Scharf, Cláudia Philippi.
Libri Principis e as ilustrações de fauna do Brasil holandês: fatura, técnicas, materiais e autores. / Cláudia Philippi Scharf. - - Salvador, 2019.
326 f.: il.

Orientador: Prof.^o Dr.^o Eugênio de Ávila Lins.
Tese (Doutorado – Artes Visuais) - - Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes, 2019.

1. Ilustração. 2. Libri Principis. 3. Brasil Holandês. 4. Arte – História.
5. História natural. I. Lins, Eugênio de Ávila. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 655.533

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA) e por Leda Maria Ramos Costa, Bibliotecária da EBA-UFBA, com os dados fornecidos pela autora.

CLÁUDIA PHILIPPI SCHARF

**LIBRI PRINCIPIS E AS ILUSTRAÇÕES DE FAUNA DO BRASIL
HOLANDÊS: FATURA, TÉCNICAS, MATERIAIS E AUTORES**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 19 de agosto de 2019.

Banca Examinadora

Eugênio de Ávila Lins - Orientador

Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal
Universidade Federal da Bahia

Mariana de Campos França

Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade de Leiden, Holanda

Sônia Gomes Pereira

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maria Hermínia Olivera Hernandez

Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

À Bahia, antiga paixão, que só faz crescer: seu mar, seus ritmos, sua cores, seus sabores, sua gente, seu axé, que maravilhosamente me acolheram e me curaram; e com sabedoria me apontam, a cada dia, o caminho da alegria e do saber viver.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Eugênio Lins, pela atenção, disponibilidade e generosidade durante esse período de pesquisas e descobertas.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - pela concessão de bolsa de doutorado que possibilitou a realização desse estudo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, nas pessoas da ex-coordenadora, Profa. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, do atual coordenador, Prof. Ricardo Barreto Biriba, dos secretários Claudio Fontoura e Argus Cordier de Souza, e dos demais professores Luiz Freire, Celeste Wanner, Ricardo Biriba, Roaleno R. Costa, Sonia Rangel, Maria Hermínia e Maria das Graças Moreira Ramos, com quem tive o prazer de aprender e conviver durante as disciplinas.

Aos colegas estudantes do programa, pelo convívio, conversas, sugestões de leituras, empréstimo de livros, críticas e contribuições dadas, em especial a Dilson Rodrigues Midlej, Karla Melanias, Maria Ferreira, Cristina Damasceno, Belinda Maria de Almeida Neto e Mario Bentes.

As Professoras da banca examinadora no Exame de Qualificação, pela generosidade das sugestões dadas e críticas feitas: Prof^a Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Prof^a Maria Hermínia Olivera Hernandez, Prof^a Sônia Gomes Pereira e, em especial, à Prof^a Mariana Françoze, pelas conversas, indicações de pesquisa na Holanda, sugestões de leitura, compartilhamento de artigos e de contatos.

Ao Prof. Silvio Marcus de Souza Correa, do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC e à Prof^a Sandra Makowiecky, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, pela generosa acolhida em suas disciplinas “História Visual do Colonialismo” e “História da História da Arte”, além de contribuições à minha pesquisa.

A Prof^a Rebecca Perker Brienem da *Oklahoma State University* e ao Prof. Dante Martins Teixeira da UFRJ, pelas informações fornecidas.

Aos Professores René Lomez da UFMG e Daniel Sousa-Leão da UFPE, pelas informações recebidas.

A Prof^a Suely Cerávolo do Departamento de Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, pelas conversas, indicações e empréstimos de livros.

A Regina Celis Lopes Affonso, Doutora em Biologia Celular, pelas conversas, indicações e empréstimos de livros.

Ao Prof. Luiz Henrique Passador, pela indicação da pesquisa da Prof^a Mariana França.

A Embaixada do Brasil na Pôlonia, em especial à Sra. Karolina Jędrzejowska, responsável pelo Setor Cultural.

A Embaixada da Polônia no Brasil, em especial à Sra. Lidiane Holanda, Assistente do Embaixador.

Aos funcionários do Instituto Ricardo Brennand, pela receptividade e contribuições à pesquisa, em especial à Coordenadora da Biblioteca Aruza de Holanda, aos Auxiliares de Pesquisa Norma Ciriaco e Wheldson Marques, e à Museóloga Paula Andrade Coutinho.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional, em Haia, Holanda, que generosamente me auxiliaram na pesquisa bibliográfica.

A João Oliveira, Artista Visual, pelos valiosos esclarecimentos sobre xilogravura e indicações de leituras.

Ao designer Rodrigo Kuo, pelas orientações sobre uso de *softwares* para trabalho com imagens e à Artista Visual Lanussi Pasquali, pela indicação de Rodrigo.

A Shirley Silva, pela calorosa hospedagem em Amsterdam.

Ao amigo-irmão Evaristo Marcos da Silva, que me presenteou com o livro que despertou essa pesquisa, pelo amor, companheirismo, risadas e trocas.

A amiga Valéria Arriero, pelos cuidados, conversas, risadas e companheirismo.

A Giles A. Era e Mônica O. Rae, pela amizade, conversas e empréstimo de livros.

A minha família baiana, cheia de amigos de coração e alma: Jorge, Mirela, Sophie e Paula, Cláudia e Fátima, Marta e batuqueirxs da Oficina de Sons.

A Aldo, companheiro de vida, pelo amor, sugestões, revisão, conversas e paciência.

Em nossa época chamada de pós-colonial, na qual o imperialismo é visto como substituto da globalização, a pele branca continua agradando, as filhas continuam sendo vendidas, e os mitos imperiais continuam gerando significados, desejos e ações, falta muito para que nos descolonizemos.

Mary Louise Pratt

SCHARF, Cláudia Philippi. *Libri Principis e as Ilustrações de Fauna do Brasil Holandês: fatura, técnicas, materiais e autores*. 327 f. il. 2019. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

RESUMO

Esta tese tem por objeto um conjunto de ilustrações de flora e de fauna realizadas durante o governo de Maurício de Nassau no Brasil Holandês, no séc. 17, conhecido como *Libri Principis*: dois volumes encadernados com desenhos e pinturas realizadas entre os anos de 1637 e 1644 no Brasil, por artistas e cientistas de sua comitiva. Apesar de existirem por quase quatro séculos, os *Libri Principis* têm recebido pouca atenção, sobretudo de historiadores da arte, tendo sido considerados desaparecidos desde a Segunda Guerra Mundial até 1977, quando foram encontrados na Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia, na Polônia. O objetivo principal da pesquisa é o de estudar esse material buscando conhecer sua trajetória histórica e investigar como, por que e por quem foi produzido (no Brasil e/ou na Holanda). Para isso realizei uma revisão bibliográfica extensa e detalhada, pesquisa sobre as técnicas pictóricas utilizadas pelos artistas viajantes da época, análises formais e comparativas das ilustrações (que estão disponibilizadas digitalmente no site da Biblioteca Jaguelônica) visando o estabelecimento de autorias. Minha hipótese central é a de que a produção de obras de ilustração para as ciências naturais no Brasil Holandês (fatura, técnicas e materiais) é importante potencial de pesquisa ainda por explorar, considerando a grande importância que os artistas e artífices holandeses davam à técnica de produção de imagens e objetos, em um estudo que entrecruze a história da arte e a arte na história e na ciência. Algumas hipóteses foram comprovadas, como o interesse e a estreita relação de Maurício de Nassau com o desenvolvimento da História Natural europeia; a inserção dos *Libri Principis* no amplo contexto do desenvolvimento científico e tecnológico do séc. 17; o fato de Eckhout, Post e Marcgraf possuírem cada um seu assistente; o uso de lentes de aumento por Marcgraf para registro de espécimes muito pequenos e/ou de detalhes, sua autoria da maioria das imagens da *Historia Naturalis Brasiliae* e dos *Libri Principis*, sua estreita relação com naturalistas holandeses e com as pesquisas da época; a íntima, intrincada e instigante ligação entre os artistas da comitiva de Nassau; e as diferenças na execução das ilustrações dos *Libri Principis*, indicando seis possíveis autores distintos.

Palavras-chave: Brasil Holandês. *Libri Principis*. Ilustração. História da arte. História natural.

SCHARF, Cláudia Philippi. *Libri Principis* and Illustrations of Fauna of Dutch Brazil: manufacture, techniques, materials and authors. 327 f. il. 2019. Thesis (Doctorate) - School of Fine Arts, Federal University of Bahia, Salvador.

ABSTRACT

This thesis deals with a set of illustrations of flora and fauna known as *Libri Principis*, carried out between the years of 1637 and 1644 in the 17th century in Dutch Brazil, during the government of Maurice of Nassau, by artists and scientists of his entourage. Although *Libri Principis*, with its two volumes bound with drawings and paintings, has existed for nearly four centuries, it has received little attention, especially from art historians, as it went missing during World War II and was only rediscovered in 1977 in the Jagiellonian Library of the University of Cracow, in Poland. The main aim of the current research was to study this material in order to identify its historical trajectory and to investigate how, why and by whom it was produced (in Brazil and/or Holland). For this I carried out a bibliographical review, a research on the pictorial techniques used by the traveling artists of the time, and formal and comparative analyzes of the illustrations (which are digitally available on the Jaguelonian Library site) aiming to establish authorship. My central hypothesis is that research into the manufacturing techniques and materials employed in the production of natural history illustration works in Dutch Brazil holds important and yet largely unexplored potential to fully understand the enormous contribution of Dutch artists have made to production techniques of images and objects. In a study that crosses the history of art and of art in history and science, some hypotheses have indeed been proven, such as: the interest and close relationship of Maurice of Nassau with the development of European Natural History; the insertion of *Libri Principis* in the broad context of scientific and technological development of the 17th century; the fact that Eckhout, Post and Marcgraf each had their assistants; the use of magnifying lenses by Marcgraf for registration of very small specimens and/or details, and his authorship of most of the images of *Historia Naturalis Brasiliae* and *Libri Principis*, and his close relationship with Dutch naturalists and researchers of the time; the intimate, intricate and thought-provoking connection between the artists of the Nassau entourage, and; the differences in the execution of the illustrations of *Libri Principis*, indicating possible participation of at least six different artists in its production.

Keywords: Dutch Brazil. *Libri Principis*. Illustration. Art History. Natural History.

SCHARF, Cláudia Philippi. *Libri Principis et les Illustrations de Faune du Brésil Hollandais: fabrication, techniques, matériaux et auteurs*. 327 f. il. 2019. Thèse (Doutorat) – École des Beaux Arts, Université Fédérale de Bahia, Salvador.

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objet d'étude un ensemble d'illustrations de flore et de faune réalisées durant le gouvernement de Maurício de Nassau au Brésil Hollandais, au 17^{ème} siècle, connu sous le nom de *Libri Principis*: deux volumes reliés de dessins et de peintures réalisés entre 1637 et 1644 au Brésil par des artistes et des scientifiques de son entourage. Bien qu'ils existent depuis près de quatre siècles, les *Libri Principis* ont reçu peu d'attention, surtout de la part des historiens de l'art, étant considérés comme disparus depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'en 1977, année de leur redécouverte à la Bibliothèque Jagiellonia de l'Université de Cracovie en Pologne. L'objectif principal de la recherche est d'étudier cet ensemble afin de connaître sa trajectoire historique et de déterminer comment, pourquoi et par qui il a été produit (au Brésil et/ou en Hollande). Pour cela, j'ai effectué une revue bibliographique, une recherche sur les techniques picturales utilisées par les artistes-voyageurs de l'époque, des analyses formelles et comparatives des illustrations (disponibles sous forme numérique sur le site de la Bibliothèque Jaguelonia) dans le but de déterminer qui en sont leurs auteurs. Mon hypothèse centrale est que la production d'illustrations pour les sciences naturelles (fabrication, techniques et matériaux) au Brésil Hollandais constitue un important potentiel de recherche à explorer, vue la grande importance que les artistes et artisans hollandais accordaient à la technique de production d'images et d'objets, dans une étude qui traverse l'histoire de l'art et l'art dans l'histoire et la science. Certaines hypothèses ont été prouvées, telles que l'intérêt et les relations étroites de Maurice de Nassau avec le développement de l'histoire naturelle européenne; l'insertion des *Libri Principis* dans le contexte plus large du développement scientifique et technologique du 17^{ème} siècle; le fait que Eckhout, Post et Marcgraf avaient chacun leur assistant; l'utilisation de loupes par Marcgraf pour l'enregistrement visuel de petits spécimens et/ou de détails, le fait qu'il soit l'auteur de la plupart des images du livre *Historia Naturalis Brasiliae* et des *Libri Principis*, ses relations étroites avec des naturalistes néerlandais et les recherches de l'époque; la connexion intime, complexe et stimulante entre les artistes de l'entourage de Nassau; et les différences dans l'exécution des illustrations des *Libri Principis*, indiquant la possibilité de six artistes différents.

Mots-clés: Brésil Hollandais. *Libri Principis*. Illustration. Histoire de l'art. Histoire Naturelle.

LISTA DE FIGURAS

Figura capa	“Panáma”, LP A36, p. 452	00
Figura 1	“Macaijúba”, LP A36, p. 66	48
Figura 2	Posição geográfica da Holanda (Províncias Unidas)	50
Figura 3	Mapa do Brasil Holandês em 1643	57
Figura 4	Frans Post, Pinturas de paisagens brasileiras, 1638-1639.....	75
Figura 5	Pinturas de Frans Post e Albert Eckhout	76
Figura 6	Frans Post, “Forte Frederik Hendrik”	76
Figura 7	Pinturas de Frans Post e Albert Eckhout	76
Figura 8	Wagener, s/ título.....	83
Figura 9	Wagener, “ <i>Equulús Marinús</i> ”	83
Figura 10	Wagener, “ <i>Crangejo</i> ”	84
Figura 11 e 12	Wagener, “ <i>Crangejos</i> ”	85
Figura 13 e 14	Wagener, “ <i>Araras</i> ”	86
Figura 15	Coleção Niedentahl “ <i>Animaux et Insectes</i> ”	90
Figura 16	Coleção Niedentahl “ <i>Animaux et Insectes</i> ”	91
Figura 17	“ <i>Curicáca</i> ”, LP A36, p. 202	95
Figura 18	“ <i>Camurupi-goaçû</i> ”, LP A37, p. 305	105
Figura 19	“ <i>Çirî</i> ”, LP A36, p. 352	110
Figura 20	“ <i>Potirîguaçû</i> ”, LP A36, p. 226	111
Figura 21	“ <i>Paca</i> ”, LP A36, p. 226.....	112
Figura 22	<i>Traité des Couleurs servant à la Peinture à l’eau</i> , 1692	116
Figura 23	Sistema de código de cores usado por Ferdinand Bauer	117
Figura 24	Espécime com cores originais reproduzidas em aquarela	118
Figura 25	Cartela de cores de Ferdinand Bauer	119
Figura 26	Caixa de pintura do séc.17, com potes de tintas a óleo	120
Figura 27	Caixa de pintura do séc.17, com potes de tintas a óle...o.....	121
Figura 28	Frontispício da HNB, gravura em cobre	132
Figura 29	“ <i>Miivipira & Pirabebe Brafilianis, Peixe volador Lufitanis</i> ”	141
Figura 30	“ <i>Uca Uma</i> ”, HNB	142
Figura 31	“ <i>Galinha africana</i> ”, HNB	143
Figura 32	“ <i>Guamaiacu</i> ”, HNB	144

Figura 33	“ <i>Paca Brafilienfibus</i> ”, HNB	144
Figura 34	Fotos de texto da HNB s/ uso de lente de aumento	146
Figura 35	Fotos de texto da HNB s/ uso de lente de aumento.....	147
Figura 36	“ <i>Ianipara Brafilienfibus</i> ” (Ienipapo)	148
Figura 37	“ <i>Paca Brafilienfibus</i> ”, HNB.....	149
Figura 38	“ <i>Guamaiacu Atinga</i> ”, HNB	149
Figura 39	“ <i>Guamaiacu</i> ”, HNB	150
Figura 40	“ <i>Guamaiacu</i> ” (detalhe), HNB	150
Figura 41	“ <i>Paru Brafilienfibus</i> ”, HNB	151
Figura 42	“ <i>Parû</i> ”, LP A36, p. 308	151
Figura 43	“ <i>Guaracapema Brafilienfibus</i> ”, HNB	152
Figura 44	“ <i>Guaracâpema</i> ”, LP A37, p. 335	152
Figura 45	“ <i>Acaraaya Brafilienfibus</i> ”, HNB	153
Figura 46	“ <i>Acarâaya</i> ”, LP A37, p.....	153
Figura 47	“ <i>Teiuguaçu & Temapara</i> ”, HNB	154
Figura 48	“ <i>Tejiûguaçû</i> ”, LP A36, p. 414	154
Figura 49	s/ título, HNB	155
Figura 50	s/ título, LP A36, p. 386	155
Figura 51	“ <i>Miivipira & Pirabebe Brafilianis</i> ”, HNB	156
Figura 52	“ <i>Miivipira</i> ”, LP A36, p. 390	156
Figura 53	“ <i>Piraumbu Brafilienfibus</i> ”, HNB	157
Figura 54	“ <i>Piraumbu Brafilienfibus</i> ”, HNB, foto com luz rasante.....	157
Figura 55	“ <i>Guaibicoara Brafilienfibus</i> ”, HNB	158
Figura 56	“ <i>Guaibicoara Brafilienfibus</i> ”, HNB, foto com luz rasante.....	158
Figura 57	Dedicatória de Marcgraf na HNB (1942)	164
Figura 58	Sumário da HNB (1942)	165
Figura 59	“ <i>Narinari Brafilienfibus</i> ”, HNB	168
Figura 60	“ <i>Narînarî</i> ”, LP A36, p. 332	168
Figura 61	“ <i>Guaperua Brafilienfibus</i> ”, HNB	169
Figura 62	“ <i>Guaperuâ</i> ”, LP A37, p. 311	169
Figura 63	“ <i>Pudiano (...): Brafilienfibus: Aipimixira & tetimixira</i> ”, HNB	170
Figura 64	“ <i>Aipimixira</i> ”, LPA36, p. 340	170
Figura 65	“ <i>Sallema</i> ”, HNB	171
Figura 66	“ <i>Salíma</i> ”, LP A37, p. 357	171

Figura 67	Dimensões do “ <i>Sallema</i> ” na HNB	172
Figura 68	Dimensões do “ <i>Sallima</i> ” no LP A37	172
Figura 69	“ <i>Guamaiacú apé</i> ”, HNB	173
Figura 70	“ <i>Guambayarûapê</i> ”, LP A36, p. 322	173
Figura 71	“ <i>Iaguara Brafilienfibus</i> ”, HNB	174
Figura 72	“ <i>Jaguaretê</i> ”, LP A36, p. 58	174
Figura 73	“ <i>Carauna Brafilienfibus</i> ”, HNB	175
Figura 74	“ <i>Carâuna</i> ”, LP A37, p. 333	175
Figura 75	” <i>Acara Pinima Brafilienfibus</i> ”, HNB	176
Figura 76	“ <i>Acarâpinima</i> ”, LP A37, p. 341	176
Figura 77	“ <i>Panana Brafilienfibus, Barboleta Lufitanis</i> ”, HNB	177
Figura 78	“ <i>Panápanáma</i> ”, LP A36, p. 440	177
Figura 79	“ <i>Araracanga Brafilienfibus</i> ”, HNB	178
Figura 80	“ <i>Canindê</i> ”, LP A36, p. 224	179
Figura 81	Frans Post, “ <i>Anta</i> ”	182
Figura 82	Atribuído a Eckhout, “ <i>Anta</i> ”	182
Figura 83	“ <i>Tamanduá</i> ”, HNB	185
Figura 84	“ <i>Tamanduá</i> ”, LP A36, p. 62	185
Figura 85	“ <i>Tamanduá</i> ”, <i>Theatrum</i> , vol. 3	185
Figura 86	Frans Post, “ <i>Tamanduá</i> ”	185
Figura 87	“ <i>Tajibi</i> ”, HNB	187
Figura 88	“ <i>Taibi</i> ”, LP A36, p. 137	187
Figura 89	” <i>Taibi</i> ”, <i>Theatrum...</i> , vol. 3	187
Figura 90	Wagener, “ <i>Taijmbugh</i> ”	187
Figura 91	“ <i>Tamanduáguaçu</i> ”, HNB	189
Figura 92	“ <i>Tamanduá</i> ”, <i>Theatrum...</i> , vol. 3	189
Figura 93	“ <i>Tamanduâguaçû</i> ”, LP A36, p. 84	189
Figura 94	Wagener, “ <i>Tamandua aju</i> ”	189
Figura 95	“ <i>Sagui</i> ”, HNB	191
Figura 96	“ <i>Çagu</i> ”, LP A36, p. 50	191
Figura 97	“ <i>Sagui</i> ”, <i>Theatrum...</i> , vol. 3	191
Figura 98	Wagener, “ <i>Saguy</i> ”	191
Figura 99	“ <i>Coati</i> ”, HNB	193
Figura 100	“ <i>Coati</i> ”, LP A36, p. 38	193

Figura 101	“Coati”, <i>Theatrum...</i> , vol. 3	193
Figura 102	Wagener, “Coati”	193
Figura 103	“Nhandiguaçu”, LP A36, p. 402	196
Figura 104	<i>Libri Principis</i> A36 e A37 antes de tratam. de conservação.....	198
Figura 105	<i>Libri Principis</i> A36 e A37 após tratam. de conservação	198
Figura 106	<i>Libri Principis</i> A36 antes de tratam. de conservação	199
Figura 107	<i>Libri Principis</i> A36 após tratamento de conservação.....	199
Figura 108	s/ título, LP A37, p. 16	201
Figura 109	“Panamabi”, LP A37, p. 445	202
Figura 110	“Paipongnaçã” e “Peroã”, LP A37, p. 459	202
Figura 111	LP A36, 32,2 cm. x 21,5 cm	203
Figura 112	“Aratûpéba”, LP A36, p. 328-329	206
Figura 113	S/ título, LP A36, p. 46	207
Figura 114	S/ título, LP A36, p. 70	208
Figura 115	“Aiurûcurau”, LP A36, p. 198	209
Figura 116	S/ título, LP A36, p. 198	209
Figura 117	“Aguapiaçóca”, LP A36, p. 266	210
Figura 118	“Tucuruçu”, LP A36, p. 418	211
Figura 119	“Jacurutû”, LP A36, p. 256	212
Figura 120	“Ojerúba”, LP A36, p. 258	213
Figura 121	LP A37, 38,5 cm x 26,2 cm.....	214
Figura 122	“Mamaon”, LP A37, p. 71	216
Figura 123	“Camararûpinima”, LP A37, p. 313	219
Figura 124	S/ título, LP A37, p. 487	220
Figura 125	“Piracuâba”, LP A37, p. 487	220
Figura 126	“Panâme”, LP A37, p. 461	221
Figura 127	“Iaçóca”, LP A37, p. 465	222
Figura 128	“Guarûguarû”, LP A37, p. 381	222
Figura 129	“Coand”, LP A36, p. 10	229
Figura 130	“Coand”, LP A36, p. 10	229
Figura 131	“Tayaçûtê”, LP A36, p. 18	231
Figura 132	S/título, LP A36, p. 30	232
Figura 133	“Nhandiguaçu”, LP A36, p. 194	233
Figura 134	“Jacaré”, LP A36, p. 448	234

Figura 135	s/ título, LP A37, p. 429	234
Figura 136	“Tatûguaçû”, LP A36, p. 2	235
Figura 137	“Jaguarê”, LP A36, p. 58	236
Figura 138	“Guanhum”, LP A36, p. 3.....	237
Figura 139	“Tamarû”, LP A36, p. 324	239
Figura 140	“Guiratinga”, LP A36, p. 222	240
Figura 141	“Japû”, LP A36, p. 238	243
Figura 142	“Aratû”, LP A36, p. 348	244
Figura 143	“Guambayacûapê”, LP A36, p. 374	245
Figura 144	“Mutúca”, LP A36, p. 424	246
Figura 145	“Guisâcocô” e “Pitangoâguaçû”, LP A36, p. 252	247
Figura 146	“Çerimbijúba”, LP A36, p. 422	247
Figura 147	“Potirîguaçû”, LP A36, p. 230	248
Figura 148	“Enéma”, LP A37, p. 419	249
Figura 149	“Çarapopéba”, LP A37, p. 413	249
Figura 150	“Jaguaçati”, LP A37, p. 111	250
Figura 151	“Pirâtîapoâ”, LP A37, p. 315	251
Figura 152	“Bira”, LP A37, p. 469	251
Figura 153	“Guamayacûatinga”, LP A37, p. 303	252
Figura 154	“Aiurûcurau”, LP A37, p. 125	254
Figura 155	S/ título, LP A37, p. 131	255
Figura 156	S/ título, LP A37, p. 365	255
Figura 157	“Miguâ”, LP A37, p. 133	256
Figura 158	“Guebuçû”, LP A37, p. 403	257
Figura 159	S/ título, LP A37, p. 485	257
Figura 160	S/ título, LP A36, p. 34	259
Figura 161	“Cuguaçû”, LP A36, p. 108	260
Figura 162	“Tieguaçûpiranga” e “Teítei”, LP A36, p. 208	261
Figura 163	“Inambûguaçû”, LP A36, p. 234	261
Figura 164	“Jurará”, LP A36, p. 302	262
Figura 165	“Cunapû”, LP A36, p. 336	263
Figura 166	“Pirâioca”, LP A36, p. 350	263
Figura 167	“Ibjaû”, LP A37, p. 97	264
Figura 168	“Guapirua”, LP A37, p. 363	264

Figura 169	“Zuicigoaçû”, “Içaúba”, “Jacurandi”, s/ título, LP A37, p.435.....	265
Figura 170	“Jaçatina”, LP A37, p. 441	266
Figura 171	S/ título, LP A36, p. 133	266
Figura 172	S/ título, LP A36, p. 36	269
Figura 173	“Jiboyuçû”, LP A36, p. 434	270
Figura 174	“Maracajã”, LP A36, p. 124	271
Figura 175	“Zuijitinga”, LP A37, p. 437	272
Figura 176	“Paipaiguaçû”, LP A37, p. 457	272
Figura 177	“Çaiiuçû”, LP A36, p. 246	273
Figura 178	S/ título, LP A36, p. 14	274
Figura 179	“Ai”, LP A36, p. 112	275
Figura 180	“Tatûguaçû”, LP A36, p.	277
Figura 181	Frans Post, “Tatúpeba”	277
Figura 182	“Guainumbi”, LP A37, p. 284	281
Figura 183	S/ título, LP A37, p. 405	282
Figura 184	“Nhacundâ”, LP A37, p. 387	283
Figuras 185 e 186	<i>Mauritshuis Museum</i> , Haia	312
Figura 187	Frans Post, “Paisagem brasileira...”	313
Figura 188	Vista da área onde se localizava o Palácio Vrijburg.....	314
Figura 189	Vista da área onde se localizava o Palácio Vrijburg.....	314
Figura 190	Vista da área onde se localizava o Palácio Vrijburg.....	315
Figuras 191 e 192	Vistas de duas pontes construídas por Nassau.....	316
Figuras 193 e 194	Vistas da antiga Cidade Maurícia	317
Figuras 195 e 196	Antiga “Rua dos Judeus”	318
Figura 197	Instituto Ricardo Brennand	319
Figura 198	Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand.....	319
Figura 199	Manufatura des Gobelins, “ <i>Le Combat des Animaux</i>	320
Figura 200	Sala de pinturas de Frans Post, IRB	321
Figura 201	Frans Post, “Paisagem de Olinda...”	321
Figura 202	Pássaro “Japûi”	322
Figura 203	Peixe “ <i>Guambayacûapê</i> ”	323
Figura 204	Cláudia P. Scharf, “ <i>Acarâaya</i> ”, estudo.....	323
Figura 205	Cláudia P. Scharf, “ <i>Aiurûcurau</i> ”, estudo	324
Figuras 206 a 211	Estudos para agrupamento das tipologias	325 a 328

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Tipologia LP A 36	226
Tabela 2	Tipologia LP A 37	227

SUMÁRIO

PRÓLOGO: A incrível jornada dos <i>Libri Principis</i> pelo espaço e pelo tempo...	24
INTRODUÇÃO	32
CAPÍTULO I MAURÍCIO DE NASSAU E O BRASIL HOLANDÊS	48
1 Pequeno panorama da Holanda seiscentista	49
2 Maurício de Nassau: representante da WIC no Brasil	56
3 Um príncipe humanista: Nassau e seu interesse pelas artes e ciência	59
4 A comitiva artístico-científica de Nassau e a formação de sua coleção	65
4.1 Albert Eckhout	66
4.2 Frans Post	67
4.3 Georg Marcgraf	68
4.4 Willem Piso	68
4.5 Viajantes que não integravam a comitiva de Maurício de Nassau.....	69
4.5.1 Zacharias Wagener.....	69
4.5.2 Caspar Schmalkalden.....	69
4.5.3 Johan Nieuhof	70
5 Resumo do que é conhecido hoje sobre a coleção de Maurício de Nassau ...	70
5.1 Coleção <i>Belinka</i> ou <i>Libri Picturati</i> A32 – A38	71
5.2 Os registros pictóricos de Frans Post.....	73
5.3 As ilustrações do naturalista George Marcgraf	78
5.4 Os registros pictóricos de Albert Eckhout	79
5.5 O <i>Thierbuch</i> de Zacharias Wagener.....	82
5.6 As ilustrações de Caspar Schmalkaden.....	87
5.7 As cópias dos registros pictóricos da equipe de Maurício de Nassau.....	87
5.7.1 Cópias de estudos de Frans Post	87
5.7.2 Cópias das pinturas étnicas de Albert Eckhout.....	88
5.7.3 Cópias das ilustrações do <i>Theatrum...</i> e dos <i>Libri Principis</i>	88
5.7.4 As compilações de Niedenthal, Lebitsch e Griebe	89
5.7.4.1 As ilustrações de Niedenthal	89
5.7.4.2 As ilustrações de Lebitsch	92

5.7.4.3 O <i>Naturalien-Buch</i> de Griebé	92
CAPÍTULO II HISTÓRIA NATURAL E <i>LIBRI PRINCIPIS</i>	95
1 História natural e ilustração científica	96
1.1 História natural e colecionismo.....	96
1.2 Ilustração científica	99
1.2.1 O desenvolvimento de métodos de registro visual.....	100
2 Artistas viajantes no séc. 17	104
2.1 Técnicas de pintura	107
3 Coleção <i>Berlinka</i>: inventário visual de pessoas e da natureza do Brasil	122
3.1 <i>Theatrum rerum naturalium Brasiliae, Libri Principis e Miscellanea Cleyeri</i>	123
4 A singular ligação de Maurício de Nassau com os <i>Libri Principis</i> e as características específicas de sua produção	127
CAPÍTULO III <i>HISTORIA NATURALIS BRASILIAE E LIBRI PRINCIPIS</i>	132
1 Elaboração da HNB	133
2 Análise da HNB	141
3 As pesquisas e o trabalho de George Marcgraf	160
3.1 George Marcgraf	161
3.2 Autoria das ilustrações dos LP	163
3.2.1 Ilustrações de Marcgraf presentes na HNB e nos LP.....	166
4 Comparação entre as ilustrações de fauna da HNB, dos <i>Libri Principis</i>, do <i>Theatrum...</i>, do <i>Thierbuck</i> de Wagener e de Post	180
CAPÍTULO IV ANÁLISES E ESTUDOS COMPARATIVOS DOS <i>LIBRI PRINCIPIS</i>	196
1 LP A36	203
2 LP A37	214
3 Ilustrações dos LP	223
3.1 Tabelas tipológicas.....	224
3.1.1 Desenhos	228
3.1.1.1 Desenhos PB.....	235
3.1.1.2 Desenhos PB+cor	238

3.1.2 Pinturas	241
3.1.2.1 Pinturas de execução precisam (A).....	242
3.1.2.1.1 Pinturas de execução excepcional.....	253
3.1.2.2 Pinturas de execução mediana (B)	258
3.1.2.3 Pinturas de execução amadora ou <i>naive</i> (C)	267
3.1.2.4 Composições com “enquadramento” por traço divisor (z).....	273
3.2 Autores das ilustrações.....	276
4 Textos, nomenclaturas e numerações	277
5 Estado de conservação	280
V CONCLUSÃO	285
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	290
ANEXOS	300
APÊNDICE.....	311

SIGLAS E ABREVIATURAS

LP – *Libri Principis*

Theatrum... – *Theatrum rerum naturalium brasiliae*

MC – *Miscellanea Cleyeri*

Rerum... – *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis I. Mavritii, Nassoviae*

HNB – *Historia Naturalis Brasiliae*

De Indiae... – *De Indiae utriusque re naturali et medica libri quatuordecim*

VOC – Companhia da Índias Orientais

WIC – Companhia da Índias Ocidentais

CBH – Coleção Brasil Holandês

IRB – Instituto Ricardo Brennand

Brigam Espanha e Holanda
Pelos direitos do mar
O mar é das gaivotas
Que nele sabem voar
O mar é das gaivotas
E de quem sabe navegar.

Brigam Espanha e Holanda
Pelos direitos do mar
Brigam Espanha e Holanda
Porque não sabem que o mar
É de quem o sabe amar.

Leila Diniz

PRÓLOGO

A impressionante jornada dos *Libri Principis* pelo espaço e pelo tempo

Eles desapareceram. Assim, súbito e (nem tão) simples assim. Desapareceram durante a guerra. Como muitas outras tantas coisas que desapareceram durante a guerra, ou melhor, as guerras. Guerras que permearam e permeiam nossa saga nesse planeta. Guerras que distorcem, derramam e reconfiguram o fluxo do sangue, da vida... Que reconfiguram certezas, caminhos, espaços, fronteiras, modos de vida. Os *Libri Principis* desapareceram na Segunda Grande Guerra, que reconfigurou as fronteiras geográficas da Europa, as fronteiras da produção intelectual e artística, as fronteiras do Ocidente e do Oriente, as fronteiras da dor. Desapareceram como tantas outras coisas que desaparecem na guerra: alegria, casas, esperança, livros, maridos, saúde, filhos, dentes de ouro, baús, museus, sonhos, dedos, alianças, maçanetas de metal, quadros, desejos, histórias ...

Estavam em Berlim por mais de 150 anos, na Biblioteca Estadual da Prússia, e faziam parte da coleção sobre o Brasil chamada *Libri Picturati*. Berlim, a cidade alemã que sofreu bombardeios de 1943 a 1944: casas, fábricas, hospitais, bairros inteiros, cidades, museus, bibliotecas, destruídos. Antes estavam na biblioteca particular do Eleitor de Brandemburgo que foi incorporada à Biblioteca Real. Ficaram lá por três séculos, muitas vidas. Foram um presente de Maurício de Nassau ao Eleitor de Brandemburgo em 1652. Ou melhor, integravam parte da grande coleção de Nassau sobre o Brasil. Parte que foi presenteada ao Eleitor: desenhos e pinturas das mais diversas, feitas sobre papel. Um conjunto inédito de aproximadamente 803 ilustrações, onde foram retratados animais, plantas, homens, mulheres e crianças. Estudos a lápis, carvão, pastel, aquarelas, guaches e óleos. Algumas imagens acompanhadas de inscrições/nomes na língua nativa da região ou de observações do artista ou do próprio Nassau. Um conjunto impressionante sobre o Novo Mundo, sobre a *Terra Brasilis*, terra longínqua e exótica, povoada por seres extravagantes, coloridos, exuberantes, instigadores da imaginação mais delirante. Após sua evacuação de Berlim temendo bombardeios, passaram por uma intrincada rota de esconderijos até serem dados por perdidos. Foi um pesquisador de música, que buscava manuscritos originais de Bach, Beethoven e Mozart, também considerados perdidos em função

dos bombardeios, que julgou ter visto, na Polônia em 1974, o conjunto de pinturas que outrora pertenceu a Maurício de Nassau. Dois zoólogos ingleses, desde 1971 em uma busca incansável a esse conjunto, finalmente conseguiram a confirmação oficial que ele estava na Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia, na Polônia, em 1977, e passara a ser denominado Coleção *Berlinka*. Essa história, tão sofisticada quanto um imaginativo romance detetivesco, só realça a instigante jornada dessa iconografia produzida no Brasil por colonizadores europeus, que é levada para a Holanda, a seguir, vai para a Alemanha, onde fica praticamente incógnita por três séculos, desaparece por quase quatro décadas e reaparece na Polônia, onde é ainda praticamente desconhecida, dada sua invisibilidade e dificuldade de acesso e pesquisa.

Como esse material foi produzido? Esta é minha pergunta, é o que vaga em minha mente, minhas ideias, se escondendo e reaparecendo em diferentes períodos de minha vida, desde que me apaixonei pela pintura holandesa renascentista, quando ainda era uma estudante de arquitetura, deslumbrada com a primeira visita ao Louvre. Essa pergunta foi se alterando, alargando, afinando, à medida que contemplava detalhadamente mais pinturas de artistas holandeses, sobretudo dos séculos 15, 16 e 17. Primeiramente foram as cores o que mais me atraiu, sobretudo o verde oliva e o vermelho coral. A predominância dessas cores em grandes áreas de pintura me intrigou por anos, além da profundidade, da saturação e do brilho. Por que essas cores estão presentes tão significativamente nas pinturas holandesas do séc. 15? Bem, essa questão já tratei anteriormente em um artigo (ainda não publicado). A seguir, veio a riqueza de detalhes: a renda de um punho, o brilho do cetim nas dobras de uma saia, o desenho e a textura de uma pedra no piso, a bainha de uma espada, o reflexo de uma janela numa taça... Tudo meticulosamente desenhado e pintado nos dando a impressão de parecer real, ou melhor, mais que real. Os detalhes estão dispersos na pintura convocando o olhar em igualdade com outros elementos, a princípio mais importantes como rostos, olhares, sorrisos etc. É como se não houvesse hierarquia, eles nos atraem tanto quanto qualquer outro elemento da pintura. Tornam-se mais reais na pintura do que no nosso cotidiano: “saltam aos olhos”. A delicadeza, a habilidade e a técnica primorosa na riqueza de detalhes me transmitem a sensação de uma pintura “feminina”. Mais tarde, me intrigou também o espaço, ou melhor, a sensação de um espaço de alguma forma diferente dos espaços representados em

pinturas de outras épocas ou outras escolas, ou da mesma época em outras regiões. Como se da mesma forma que os detalhes, o espaço representado na pintura fosse quase “palpável”, sendo tão importante como qualquer outro elemento, atraindo o olhar para um outro espaço, mais perceptível do que o que nos rodeia.

No decorrer de minha existência desde então, essas características me perturbam e provocam: o domínio no preparo das cores e no emprego das tintas, a riqueza e primor dos detalhes, e a composição espacial. O impacto desse conjunto nos meus sentidos é uma atração inelutável para um universo paralelo, tão presente quanto a realidade onde vivo.

Mas, voltemos ao Brasil Holandês do séc. 17. Como as obras pictóricas da coleção de Maurício de Nassau foram produzidas? Maurício de Nassau, funcionário da Companhia das Índias Ocidentais chega ao Recife em janeiro de 1637. Desde 1630, a Companhia já ocupava o território equivalente hoje a uma faixa do litoral de Sergipe até o Maranhão. Nassau vem assumir o posto de governador geral, com uma comitiva composta de 46 homens, incluindo cientistas, artistas, artesãos e homens de saber. Comprovadamente, os pintores holandeses Albert Eckhout e Frans Post, o naturalista e astrônomo alemão Georg Marcgraf, o médico holandês Willem Piso. Essa comitiva artístico-científica se alinhava à cultura erudita vigente na Europa, de pesquisa e registro de novas espécies e povos, procedimentos que se iniciam a partir do séc. 16 com o contato com o Novo Mundo e sua imensa diversidade biológica e cultural. Entretanto, não há registros em outra possessão holandesa do planeta – ou mesmo portuguesa ou espanhola – de comitiva semelhante, seja no número de artistas e cientistas, seja na produção de obras como na de Nassau. Isto, por si só, torna esse evento impactante na história das colonizações.

Como esse material foi gerado? Por causa das guerras! Guerras comerciais que no séc. 17 disputavam o domínio de territórios no planeta. Batalhas que brotavam nos mares de todos os oceanos entre naus e frotas portuguesas, espanholas e holandesas. Disputas que envolviam o tráfico de seres humanos, de especiarias, de vegetais e de animais, de porcelana e dos mais diversos artefatos produzidos pelo engenho humano. O comércio ultramarino de então atingiu os mais diversos pontos do planeta, impactando e colocando em contato grupos humanos das Américas,

África, Europa e Ásia, a ponto de, numa mesma embarcação portuguesa que partia do sudeste asiático, haver uma tripulação composta por “mouros, pretos, goanos, mulçumanos do sul da Ásia, macauenses, portugueses, espanhóis, escravos e japoneses, além de indianos e judeus”. Portugal, Espanha e Holanda eram as potências econômicas da época. Com seu importante comércio ultramarino e poderio bélico, disputavam territórios na Europa – guerra entre Espanha e Holanda – e no além-mar: nas Américas, na África, na Índia, no sudeste asiático (China, Indonésia, Filipinas) e Japão.

Enquanto Portugal e Espanha ocupavam territórios formando colônias, que se tornariam parte de seus impérios, a Holanda se especializou na ocupação de territórios de forma diferente e inovadora, através de uma empresa especializada em comércio ultramarino: a Companhia das Índias Orientais - VOC, que foi criada em 1602 e sua congênere, a Companhia das Índias Ocidentais - WIC, criada em 1621. Seu financiamento inaugurou uma nova fórmula de investimento: o mercado de ações. Sendo assim, enquanto Portugal e Espanha se faziam presentes em suas respectivas colônias como Estado (do qual as colônias eram parte constituinte), a Holanda se fazia presente através de uma companhia comercial. Seu objetivo primeiro era o comércio (e a pirataria, bem entendido), a exploração comercial de produtos nativos, cuja produção era financiada, comprada ou trocada por outros produtos que a companhia comercializava como, por exemplo, seres humanos, mais conhecidos então como “escravos”. E todo lucro desse comércio era voltado para financiar a guerra contra a Espanha. Isso significa que a Holanda se estabelecia em áreas ultramarinas como empresa, representada pelas Companhias das Índias Oriental e Ocidental. A ocupação territorial e tudo que isso implica, como guerras, invasões, massacres, devastação, exploração das riquezas naturais e humanas, aniquilamento de povos e culturas locais, tinha como objetivo primeiro o comércio ou o lucro que ele proporcionava para financiamento de guerras (sobretudo entre Espanha e Holanda). No caso brasileiro, para a Holanda, o enfrentamento com os povos nativos e aniquilação de culturas locais não era almejado, a menos que fosse imprescindível para garantir o objetivo primeiro. A estratégia usual era a cooptação dos produtores e exploradores nativos – os donos de engenho de açúcar principalmente – para fornecimento de matéria prima e aquisição de produtos manufaturados e escravos, provenientes de outros territórios.

Portanto, Maurício de Nassau é designado governador geral do Brasil Holandês para dar continuidade aos objetivos estabelecidos pela WIC numa região de muitos conflitos com os portugueses: havia uma guerra contínua entre portugueses e holandeses (desde a ocupação de Salvador, de 1624 a 1625) pela disputa de territórios brasileiros. Maurício de Nassau chega e, durante seu governo, consegue estabelecer um período de relativa tranquilidade, negociando com donos de engenho, chefes tribais, permitindo certa liberdade religiosa e tolerando a prática de outras religiões que não o protestantismo. Apesar de ser protestante calvinista, Nassau se relacionava com católicos e incentivou a vinda e o estabelecimento de judeus no Recife, onde é possível visitar a primeira sinagoga da América Latina, datada de 1639. Hoje há várias pesquisas sobre esse tema tão instigante que tratam das migrações de judeus na Europa que acabaram por se fixar em Amsterdam (devido à tolerância religiosa) e financiaram, em grande parte, o projeto da Companhia das Índias.

À parte suas funções como governador geral, Nassau tinha um objetivo particular no Novo Mundo: formar sua própria coleção de objetos exóticos e expô-la no seu gabinete de curiosidades, como todo nobre ou príncipe europeu erudito da época. Esse parece ter sido o sonho que Nassau acalentou ao aceitar o convite da WIC e trazer, com seus próprios recursos, uma comitiva de médicos, naturalistas, astrônomos, cartógrafos, geógrafos, pintores, arquitetos etc. Essa comitiva artístico-científica observou, registrou e catalogou a natureza dessa porção do nordeste que passou a ser conhecida por Brasil Holandês. A coleção que Nassau amou nos seus sete anos e quatro meses de sua passagem pelo Brasil incluía objetos e artefatos de povos nativos, plantas e animais – vivos, secos ou empalhados – mapas detalhados da região (jamais cartografada até então com tamanha precisão e riqueza de detalhes até o séc. 19), plantas e projetos arquitetônicos, e imagens (paisagens, cenas rurais e urbanas, retratos, naturezas mortas) na forma de pinturas sobre tela, desenhos a lápis, carvão, pastel, juntamente com aquarelas, guaches e óleos sobre papel. Além disso, ergueu no atual Recife (Ilha de Antônio Vaz) a cidade Maurícia, com planejamento urbano e construção de pontes sobre rios e canais. Também fez edificar dois palácios para sua residência: de Vrijburg e Boa Vista (casa de campo). No palácio de Vrijburg projetou e construiu, além de um observatório astronômico, um jardim botânico e um zoológico (os primeiros da América Latina), com espécies nativas e de outras possessões holandesas). Imagino-o passeando em seus jardins, à sombra

das palmeiras reais que o adornavam, observando o pequeno pedaço de paraíso que logrou erguer para seu próprio deleite, orgulhoso da posição que alcançara e fantasiando a admiração e maravilhamento que seus conterrâneos sentiriam ao presenciarem tamanho exotismo. Sua coleção, que crescia a cada dia, incluindo presentes dos habitantes da terra que conheciam seu gosto pela “exótica” e lhe traziam todo tipo de planta e/ou animal que julgassem de seu interesse, enriquecia seu gabinete de curiosidades, que certamente estava exposto num dos salões de *Vrijburg*, junto com pinturas de grandes dimensões que ornavam as paredes, onde recebia altos dignatários e convivas, ostentando sua riqueza, refinamento intelectual, erudição e perspicácia.

Quando, finalmente, demissiona de seu cargo após repetidos desacordos com a WIC, retorna à Holanda em maio de 1644 e leva consigo esse monumental inventário da costa e parte do interior do nordeste brasileiro, na forma de objetos, espécimes, textos e imagens. Após sua partida, os conflitos com nativos e portugueses se agravam e, em 1654, Portugal recupera essa porção de território.

Uma vez na Holanda, Nassau não tarda em fazer uso de sua Coleção Brasileira para galgar posições sociais e políticas. Entretanto, acredito que nutria verdadeiro interesse pela história natural, pois logo patrocina, com recursos próprios, a publicação de dois livros: o primeiro, de 1647, relatando e exaltando seus feitos como governador geral do Brasil Holandês e o segundo, de 1648, sobre história natural do Brasil: medicina local, plantas e venenos, flora, fauna e habitantes, além de dados sobre geografia e astronomia. As duas publicações eram fartamente ilustradas, com gravuras em madeira e em cobre, e com alguns exemplares aquarelados a mão. O gabinete de curiosidades de Nassau foi instalado em seu palácio na cidade de Haia, chamado *Mauritshuis* e, ao longo dos anos foi bastante visitado, causando assombro e encantamento a nobres, intelectuais, colecionadores, curiosos e políticos que passaram por seu “museu”.

Com o objetivo de se destacar no meio nobiliárquico e militar, Nassau utiliza sua coleção para presentear reis, príncipes e nobres em troca de favores e ascensão social. E assim chegamos ao ano de 1652, quando oferece parte de sua coleção ao Grande Eleitor de Brandemburgo em troca por um posto e terras na região de Cleves

(atual Alemanha). O Grande Eleitor recebeu o valioso presente e delegou a seu médico particular Christian Mentzel, a tarefa de organizar as folhas avulsas ilustradas onde o fantástico universo brasileiro estava representado. Curiosamente, entre essas folhas avulsas, havia dois volumes encadernados, que foram denominados *Libri Principis* (livros do príncipe), repletos de ilustrações (mais precisamente de desenhos e pinturas) de plantas e animais. Sua denominação se deve ao fato de cada imagem vir acompanhada de uma frase ou parágrafo escrito por Maurício de Nassau, cujo curto texto tece algum comentário a respeito da imagem ou, talvez, pelo fato de que Nassau tenha encomendado sua confecção. Especula-se que os livros foram feitos para atender aos interesses científicos de Nassau sobre a flora e a fauna da região onde habitava no Brasil Holandês. Outro fato interessante é os volumes já terem chegado encadernados às mãos do Eleitor. Há indícios que demonstram que as imagens foram pintadas nas folhas já encadernadas, pois há vestígios de tinta que migrou de uma página para a seguinte. Mas essa é apenas uma das muitas interrogações que cercam essas obras.

Após organizado, o conjunto que ficou na biblioteca do Eleitor, chamado de *Libri Picturati* era composto por sete volumes: quatro volumes do *Theatrum...*, dois volumes dos *Libri Principis* e um volume da *Myscelania Cleyeri*, representando a diversidade e a quantidade de espécies do reino animal, vegetal e humano do Novo Mundo que enchiam os olhos dos habitantes do velho continente de fantasia, desejo e ganância.

E assim, parte da coleção de Maurício de Nassau sobre o Brasil permaneceu em território correspondente à atual Alemanha desde 1652 até 1941, antes de desaparecer e reaparecer, em 1977, na Polônia. Porém, mesmo antes de desaparecerem, os LP foram esquecidos. Raramente pesquisados por botânicos ou zoólogos, permaneceram incógnitos por quase três séculos. Mas, apesar disso, os registros visuais da coleção de Nassau se multiplicaram através de cópias, citações e reproduções na Europa, causando, ainda hoje, impacto e uma série de interrogações quanto à sua produção, autorias e trajetória.

A jornada dos LP que relatei aqui é apenas uma pequena história entre as milhares de outras histórias e eventos resultantes das guerras do colonialismo. Colonialismo que segue até hoje, evidentemente travestido de outras formas. Um registro tão

impressionante e único da riqueza natural de uma porção da terra brasileira no séc. 17, inclusive com representações de espécies já extintas, se encontra atualmente numa biblioteca na Polônia, com imensa dificuldade de pesquisa. Somente parte desse material está digitalizado (apenas os *Libri Principis*) e sua divulgação e vulgarização são extremamente precárias. Mesmo o Embaixador do Brasil na Polônia e o Embaixador da Polônia no Brasil desconheciam sua existência! A dificuldade de acesso a esse material e a artigos e publicações internacionais sobre ele – pelos quais há que se pagar para obtenção – demonstram o quanto as hierarquias impostas pelo sistema colonialista ainda perduram, inclusive no meio acadêmico, invertendo uma ordem onde a fonte primeira é obliterada em função de disputas entre os atores colonizadores. Hoje, a Alemanha e a Polônia disputam a guarda da Coleção *Berlinka* numa guerra diplomática, enquanto pesquisadores do Brasil sofrem imensa dificuldade para ter o direito de estudar esse material. Pergunto se não seria mais justo essa coleção estar no Brasil, fonte original de sua existência.

Por fim, essa iconografia gerada pelas guerras coloniais, como tantos outros produtos na ambígua “civilização que ainda estamos comendo”, como disse Oswald de Andrade, nos pertence e nos constrói como brasileiros. Colonizados sem dúvida, mas sempre buscando entender, desconstruir e antropofagizar nossa triste e exuberante história.

INTRODUÇÃO

Esta tese tem por objeto um conjunto de ilustrações de flora e de fauna realizadas durante o governo de Maurício de Nassau no Brasil Holandês, no séc. 17, conhecido como *Libri Principis*. Trata-se de dois volumes encadernados de desenhos e pinturas, também chamados de *Manuais*, devido à presença de notas manuscritas em alemão, em tinta preta, do próprio Maurício de Nassau¹. Contêm ilustrações de flora e de fauna brasileiras, realizadas entre os anos de 1637 e 1644 no Brasil, por artistas e cientistas da comitiva de Nassau e parecem ter sido elaborados especialmente para ele ou sob sua encomenda, de modo a construir uma iconografia dos animais e das plantas de seus domínios no Brasil. Alguns detalhes nas imagens e o conteúdo dos textos comprovam que esta iconografia foi produzida no Brasil².

Apesar de existirem por quase quatro séculos, os *Libri Principis* têm recebido pouca atenção, sobretudo de historiadores da arte, tendo sido considerados desaparecidos desde a Segunda Guerra Mundial até 1977, quando foram encontrados na Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia, na Polônia.

O objetivo principal da pesquisa foi o de estudar esse material buscando conhecer sua trajetória histórica e investigar como, por que e por quem foi produzido (no Brasil e/ou na Holanda). Para isso realizei uma revisão bibliográfica extensa e detalhada, pesquisa sobre as técnicas pictóricas utilizadas pelos artistas viajantes da época, análises formais e comparativas das ilustrações (que estão disponibilizadas digitalmente no site da Biblioteca Jaguelônica) visando o estabelecimento de autorias. Saliento que essa pesquisa passou a ter caráter interdisciplinar, pois foi necessário transitar por áreas de conhecimento bastante distintas das de minha formação, como biologia, antropologia, sociologia, astronomia, geografia e economia. Nesse sentido, foi imprescindível estabelecer diálogos entre autores bastante diversos e de diferentes

¹ No prefácio do *Theatrum...* nos *Icones Aquatiliium*, seu organizador, Mentzel, em 1660, estabelece que Maurício de Nassau “escreveu com sua própria mão, em nossa língua alemã, a verdadeira grandeza e dimensões dos seres retratados (nesses volumes)”. (TEIXEIRA, 1995, Tomo I, p. 128).

² Segundo TEIXEIRA (1995, Tomo I, p. 127): “seria improvável que observadores sem experiência pessoal com as espécies retratadas lograssem acumular, por exemplo, registros sobre o porte, hábitos e a qualidade da carne de certos animais”.

formações que, acredito, não terem dialogado anteriormente: historiadores e historiadores da arte, antropólogos, zoólogos, sociólogos etc.

Os *Libri Principis* fazem parte da Coleção *Berlinka*, que é composta por sete volumes de ilustrações executadas sobre papel em diversas técnicas: lápis, nanquin, aquarela, guache, pastel, óleo: os *Libri Principis* (dois volumes), o *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* (quatro volumes) e a *Miscellanea Cleyeri* (um volume). Posteriormente, esses sete volumes contendo imagens referentes ao Brasil Holandês foram incorporados a uma série de manuscritos ilustrados conhecidos como *Libri Picturati*, que abrangem 144 tomos distintos.

Parte das imagens dos quatro volumes do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* é atualmente atribuída ao pintor Albert Eckhout, tendo sido analisadas no extenso estudo da historiadora da arte Rebbeca Parker Brienen, em seu livro *Albert Eckhout: Visões do Paraíso Selvagem: obra completa*. (Rio de Janeiro: Capivara, 2010.) A pesquisadora também atribui a Eckhout a autoria de parte das imagens da *Miscellanea Cleyeri*.

Os *Libri Principis*, no entanto, ainda não receberam um estudo aprofundado por historiadores da arte. A literatura sobre essas obras tem sido dominada por botânicos e zoólogos, especialmente Peter Whitehead, Marten Boeseman e Dante Martins Teixeira. Porém, o autor - ou os autores - dessas imagens ainda permanece controverso, sendo que os materiais e as técnicas empregadas na sua fatura aparecem de forma confusa na literatura existente. Alguns pesquisadores (BRIENEN, 2010 e LICHTENSTEIN, 1961[1814-1826], JOPPIEN, 1979, WHITEHEAD, 1979) atribuem ao naturalista George Marcgraf a autoria, assim como definem a aquarela como a técnica de execução da maioria das imagens. Já Albertin de Vries (VRIES, P. J. A., 1985) afirma que as imagens policromadas dos *Libri Principis* foram executadas em guache. Nota-se assim, uma importante lacuna a ser investigada quanto à autoria, à(s) técnica(s) e aos materiais utilizados na confecção dessas ilustrações, além de seu atual estado de conservação. Este último tópico é pouco abordado nas publicações existentes, exceto por Brienen (2006, p.276), que afirma que os desenhos brasileiros na Polônia necessitam desesperadamente de conservação. Porém, através das reproduções disponíveis e do acesso aos originais digitalizados no site da

Biblioteca Jaguelônica, pode-se perceber algumas degradações no suporte (papel) e na camada pictórica, inclusive com desprendimento da tinta em algumas imagens.

Esta tese, portanto, pretende contribuir para um conhecimento mais profundo de um episódio da história da arte no Brasil e na Holanda, além de um importante momento da história do Brasil.

No séc. 17, as imagens sobre o Novo Mundo eram preciosas para os holandeses, pois continham informações valiosas para a Companhia das Índias Ocidentais e vitais na corrida pela disputa de novos mercados com a Espanha e Portugal. Para realizarem um “inventário visual” do Novo Mundo, os artistas europeus executavam esboços *in loco*, desenhos, aquarelas e guaches sobre papel, retratando a fauna, flora, tipos humanos, mapas, vistas e paisagens³, muito provavelmente com materiais artísticos trazidos da Europa. Também recolhiam espécimes vegetais e animais para conhecimento e posterior representação. Essas primeiras imagens teriam sido aprimoradas em solo brasileiro – desenhos e aquarelas mais trabalhados e confecção de gravuras e, também, na Europa, após o retorno de Nassau. Por exemplo, grande parte das pinturas a óleo de paisagens brasileiras de Frans Post (um dos pintores da comitiva de Nassau) foram realizadas na Europa, a partir de desenhos feitos no Brasil (LAGO, 2007).

Paralelamente, o interesse pela história natural se desenvolve sobremaneira na Europa com a ocupação sistemática do Novo Mundo. Novas espécies animais e vegetais, assim como o contato com grupos humanos antes desconhecidos instigam o interesse de cientistas, de colecionadores e da população em geral. Os “gabinetes de curiosidades”⁴ são enriquecidos com espécimes de fauna, flora, e todo tipo de objeto curioso, diferente e/ou desconhecido. É nesse contexto, no qual bens, saberes, hábitos culturais e pessoas circularam de forma inédita por todas as regiões do globo,

³ ALPERS (1999, p. 309) afirma que “o registro holandês de sua efêmera colônia no Brasil é um caso extraordinário a esse respeito. Os registros pictóricos, e não os registros verbais dos holandeses no Brasil, é que são memoráveis”.

⁴ FRANÇOZO (2014, p. 54) declara: “Foi no século 16, graças à expansão ultramarina dos europeus, que o interesse por objetos tomou as dimensões de uma efetiva prática colecionista, difundida entre nobres e burgueses em diversas cidades da Europa. Daquele momento em diante estas coleções ficariam conhecidas como *Kunstkammers* ou *Wunderkammers*: coleções de arte, de maravilhas, de raridades ou curiosidades”.

que foram produzidas as imagens dos *Libri Principis*, retratando, sobretudo, a fauna da região correspondente ao então Brasil Holandês.

Muitos historiadores da arte apontam o séc. 17 como a idade do ouro da arte holandesa. Indo além, Alpers (1999) desenvolve uma teoria diferenciando a arte holandesa da arte italiana renascentista, enfatizando seu foco no aspecto descritivo da realidade e na importância da habilidade e conhecimento de técnicas artesanais na produção de pinturas. Ela argumenta que para compreender a relação entre o artista holandês e a tradição técnica, é preciso considerar que, longe de repudiá-la, o artista do séc. 17 realizava sua obra declarando-se o melhor dos artesãos (ALPERS, 1999, p. 233). A autora também demonstra como, para os holandeses, as imagens, mais fortemente que os textos, são um meio de apreensão de novos conhecimentos sobre o mundo.

Nessa tese, procuro responder, portanto, à seguinte pergunta: como as imagens dos *Libri Principis* foram produzidas, buscando saber por que e por quem elas foram produzidas. A partir dessa questão central, surgiram outras secundárias:

- Quais os materiais e as técnicas de produção dos desenhos e pinturas contidos nos *Libri Principis*?
- Qual o autor ou autores dos desenhos e pinturas?
- Como essas imagens foram produzidas no Brasil (e/ou na Holanda)?
- Qual o estado de conservação atual do suporte e da(s) camada pictórica(s)?
- Quais são os estudos sobre ilustrações científicas produzidos no Brasil Holandês na historiografia da arte?

Há vários estudos sobre imagens produzidas no Brasil Holandês, em diferentes épocas⁵. Entretanto, no âmbito da historiografia da arte, esses estudos abordam o tema, na maioria das vezes, buscando o significado das imagens e, no âmbito da história, as analisam apenas como documentos históricos. Independentemente da abordagem teórica escolhida para análise das imagens, normalmente se pretende responder à pergunta “o que isso significa?”

⁵ BELLUZZO, 2000; BERGER, 1984; BOXER, 1961; CASCUDO, 1956; DOMINGOS, 1992; FERRÃO e SOARES, 2000; LAGO, 2007; LEITE, 1967, citando apenas algumas publicações, além de outros autores elencados nas referências bibliográficas.

Sendo conservadora-restauradora e historiadora de arte, minha intenção é levantar outras questões, relativas à fatura de imagens – materiais, técnicas, práticas e local de produção -, à autoria e às condições de conservação ao longo do tempo de sua existência.

O período nassoviano (governo de Maurício de Nassau) do Brasil é uma situação particular na história colonial brasileira, sincrônico à idade de ouro da arte holandesa que, por sua vez, é também uma situação particular na história geral da arte e no contexto extremamente fértil do colecionismo e da história natural da época. O conhecimento e o imaginário sobre o Brasil foram enriquecidos pela presença de cientistas e artistas⁶, enquanto na Holanda aparece referido por intelectuais da estatura de Gaspar Barléu⁷. Dessa conjunção, há importante potencial de pesquisa ainda por explorar, considerando a grande importância que os artistas e artífices holandeses davam à técnica de produção de imagens e objetos. Realizo assim, um estudo que entrecruza a história na arte e a arte na história e na ciência.

Para tanto, é importante compreender como se deu o conhecimento do Brasil (Novo Mundo), no contexto de intensas trocas (de objetos, espécimes e saberes) do séc. 17, pelo registro textual e visual da fauna e da flora.

Parti inicialmente da hipótese de que a história da ilustração científica produzida no período nassoviano do Brasil Holandês – como os *Libri Principis* – tem sido pouco estudada e que abordá-la do ponto de vista da história da arte técnica, investigando a fatura, os materiais, as técnicas, os autores e seu atual estado de conservação era potencial material de pesquisa, podendo colaborar com novas perspectivas para a história da arte e para a história do Brasil. Essa hipótese se mostrou verdadeira ao longo da pesquisa pois, como demonstro nessa tese, esse é um estudo pioneiro.

⁶ HERKENHOFF (1999, p. 240) escreve: “A comitiva do Conde Johan Maurits Von Nassau-Siegen, enviado em 1636 pela Companhia das Índias Ocidentais para governar as províncias sob domínio holandês do nordeste do Brasil, contava com vários militares, dois talentosos cientistas, Georg Marcgraf e Willian Piso, e dois pintores, Albert Eckhout e Frans Post”.

⁷ ALPERS (1999, p. 309-310) alega que: “A equipe sem precedentes de observadores ou descritores (se assim podemos chamá-los) que o príncipe Maurício reuniu incluía homens peritos em história natural e em cartografia, e também em desenho e pintura. [...] Eles reuniram um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas [...] Tal interesse na descrição deve ser colocado contra os relatos fabulosos do Novo Mundo, que ainda estavam na moda.”

Entretanto, devido a alguns fatores que detalho adiante, meus objetivos se modificaram.

Assim sendo, minha hipótese central passou a ser: a produção de obras de ilustração para as ciências naturais no Brasil Holandês (fatura, técnicas e materiais) é importante potencial de pesquisa ainda por explorar, considerando a grande importância que os artistas e artífices holandeses davam à técnica de produção de imagens e objetos, em um estudo que entrecruze a história da arte e a arte na história e na ciência.

Além dessa hipótese principal, enumero outras, que denomino de hipóteses norteadoras:

1. Os holandeses utilizaram as imagens como forma de catalogar e conhecer o novo mundo, faltando analisar e conhecer quais os materiais, as técnicas e os procedimentos utilizados por esses artistas para “espelhar a realidade” (ALPERS, 1999) nessas imagens.
2. Se “os registros pictóricos, e não os registros verbais dos holandeses no Brasil, é que são memoráveis” (ALPERS 1999, p. 309), entendemos que o conhecimento de uma nova cultura ocorreu predominantemente pela captação de múltiplos aspectos através das imagens.
3. Toda a questão da coloração das ilustrações à mão consiste num dos tópicos mais negligenciados da história da arte (FREEDBERG, 1991), o que amplia o interesse potencial da pesquisa. Nesse sentido, cabe responder à pergunta “como se fez isso?” e relacioná-la ao “por que se fez isso?”

Meu objetivo geral é, portanto, contribuir para um maior conhecimento da história e da história da arte do Brasil Holandês, através da pesquisa da produção de ilustrações científicas, por artistas e cientistas europeus, analisando-as do ponto de vista material, formal e comparativo, a partir de um conjunto de obras encadernadas - os *Libri Principis* - e a sua relação com a produção artística e científica no período.

Meus objetivos específicos são:

- Estabelecer relações entre a produção dos *Libri Principis*, a ilustração científica e os artistas/cientistas viajantes no séc. 17, considerando o grande interesse vigente pela história natural na Europa, sobretudo nos Países Baixos.

- Explicitar o interesse de Maurício de Nassau pela história natural, relacionando-o à prática colecionista (gabinetes de curiosidades) em voga na época, sobretudo em relação aos *Libri Principis*, que teriam sido produzidos como um manual pessoal e com inscrições manuscritas do próprio Conde.
- Evidenciar as características físicas específicas dos *Libri Principis*: materiais, tecnologia de execução e estado de conservação.
- Estabelecer autorias através da comparação com ilustrações de artistas e cientistas da comitiva de Nassau.
- Narrar a inusitada trajetória dos *Libri Principis* pelo espaço e pelo tempo.
- Lançar novas luzes sobre esse episódio singular e controvertido da história do Brasil, abordando-o do ponto de vista da história da arte técnica.

Obras produzidas por artistas viajantes europeus no e sobre o Brasil, desde seu “descobrimento” no séc.16, têm sido objeto de vários estudos, investigações e exposições, além de integrarem acervos públicos e particulares em várias partes do planeta. Porém, além do que se tem falado e escrito sobre essas obras, Alpers (1999, p. 310) afirma que “há muito mais a ser dito a respeito dos registros pictóricos de Maurício sobre o Brasil”. Restam ainda muitas lacunas a serem investigadas, sobretudo as ilustrações para a história natural, especialmente no período nassoviano da ocupação holandesa (1637-1644) em parte do nordeste brasileiro.

Os autores que elenco a seguir e os demais listados nas referências bibliográficas, permitem afirmar que os poucos estudos sobre o objeto desta tese são originários da história natural - com exceção das publicações de Brienem (2001, 2006 e 2010) e de Françoço (2014) - e não abordam ou abordam superficialmente o tema da perspectiva da história da arte. Alpers (1999) e Freedberg (1991) são enfáticos quando apontam a necessidade de pesquisas sobre a produção de obras para história natural no Brasil Holandês no âmbito da história da arte.

Para iniciar essa pesquisa parti do livro organizado por Herkenhoff (1999), especificamente o capítulo sobre ilustração para a história natural, de Freedberg. Neste capítulo o autor aponta a necessidade de pesquisas sobre o material artístico produzido nas expedições científicas do séc. 17 e 18, ressaltando que os estudos realizados sobre a produção de imagens de história natural por artistas e cientistas

que acompanharam Maurício de Nassau no Brasil Holandês, tem recebido atenção de naturalistas – botânicos e zoólogos – e não de historiadores da arte. A partir do livro organizado por Freedberg e Vries, *Art in history, History in art: Studies in seventeenth-century Dutch culture*. (Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991), constata-se a importância do material sobre história natural produzido durante o período nassoviano no Brasil, no contexto do crescente interesse por essa área na Europa seiscentista, assim como na ampliação da prática colecionista e na colaboração entre artistas e cientistas, no intuito de retratar as coisas da natureza com a maior fidedignidade possível. Dessa maneira, cartelas de cores⁸ - feitas em aquarela e levadas por artistas viajantes - chegavam a ter mais de 900 tonalidades numeradas, de forma a agilizar o trabalho *in loco*: o artista numerava as diversas tonalidades no desenho a lápis, para posteriormente pintá-las, como será detalhado no Capítulo II.

O livro de Alpers, *A Arte de Descrever. A Arte Holandesa no Século XVII*. (São Paulo: EdUSP, 1999), é importante referência para compreender melhor a arte holandesa no seu século de ouro e sua ligação com a produção em solo brasileiro no séc. 17. A autora define a imagem como “espelho da realidade” nas pinturas holandesas. Assim, pintar = catalogar = conhecimento: “captar, sobre uma superfície, grande quantidade de conhecimentos e informações sobre o mundo”. Poderíamos afirmar, então, que os holandeses utilizaram as imagens como forma de catalogar e conhecer o novo mundo. Nesse caso, quais os materiais, as técnicas e os procedimentos utilizados por esses artistas para “espelhar a realidade” nessas imagens?

Alpers e Freedberg orientaram inicialmente minhas reflexões sobre a relação entre a Holanda (e Europa) e o Brasil Holandês no séc. 17; a investigação científica incentivada pela descoberta do Novo Mundo e a pesquisa de espécies até então desconhecidas, sua descrição e catalogação e o trabalho artístico envolvido em tais

⁸ Por exemplo, o livro de A. Boogert, *Traité des Couleurs servant à la Peinture à l'eau*, de 1692. Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, França. Neste livro em holandês de 800 páginas, sobre pinturas e aquarelas, Boogert discute o uso das cores na pintura e explica como misturar as nuances, adicionando 1, 2 ou 3 partes de água. O historiador medieval Erik Kwakkel descobriu a obra de Boogert na Bibliothèque Méjanes, em Aix-en-Provence, França, e traduziu parte da introdução. O livro está digitalizado no site da biblioteca e disponível em: <http://www.e-corporus.org/notices/102464/gallery>. Acesso em 17.03.17.

atividades; a relação entre arte e ciência neste contexto; o objetivo comercial que trouxe Maurício de Nassau ao Brasil e sua prática colecionista – única dentre a gama de administradores mundo afora a serviço da Companhia das Índias Ocidentais e Orientais – que o levou a voltar para a Europa com uma vasta e diversificada coleção de coisas sobre o Brasil.

Utilizei também a pesquisa de Claudia Swan (2005) para relacionar as ilustrações dos *Libri Principis* aos protocolos de produção artística e científica do séc. 17, inserindo-os em uma ampla rede de conhecimentos articulada através do colecionismo e da história natural.

Dois outros autores foram imprescindíveis para a pesquisa: os zoólogos Whitehead e Boeseman, que foram incansáveis nas investigações sobre as coleções perdidas sobre o Brasil Holandês e possibilitaram a redescoberta da hoje chamada Coleção *Berlinka*. Suas pesquisas nas obras conservadas na Biblioteca Jaguelônica de Cracóvia foram publicadas em *Um Retrato do Brasil Holandês do Século XVII. Animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*, em 1989, obra de referência para estudos na área.

Três pesquisadores também se mostraram fundamentais no decorrer de meus estudos: Dante Martins Teixeira, zoólogo, professor do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, conhecedor e organizador de várias publicações sobre o Brasil Holandês, especialmente no que concerne às ilustrações para história natural; Rebecca Parker Brienen, historiadora da arte, professora da Universidade de Oklahoma e especialista em arte holandesa do séc. 17 e na obra de Albert Eckhout; e Mariana de Campos França, antropóloga, professora na Faculdade de Arqueologia da Universidade de Leiden e autora do livro *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau* (São Paulo: Unicamp, 2014).

Através destes pesquisadores pude descobrir publicações voltadas direta ou indiretamente ao meu objeto e, dessa forma, constatar a ausência de investigações mais aprofundadas sobre ele. Entretanto, segundo França (2014, p. 33 e 34), a publicação da coletânea *The Origins of Museums*⁹, em 1985, deu novo impulso à

⁹ IMPEY, O. & MACGREGOR, A. (orgs.). *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-and Seventeenth-Century Europe*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

pesquisa sobre colecionismo, identificando as principais coleções europeias entre 1500 e 1800, a história de suas formações, suas funções e sentidos. A partir desta publicação, uma literatura multidisciplinar vem abordando tanto o conhecimento sobre coleções específicas – seus componentes e suas trajetórias – quanto a investigação das relações entre o colecionismo e a expansão marítima e comercial (JARDINE, 1996; SMITH & FINDLEN, 2002), e também entre o colecionismo e o conhecimento científico e a prática da representação visual nos séculos 16 a 18 (FINDLEN, 1994; JARDINE, SECORD & SPARY, 1996; DASTON & PARK, 2001; ROEMER, 2004; COOK, 2007; SMITH & SCHMIDT, 2008). Desta forma, novos atores, entre eles cientistas, artistas, exploradores e colecionadores, estão sendo pesquisados e vêm à tona enriquecendo a dinâmica e instigante cena europeia do séc. 17.

Um texto de Joppien (1979) e as publicações de Brienen tem servido, também, como referência de características a serem observadas na análise formal, conforme fizeram com as obras de Eckhout: pincelada, contorno, textura, detalhamento, posição das figuras, cor, forma, volume, luz etc.

Enfim, para realizar a pesquisa, fiz uma incursão no campo da história da arte técnica, utilizando métodos das ciências humanas (história e história da arte) e da ciência da conservação para pesquisar as técnicas, os materiais utilizados pelos artistas, a produção - fatura – e o autor (ou os autores) de obras de ilustração para as ciências naturais, no contexto específico do Brasil Holandês: pesquisa bibliográfica e documental, visualização e observação de obras, descrição, análise formal e comparativa de um conjunto de ilustrações de fauna dos *Libri Principis*, seguindo a seguinte ordem:

1 – Revisão bibliográfica sobre o objeto de pesquisa em documentos e publicações impressas e eletrônicas em bibliotecas, acervos e web.

2 – Pesquisa para localização de obras e material conservado e produzido sobre o Brasil Holandês, em instituições e acervos (públicos e particulares) brasileiros e estrangeiros.

3 - Delimitação de um conjunto de obras representativo para estudo: as ilustrações de animais dos *Libri Principis* que, apesar de diferenças estilísticas, de execução e de composição, formam uma unidade, sendo, aparentemente, parte um mesmo projeto. Não analiso nesta tese as informações textuais, porém, no Anexo A apresento duas

relações de animais com nomes nativos: a primeira encontra-se na publicação de Barlaeus (1980[1647]) e a segunda, com os nomes em tupi-guarani de várias espécies contemporâneas às ilustradas nos LP, encontra-se na Tese de Doutorado do Antropólogo Aldo Litaiff (1999) especialista em populações tupi-guarani do litoral brasileiro. Também não analiso as ilustrações de flora dos LP. Elas se limitam a 37 no volume A37 e, a meu ver e de outros pesquisadores, não têm uma relação estreita com as imagens de fauna. Parecem ter sido parte de um projeto apenas iniciado: seja porque estão posicionadas bem ao alto do canto esquerdo superior da folha (como que deixando o restante do espaço reservado para subsequente ocupação), seja porque muitas delas estão inacabadas, seja porque a grafia da numeração das páginas é diferente das demais, seja porque as folhas subsequentes em branco não foram completadas. Some-se a isso o fato de não apresentarem o nome do espécime manuscrito acima da imagem, nem o texto descritivo de Maurício de Nassau (como acontece para as imagens de fauna), nem a mesma caligrafia da numeração de páginas das imagens de fauna, nem a mesma numeração.

4 - Pesquisa de campo

No projeto inicial dessa tese, um de meus objetivos era analisar presencialmente as ilustrações dos LP em Cracóvia, Polônia. Para tanto, organizei uma viagem para pesquisa de campo, onde estudaria os originais dos LP na Biblioteca Jaguelônica, além de visitar instituições e pesquisadores na Holanda. Estabeleci contato via e-mail com a responsável pela coleção gráfica e cartográfica da Biblioteca Jaguelônica, Sra. Izabela Korczyńska, solicitando permissão para estudo dos originais, que foi negada, com a alegação de que o material é muito raro e frágil e já estava disponibilizado digitalmente. Insisti, explicando detalhadamente a pesquisa, a necessidade de analisar diretamente os originais, minha formação de conservadora-restauradora e consequente responsabilidade e conhecimento na manipulação de obras raras, sugerindo, inclusive, o acompanhamento de um conservador da instituição e, por fim, enfatizei a importância da pesquisa para a história do Brasil. Recebi uma segunda negativa e, a partir de desse quadro, decidi recorrer a algumas pessoas na esperança de revertê-lo: Prof. Dante Martins Teixeira, que pesquisou na Biblioteca Jaguelônica nos anos 1980 e organizou a Coleção Brasil Holandês, o Embaixador do Brasil na Polônia, Sr. Alfredo Leoni e o Embaixador da Polônia no Brasil, Sr. Andrzej Maria Braiter. Essas três pessoas foram imensamente atenciosas e gentis, respondendo

prontamente minha solicitação na tentativa de me auxiliar. Infelizmente, os contatos que o Prof. Dante Martins Teixeira tinha na Biblioteca Jaguelônica já estavam aposentados e o Embaixador da Polônia no Brasil mostrou-se muito interessado pela pesquisa, mas respondeu que seu âmbito de ação era no Brasil. Ainda assim, solicitou que o deixasse a par do resultado da tese. O Embaixador do Brasil na Polônia, após envio de uma carta detalhando a necessidade da pesquisa, encaminhou uma solicitação oficial à Biblioteca Jaguelônica e ao reitor da Universidade de Cracóvia. No entanto, quando viajei para a Europa em maio de 2017 não havia recebido resposta à essa solicitação. Realizei a pesquisa na Holanda, sempre em contato com a Embaixada do Brasil na Polônia na esperança de uma resposta positiva, porém, só após retornar ao Brasil, em agosto de 2017, recebi uma carta da Embaixada do Brasil na Polônia, com a autorização para pesquisa nos originais¹⁰. Após reunião com meu orientador e dada a impossibilidade de realizar nova viagem, tomamos a decisão de modificar alguns dos objetivos iniciais, realizando as investigações possíveis nas imagens digitalizadas e postergando análises mais detalhadas sobre técnicas, materiais e estado de conservação para pesquisa de pós-doutorado. Assim sendo, de posse do documento de autorização de acesso aos originais, estabeleci novo contato com a Sra. Izabela Korczyńska, combinando que a pesquisa presencial será efetuada em futuro breve.

4.1 - Visita ao *Rijksmuseum* em Amsterdam e ao Museu *Mauritschuis*, em Haia, Holanda (originalmente residência de Maurício de Nassau, contendo atualmente pequena parte de sua coleção), com o objetivo de “familiarizar o olhar” e a “apreender pelos sentidos” o fazer típico dos artistas holandeses do séc. 17, intuindo suas características técnicas, formais e estilos.

4.2 – Encontro com a Prof^a. Mariana Françoço (da Universidade de Leiden) em Amsterdam, que apontou pessoas e instituições de pesquisa na Holanda, além de me ceder publicações que não havia conseguido obter.

4.3 – Pesquisa na Biblioteca Nacional da Holanda, em Haia, onde digitalizei vários títulos importantes de minhas referências bibliográficas.

4.4 – Aquisição de publicações em Amsterdam.

¹⁰ Carta original em polonês, traduzida para o inglês e digitalizada pela Embaixada do Brasil na Polônia no Anexo D.

4.5 – Viagem ao Recife, onde visitei o centro histórico, os locais correspondentes à antiga Cidade Maurícia, às pontes construídas por Maurício de Nassau, ao palácio de *Vrijburg* e seus jardins, ao palácio de Boa Vista, além do antigo bairro judeu e a sinagoga do séc. 17. Fiz um passeio de barco em torno desses locais para visualizar e fotografar essas áreas de uma perspectiva mais próxima ao séc. 17¹¹. Visitei também o Instituto Ricardo Brennand, onde pesquisei obras e publicações produzidas sobre o Brasil Holandês, sobretudo três exemplares da HNB. Além disso, contatei alguns profissionais, como Marcos Albulquerque, George Cabral e José Luis da Mota Menezes, de instituições diversas, na esperança de descobrir novas fontes, documentos e/ou publicações relacionadas aos LP, o que, infelizmente não aconteceu.

5 – Análise das ilustrações dos *Libri Principis*, através das imagens escaneadas dos originais (disponibilizadas pela Biblioteca Jaguelônica) e das reproduções da Coleção Brasil Holandês. A partir da observação meticulosa e detalhada das ilustrações, decidi não analisar apenas um conjunto de ilustrações e privilegiar algumas em detrimento de outras. Todas me atraíam e me chamavam igualmente atenção, e comecei a perceber grupos com características semelhantes. Optei, então, pela análise de todas as 318 ilustrações de fauna contidas nos dois volumes dos LP e decidi desenvolver uma metodologia que desse conta de descrever, agrupar e classificar as imagens por tipologias e, a partir dessas tipologias, atribuir autorias a cada grupo. Após estabelecer certos critérios para a análise e muitas tentativas de agrupar as imagens segundo esses critérios¹², fui refinando e reduzindo o número de características principais observadas, a fim de conseguir criar tipologias que realmente correspondessem ao que estava observando. Essas tipologias procuram demonstrar a fatura semelhante de cada grupo de ilustrações e o grau de precisão técnica com que o artista as executou. Classifico da seguinte forma as análises:

- a. **formais:** descrição minuciosa da ilustração, atentando para detalhes como tratamento/cor do fundo, traço, luz e sombras, precisão técnica na execução (anatomia, esmero no desenho, acabamento, movimento, volume), cores, perspectiva do desenho (de cima, de lado etc.), “pose” do espécime, presença de paisagem ou “habitat” do espécime, presença de uma base etc.

¹¹ Fotos no Apêndice.

¹² Fotos dos estudos desenvolvidos nessa fase no Apêndice.

- b. **comparativos**: é perceptível diferenças importantes de estilo, traço e acabamento através das reproduções das imagens originais. Dessa forma, essa análise visa estabelecer tipologias, agrupando imagens a partir das semelhanças das características estabelecidas na análise formal.

6 – Elaboração e organização dos dados obtidos com as análises, criando uma tabela tipológica para cada volume dos LP, onde estão classificadas e agrupadas as 318 ilustrações de fauna. Com essas tipologias definidas, foi possível atribuir autoria a cada grupo.

Buscando tornar a leitura desta tese mais fluída, optei por grafar os séculos em algarismos arábicos, exceto os títulos de obras e as citações de autores nas quais as grafias estão transcritas como constam na fonte bibliográfica.

Finalmente, a tese desenvolve-se em cinco capítulos. O primeiro capítulo, intitulado **Maurício de Nassau e o Brasil Holandês**, apresenta um resumo da situação da Holanda seiscentista, mostrando o contexto da ocupação holandesa no Brasil e o papel de Nassau na Companhia das Índias Ocidentais. Trata também da personalidade de Nassau e de seu interesse pela história natural e pelas coisas do Brasil, apresentando um resumo das obras produzidas no Brasil Holandês e, a partir delas, seus desdobramentos e repercussões, além do que é conhecido hoje sobre a coleção de Nassau.

O segundo capítulo, intitulado **História Natural e *Libri Principis***, apresenta o objeto da pesquisa. Exponho, inicialmente, como o interesse pela história natural se acentua com a descoberta do Novo Mundo, a formação dos gabinetes de curiosidades por nobres e estudiosos e a necessidade de engajar artistas em expedições de exploração de novos territórios. A seguir, demonstro, utilizando sobretudo conceitos de Alpers e de Swan, como o projeto pessoal de Maurício de Nassau se insere no contexto colecionista europeu do séc. 17 (a partir do projeto colonialista iniciado no séc. 16) e, conseqüentemente, na conjuntura da ampliação e classificação de conhecimentos. Explico, ainda, o papel dos artistas viajantes no âmbito da história natural e as técnicas utilizadas com o objetivo de retratar a natureza, relacionando a produção dos *Libri Principis* à estreita relação entre arte e ciência nesse período, que obedece a

protocolos estabelecidos de produção visual científica. Por fim, apresento a estreita ligação de Maurício de Nassau à produção dos *Libri Principis*, como e onde eles teriam sido produzidos.

No terceiro capítulo, intitulado ***Historia Naturalis Brasiliae e Libri Principis***, exponho como se deu a elaboração do livro *Historia Naturalis Brasiliae*, de 1648, e quais foram os materiais que serviram de base para sua produção. A seguir, analiso as xilogravuras e a policromia da HNB, levantando questões relativas à história da arte técnica, como a fatura das xilogravuras e a aplicação da policromia. Apresento ainda uma pequena biografia de Marcgraf, que considero o idealizador e principal autor das ilustrações dos *Libri Principis*, e comparo as ilustrações dos capítulos da HNB, que abordam a fauna brasileira, com ilustrações idênticas ou similares no LP. Finalmente, realizo uma comparação entre as ilustrações da HNB, dos *Libri Principis*, do *Thierbuch*, do *Theatrum...* e dos recém descobertos desenhos de animais de Frans Post.

No quarto capítulo, intitulado **Análises e estudos comparativos dos *Libri Principis***, detalho o conteúdo dos LP e peculiaridades encontradas nas ilustrações dos dois volumes. Exponho os critérios utilizados para a análise formal e para a análise comparativa e, a partir desses critérios, estabeleço tipologias, apresentando uma tabela para cada volume, onde agrupo as imagens. Analiso cada grupo de ilustrações, atribuindo autoria a cada um deles. Apresento, também, alguns dados sobre as informações textuais que acompanham o conjunto das ilustrações e seu estado de conservação. Na conclusão, sintetizo as análises do Capítulo IV, relacionando-as ao conteúdo exposto nos capítulos anteriores, seguida das Referências Bibliográficas, Anexos e Apêndice.

Não somos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas fomos pensados. Ainda assim, a contribuição dos viajantes forja uma possível memória do passado colonial e povoa nosso inconsciente.

Ana Maria Belluzzo

CAPÍTULO I

MAURÍCIO DE NASSAU E O BRASIL HOLANDÊS

Figura 1: "Macaijuba", LP A36, p. 66.



Fonte: imagem digitalizada disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

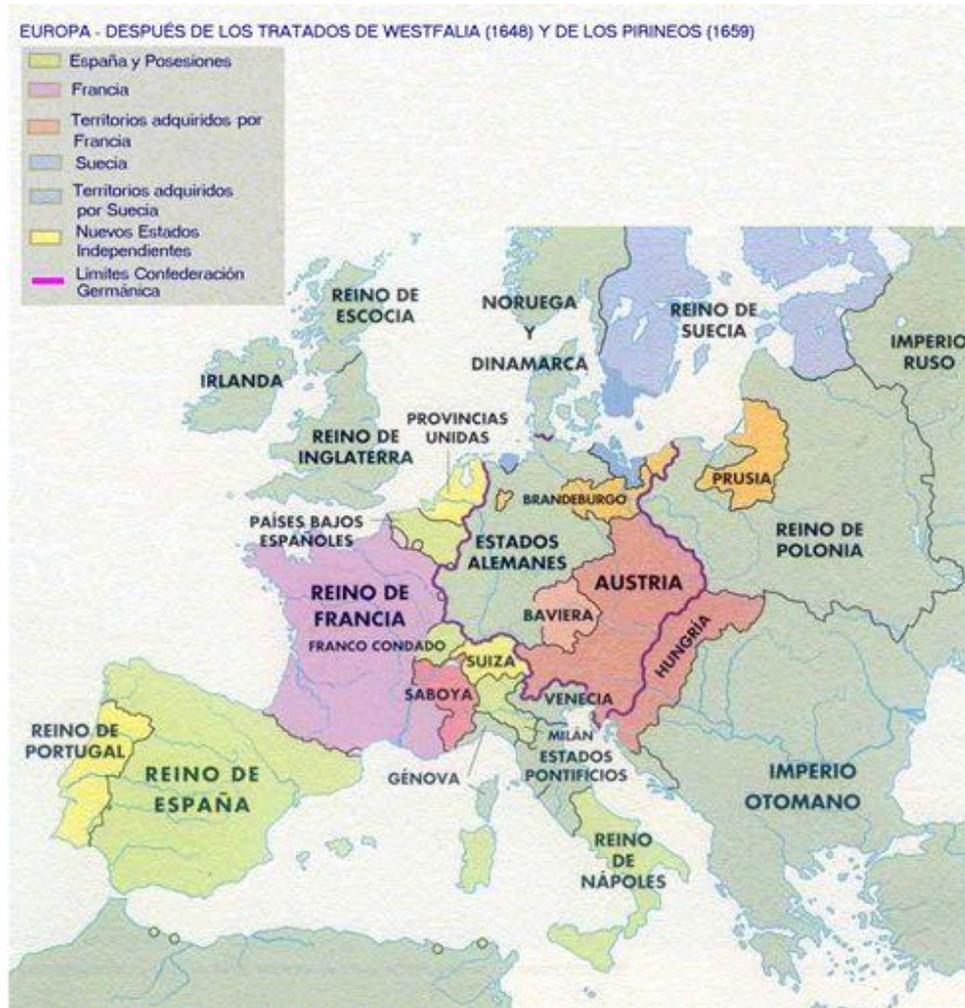
1 - Pequeno panorama da Holanda seiscentista

Na primeira metade do séc. 17, a Holanda era uma das sete províncias dos Estados Gerais do Norte ou Países Baixos do Norte que se separaram dos Países Baixos do Sul – ou Flandres (atual Bélgica). A República dos Países Baixos do Norte nasce após revoltas que aconteceram entre 1566 e 1572 nos antigos Países Baixos, então sob domínio espanhol. A centralização crescente do estado espanhol e a repressão severa da Inquisição provocaram crises seguidas de uma longa guerra - interrompida entre os anos de 1609 a 1621, conhecida como Trégua dos 12 anos – que devastou o sul do país. Em 1579 as sete províncias calvinistas do Norte, ou Províncias Unidas, conseguem sua separação. O Tratado de Münster¹³, de 1648 (figura 1), reconhece a independência das províncias do Sul - as Flandres espanholas - que continuam sobre o jugo da Espanha católica. Nas Províncias Unidas (do Norte), três províncias, a Holanda, a Frísia e a Zelândia garantiam, através de suas frotas mercantis e militares, o domínio comercial e marítimo dos Estados Gerais das Províncias Unidas na Europa, pelo menos entre 1640 e 1680.

Os Estados Gerais das Províncias Unidas eram mantidos, principalmente, por uma burguesia empreendedora e industrial. O calvinismo era a religião oficial sem ser, porém, a religião do estado ou a única crença autorizada. A maioria da população professava o protestantismo que aumentava progressivamente de formas diversas (calvinistas, anabatistas, luteranos etc.) num país onde a liberdade e a tolerância em relação a outras formas de fé eram valores fundamentais: a comunidade judaica residia quase que exclusivamente em Amsterdam e os católicos representavam entre 20% e 40% da população. Os Países Baixos do Sul encontravam-se sob tutela espanhola e professavam o credo católico.

¹³ A chamada Paz de Westfália, também conhecida como os Tratados de Münster e Osnabruque (ambas as cidades atualmente na Alemanha), designa uma série de tratados que encerraram a Guerra dos Trinta Anos e também reconheceram oficialmente as Províncias Unidas e a Confederação Suíça, sendo assinado no dia 30 de janeiro de 1648, em Münster. O tratado de Westfália, assinado em 24 de outubro de 1648, em Osnabruque, pôs fim ao conflito entre França e Suécia e o Sacro Império. O Tratado dos Pirenéus (1659), que encerrou a guerra entre França e Espanha, também costuma ser considerado parte da Paz de Westfália.

Figura 2: Posição geográfica da Holanda (Províncias Unidas) em relação a outros países europeus.



Fonte: <http://hablemosdehistorias.blogspot.com/2011/01/>. Acesso em: 18.03.19

Sendo a Holanda a província mais próspera, o conjunto dos Estados Gerais das Províncias Unidas acabou por ser denominado de Holanda, nomenclatura que doravante será utilizada nessa tese. Sua potência no séc. 17 repousa, essencialmente, sobre uma supremacia marítima e comercial sustentada por uma burguesia empreendedora e inventiva nas grandes cidades. Essa “aristocracia do dinheiro” detém o poder político ainda que, em breves períodos de crise, a Casa de Orange-Nassau – de origem alemã e herdeira do Principado de Orange (França) e de territórios dos Países Baixos – consiga impor suas determinações à República. De fato, é deste patriciado urbano que surgem os regentes das cidades e os representantes eleitos das províncias para serem membros dos Estados Gerais. Dentre as províncias, a Holanda é a mais populosa, a mais rica e a mais influente. A

federação de províncias guarda suas prerrogativas em matéria de moeda, de justiça, de legislação e de religião, sendo que a República não é dotada de um poder central forte. Nessa época, o *stathouder* – capitão-geral dos exércitos das Províncias Unidas, com funções políticas – encarnava esse poder, gozando de grande popularidade devido ao seu papel na guerra da Independência. A Casa de Orange-Nassau, portanto, fornecia à República seus grandes *stathouders*.

O comércio exterior da Holanda se beneficiava de um sistema bancário relativamente desenvolvido para a época. A ética calvinista tem importante papel no plano econômico: glorificando o trabalho e autorizando o empréstimo, está estreitamente ligada ao surgimento do capitalismo. Nessa república cercada por monarquias europeias, cultivava-se certa liberdade de expressão – René Descartes, filósofo francês, aí publica todas as suas obras - ligada à progressão das ciências - com figuras proeminentes como, entre outros, Anthonie van Leeuwenhoeck (cientista que contribuiu para o aperfeiçoamento do microscópio), Constantijn Huygens (secretário de estado, poeta e compositor) e Christiaan Huygens (matemático, físico e astrônomo, filho de Constantijn) – e com o desenvolvimento de um pensamento filosófico com Baruch Spinoza (CASSEGRAIN, G. et al, 1996, p. 97).

Nesse cenário único da Europa seiscentista, estimulados pela consciência nascente de uma nação marítima e conquistadora, a atividade científica, a curiosidade intelectual e a arte se aliam para traçar uma espécie de inventário do mundo. É importante lembrar que, na pintura da época, a natureza das obras e seus temas estão ligados a razões religiosas. Na Holanda, entretanto, após a crise iconoclasta iniciada em 1566 por protestantes extremistas, todas as imagens, sobretudo do Cristo e da Virgem Maria, foram banidas dos locais de culto assim como dos locais públicos e habitações. Todavia, os pastores calvinistas toleravam e até mesmo encorajavam a representação de cenas tiradas do Velho Testamento, as paisagens e as naturezas-mortas. Assim, ao contrário de países de fé católica, na Holanda a pintura é essencialmente produzida para particulares, adotam-se formatos menores e ilustram-se temas profanos. Certos textos de Calvino tentaram orientar a criação artística exaltando a beleza do universo, notadamente da natureza, e encorajavam os artistas a representá-la sob todas as suas formas, num tipo de pintura que não se poderia qualificar de “profana”.

Por volta da metade do séc. 17, o número de pintores nas diversas cidades da Holanda era surpreendente; cada cidade era, na maioria do tempo, dominada por uma figura central, como Rembrandt em Amsterdam, Gerard Dou em Leiden e Veermer em Delft. Apesar da multiplicidade dos centros de produção, a pintura holandesa apresenta uma unidade, cujas principais características são a tendência ao realismo da representação, o gosto pela descrição minuciosa dos seres e das coisas e uma paleta brilhante e luminosa.

O mercado de arte na Holanda era formado essencialmente por quadros e gravuras; as esculturas representavam menos que cinco por cento dos objetos nas coleções privadas e os desenhos só eram colecionados por uma pequena parcela da elite (CASSEGRAIN, G. et al, 1996, p. 84). No mercado da pintura, a oferta e a demanda crescem até metade do séc. 17, assim como o número de mestres pintores na maior parte dos centros artísticos. Privado dos comandos da aristocracia e da Igreja, esse mercado se afasta dos temas religiosos e mitológicos e se volta a um estilo “comercializável”: as paisagens, as naturezas-mortas e as cenas de gênero (CASSEGRAIN, G. et al, 1996, p. 84).

O sucesso da natureza morta na Holanda é inegável. Seu valor decorativo e seu preço relativamente módico a tornavam acessível a um grande público e, dessa forma, era possível encontrá-la em numerosos interiores. Para os artistas ela constitui um campo de experiência privilegiado: liberados das restrições do sujeito e da narrativa, se concentravam sobretudo nos problemas técnicos colocados pela pintura. A escolha dos objetos assim como sua organização no espaço e a composição exprimem sua sensibilidade. Os pintores oferecem, assim, sua experiência da beleza do mundo visível que se empenham em descrever. Este gosto pela descrição se coloca sobre o conjunto das qualidades da matéria: análise minuciosa da superfície, da textura, do grão, mas também das partes internas muitas vezes mostradas.

Na mesma época, a cartografia e a difusão dos atlas conhecem um grande sucesso e Amsterdam é um dos maiores centros de edição de mapas gravados da Europa. Na Holanda, a paixão pelos mapas se expande nas classes médias, que ornamentam o interior de seus lares com mapas murais de seu país, da Europa e das Índias. Respondendo a um vívido desejo de conhecimento histórico, a cartografia satisfaz

também ao patriotismo holandês, afirmando e perenizando pelo desenho, a existência geográfica e política da jovem nação, assim como a extensão de sua zona de influência comercial e marítima.

As histórias da Holanda e do Brasil se tocam no séc. 17. No campo da navegação e do comércio ultramarino, foi criada a Companhia das Índias Orientais conhecida pela sigla VOC - *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* – suas iniciais em holandês, em 1602, empresa patrocinada pelo governo holandês, com a participação de investidores privados. Importante salientar que o conceito atual de “ações” surgiu com a dinâmica financeira dessa companhia, através da divisão do seu capital em quotas iguais e transferíveis em 1610. Em junho de 1621 é fundada a Companhia das Índias Ocidentais - *West-Indische Compagnie* - ou WIC, também com fins mercantilistas em território do Ocidente; a administração da WIC era modelada em sua congênere das Índias Orientais.

A WIC, como doravante será abreviada, foi fundada por carta patente dos Estados Gerais das Províncias Unidas em 3 de junho de 1621, que lhe concedeu o direito exclusivo do comércio com a África Atlântica e com as terras e ilhas da América desde a Terra Nova ao Estreito de Magalhães, tanto no Atlântico quanto no Pacífico. A WIC era dividida em cinco câmaras – de Amsterdam, da Zelândia, de Mosa (Rotterdam), da Frísia e de Hoorn, e de Groninga - cada uma com participações nas despesas e nos lucros em proporções diferentes. Cada uma das câmaras tinha sua direção própria, administrava sua parte no capital comum e podia conduzir seu comércio privativo nas terras da concessão. A direção superior da WIC era feita por um conselho que, devido ao número de participantes, era chamado de Conselho dos Dezenove: composto por oito membros designados pela Câmara de Amsterdam, quatro pela da Zelândia, dois por cada uma das outras três câmaras, sendo o décimo nono indicado pelos Estados Gerais. No entanto, em questões de política geral e financeira, a WIC dependia dos Estados Gerais e em questões militares, do Príncipe de Orange como capitão-general dos exércitos das Províncias Unidas.

Além do comércio e da implantação de colônias agrícolas, a pirataria era um dos objetivos da Companhia, ou seja, corsear a carga de navios espanhóis provenientes da América do Sul ou Central, durante sua viagem de retorno à Espanha. Desta forma,

uma importante fonte de riqueza espanhola era bloqueada, a fim de dificultar o financiamento da guerra desse país contra a Holanda; os lucros com a pirataria eram investidos nos projetos da WIC. A costa do nordeste brasileiro era um local estratégico de onde a pirataria facilmente poderia ser organizada e, além disso, atrativa do ponto de vista econômico. Após uma tentativa frustrada de estabelecimento em Salvador, Bahia – então capital do Brasil - em 1624-25¹⁴, a WIC passou a empenhar esforços para tomar Pernambuco, região igualmente favorável, devido ao cultivo da cana de açúcar. Quando por fim, em 1630, os holandeses conseguiram firmar-se no Brasil, logo iniciaram a expansão de seu território, de modo que uma razoável extensão da costa nordeste brasileira ficou sob seu domínio, incluindo a capitania de Maranhão, totalizando sete das quatorze capitanias brasileiras¹⁵.

Porém, apesar da conquista, uma liderança firme na administração do território holandês no Brasil se fazia necessária. Assim, o Conselho dos Dezenove decidiu, a exemplo da VOC, nomear um governador geral com atribuições amplas. A escolha recaiu sobre João Maurício de Nassau (1604-1679), Conde (Príncipe a partir de 1652) de Nassau-Siegen, que tinha parentesco com a família real holandesa e com a corte dinamarquesa e que, após estudos nas Universidades da Basileia e Genebra, alistou-se no exército holandês onde adquiriu fama nas campanhas contra os espanhóis durante a Guerra dos Oitenta Anos. Em 1636, foi designado pelos diretores da WIC para o cargo de governador geral do território holandês no Brasil, a fim de reorganizar a colônia, visando obter maiores lucros. Maurício de Nassau – como doravante será denominado - seria assistido por um Alto Conselho e um Conselho Secreto. No dia 23 de janeiro de 1637 aporta em Recife e na sua primeira carta aos Senhores dos Dezenove, chama o país de “um dos mais belos do mundo” (TEIXEIRA, 1995, Tomo I, p. 25).

¹⁴ Em 09 de maio de 1624, uma esquadra de 26 navios e cerca de 3.400 holandeses comandados Jacob Willekens, chegaram a Bahia. O Governador do Brasil Diogo de Mendonça Furtado foi aprisionado na Casa do Governo, onde assinou sua rendição em 10 de maio de 1624. Em 27 de março de 1625, Salvador foi retomada por uma armada luso-espanhola de mais de 50 navios, comandada pelo almirante espanhol Fadrique de Toledo y Osorio, após mais de 40 dias de batalha. Outras tentativas de invasão dos holandeses foram registradas na Bahia, mas não foram bem-sucedidas.

¹⁵ À época, Portugal e Espanha estavam unidos por uma única coroa.

Logo, o projeto colonialista holandês no Brasil foi implementado por uma companhia comercial – a WIC – com fins deliberadamente econômicos, pois buscavam lucros com a pirataria no Atlântico e com a venda de açúcar na Europa, e conseqüente tráfico de escravos africanos necessários para o cultivo da cana de açúcar. Assim sendo, ao contrário dos portugueses, o projeto colonialista holandês não era um projeto de Estado, mas estava voltado sobretudo aos lucros comerciais de uma companhia de capital, na maior parte, privado. Um acordo em relação ao Brasil selado entre as câmaras da WIC, em 1638, estabeleceu a manutenção do monopólio de escravos, madeira corante e munição, autorizando o livre mercado dos demais produtos, mediante pagamento de impostos.

Saliento que a história do Brasil Holandês está referida na documentação holandesa da época como “conquista” e não como colônia¹⁶. Esse fator talvez possa nos ajudar a entender certas diferenças entre a administração holandesa e a portuguesa no Brasil: a tolerância com outras religiões que não a católica; os acordos com os portugueses donos de engenho de cana de açúcar; os acordos com grupos indígenas locais, o livre mercado etc. No que tange especificamente aos interesses dos holandeses pelo Brasil, Belluzzo (2000, vol. II, p. 48) afirma que:

O esquecimento de trabalhos portugueses, que poderiam ter servido ao desenvolvimento da história natural, deveu-se, como reconhece Almaça (1991, p. 60-62), ao sigilo com o qual os lusos envolviam as informações relativas aos recursos naturais do Brasil, a ausência de um ambiente cultural capaz de assegurar a formação regular contínua de naturalistas e articular promissoriamente as iniciativas de conhecimento da terra ainda inexplorada.

Maurício de Nassau e sua grande corte no Recife, exceto seus projetos pessoais (que eram financiados pelo próprio Conde) como a construção de suas residências e a formação de sua coleção, representavam altas despesas para a WIC que sofria de falta crônica de verbas. O Conselho dos Dezenove queria diminuir drasticamente a concentração de tropas ao contrário do que Maurício de Nassau solicitava, argumentando que um reforço no exército era imprescindível para barrar as tentativas dos portugueses de retomada dos territórios. Devido a este impasse, Nassau pediu demissão, aceita pela WIC, e retornando à Holanda em maio de 1644. Após sua

¹⁶ GONSALVES DE MELLO. “Companhia das Índias Ocidentais”. In: *O Brasil e os Holandeses, 1630-1654*. Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999, p. 42.

partida começa o declínio do domínio holandês. Dez anos mais tarde, após várias batalhas e uma série de revezes, em 26 de janeiro de 1654, os holandeses se rendem. Depois da perda do território brasileiro a situação da WIC se agravou e, em 1674, a companhia faliu oficialmente¹⁷.

2 - Maurício de Nassau: representante da WIC no Brasil

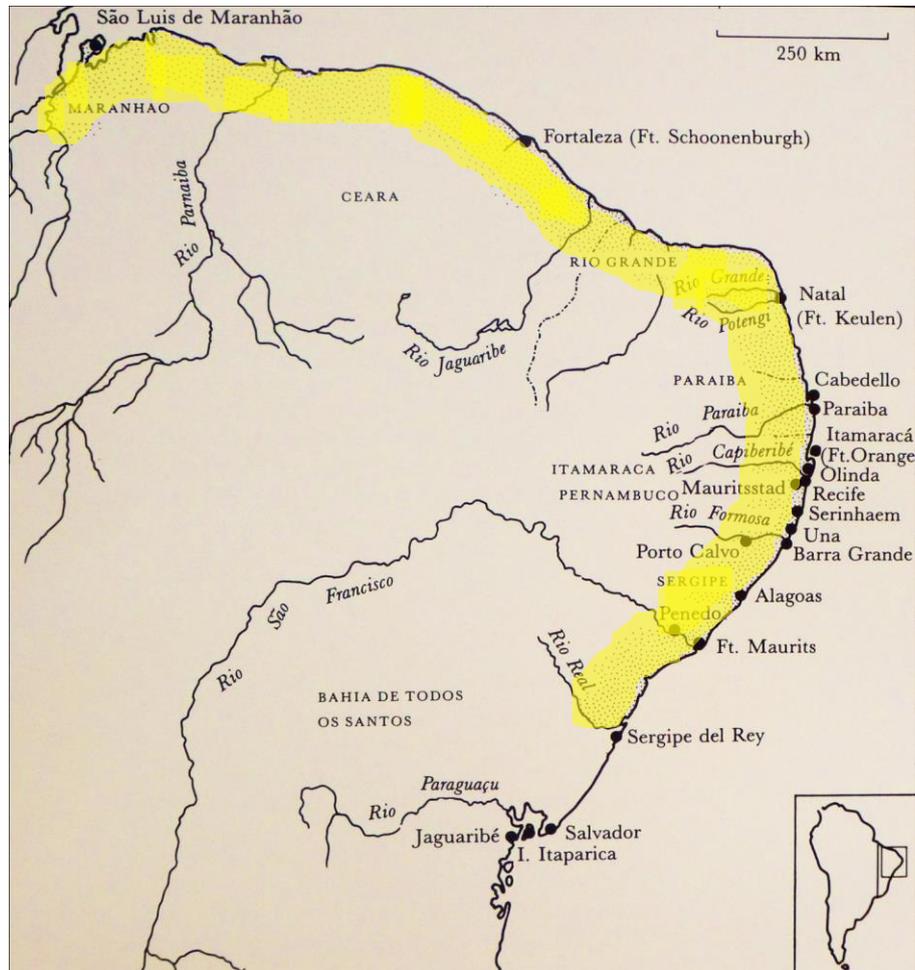
Como descrito acima, entre 1630 e 1654, parte das possessões portuguesas no Brasil caíram nas mãos da Companhia das Índias Ocidentais – WIC – e foram incorporadas à República Holandesa, mostradas no mapa da região (figura 3). Atraída pelos lucros nas plantações de açúcar em 1630, a WIC conquistou parte do nordeste do Brasil, em particular a capitania de Pernambuco, famosa pela sua produção de açúcar. A região tornou-se conhecida como Nova Holanda. Embora a captura de Olinda, então capital da capitania, tenha sido relativamente fácil e rápida, a WIC não foi bem-sucedida no controle da colônia portuguesa como um todo. Os portugueses permaneceram em constante vigília e ataque ao território holandês até 1654, quando conseguiram recuperá-lo por completo.

Quando Maurício de Nassau foi nomeado primeiro governador geral da colônia holandesa no Brasil, suas tarefas eram estabilizar a situação e expandir seu domínio territorial. A confiança depositada em Nassau pela WIC baseava-se parcialmente em seus serviços, quando jovem, como estrategista militar do Exército dos Estados Gerais Holandeses e nas conexões de sua família com o *statholder* da jovem república. Embora procedendo de um dos ramos empobrecidos da família Nassau, seus primos segundos eram o *statholder* Príncipe Maurício de Orange (1567-1625), que foi seu padrinho, e seu meio irmão e sucessor Frederico Henrique, Príncipe de Orange (1584-1647). Ambos eram filhos de William I de Orange (1533-1584), o

¹⁷ Há várias publicações que tratam especificamente da história do Brasil Holandês. Para essa pesquisa utilizei o livro de MELLO, Evaldo C. de. *Nassau: Governador do Brasil Holandês*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006. O livro, além de abordar o período, apresenta fontes documentais sobre o tema.

fundador da nação holandesa e líder da revolta holandesa contra os espanhóis. Vimos que após uma jornada de dois meses, Maurício de Nassau chega ao Brasil em 23 de janeiro de 1637, na cidade de Recife, que governa até 1644, quando retorna

Figura 3: mapa do **Brasil Holandês em 1643**, mostrando a extensão máxima das terras da Companhia das Índias Ocidentais (pontilhados em amarelo). No encarte, localização do mapa principal e a Linha das Tordesilhas, dividindo as esferas de influência espanhola na parte oriental e portuguesa na ocidental, conforme estabelecido no Tratado de Tordesilhas de 1494.



Fonte: Whitehead e Boeseman, 1989, p.18.

à Holanda devido ao seu estilo de governar e a diferenças políticas com os dirigentes da WIC, que o consideravam muito independente, muito caro e insuficientemente interessado nos lucros da empresa. Nassau, por sua vez, reclamava da falta de apoio da companhia. Ainda que curto, o tempo que Nassau serviu como governador é considerado um período notável na história colonial tanto do Brasil como da Holanda e insuficientemente valorizado e estudado nesses dois países. Ele estabeleceu uma nova capital para Pernambuco chamada cidade Maurícia ou *Mauritsstad*, na ilha de Antônio Vaz, hoje Recife, nos moldes de uma cidade holandesa, situada em um

estuário, com canais e pontes. Ali, entre 1639 e 1642 ele construiu suas duas residências: o palácio chamado *Vrijburg*, baseado, provavelmente, nos desenhos do arquiteto Pieter Post (1608-1669), de Haarlem, que supervisionou a construção da sua casa, chamada *Mauritshuis*, na cidade de Haia (atual *Mauritshuis Museum*), e uma casa de campo chamada Boa Vista.

Nesta Ilha de Antônio Vaz existia não só o palácio, mas também o Museu do Conde, para o qual traziam as naus vindas da Índia Oriental e da Ocidental, da África e de outras regiões, animais exóticos, plantas, alfaias dos bárbaros, trajes e armas, para espetáculo mais deleitosos e raro proporcionado ao Conde. (BARLAEUS 1980 [1647], p. 158)

Nassau também criou um jardim botânico e uma *menagerie* (um zoológico, não somente com espécies da América do Sul, mas também da África), um observatório astronômico e um gabinete de curiosidades, que incluía espécimes secos e taxidermia - os primeiros na história das Américas, além de imagens de humanos, animais e plantas¹⁸. Desde sua chegada, o novo governador geral cercou-se de uma comitiva de artistas, cientistas e naturalistas trazidos e mantidos no Brasil, na maior parte com seus próprios recursos, para documentar o mundo natural em textos e imagens.

Maurício de Nassau tinha um conceito muito particular de sua função na colônia em relação a muitos de seus contemporâneos que trabalhavam no Oriente; isto fica claro no fato de ter em sua comitiva não somente soldados e oficiais do governo, mas também cientistas e artistas. Segundo C. R. Boxer (1973, p. 112) “era um círculo cuidadosamente selecionado de quarenta e seis sábios, cientistas, artistas e artesãos, todos com suas tarefas especiais”. Entre estes encontravam-se os cientistas Willem Piso e George Marcgraf e os artistas Albert Eckhout e Frans Post, todos holandeses, exceto Marcgraf que era alemão. Foram principalmente estas pessoas¹⁹ que, sob o patrocínio de Maurício de Nassau, descreveram textualmente e visualmente o Brasil do século 17.

¹⁸ O frei português Manuel Calado (1584-1654) escreveu o livro *O Valeroso Lucidendo* (1987 [1648]) sobre a invasão dos holandeses em Pernambuco e a luta dos portugueses para expulsá-los. Mesmo sendo formalmente um adversário de Nassau (pois era português e católico), eles mantinham boas relações, sendo o Frei um comensal frequente à mesa de Nassau. Nas páginas 99 e 100, Calado relata o tempo dedicado por Nassau ao planejamento da Cidade Maurícia e descreve os jardins do palácio *Vrijburg*, suas plantas e animais (sendo que muitos deles foram presentes de moradores locais).

¹⁹ Juntamente com oficial e artista amador alemão Zacharias Wagener a serviço da WIC, que já se encontrava no Brasil antes da chegada de Nassau.

3 – Um príncipe humanista: Nassau e seu interesse pelas artes e ciência

Maurício de Nassau recebeu uma educação voltada para o humanismo renascentista, como veremos a seguir, o que marcou sua vida e testemunha seu interesse pelas artes e pela ciência. O fato de em sua comitiva haver artistas e cientistas explicaria seu interesse não apenas no registro pictórico do Novo Mundo, mas também no registro mais específico de novas espécies. Isto se confirma pelo envio para a Holanda, em diversas ocasiões, de espécimes brasileiros para instituições (Horto Botânico e Teatro Anatômico da Universidade de Leiden²⁰) (BARLAEUS, 1980 [1647], p. 330) e para indivíduos, como Johan de Laet (1582-1649), diretor da WIC e naturalista amador, e o próprio *stathouder*²¹.

Possuir um gabinete de curiosidades parece confirmar que Maurício de Nassau era um homem de seu tempo e tinha, além de planos para sua ascensão social, interesse em contribuir com a ciência, especificamente com a história natural, ao construir, nos jardins de seu palácio *Vrijburg* como vimos, um zoológico, um herbário e um observatório astronômico (numa das torres do palácio), além de enviar imagens e espécimes com informações precisas à Holanda. Some a isso o fato dele ter patrocinado a edição da *Historia Naturalis Brasiliae* (que doravante abreviarei como HNB) de 1648, quando retorna à Holanda. Percebe-se então o nítido objetivo do Conde em pesquisar, registrar e difundir novos conhecimentos para a história natural, astronomia e medicina. Logo, além de formar sua coleção particular, Nassau também contribuía para o desenvolvimento da ciência, como outros colecionadores da época, como veremos no Capítulo II.

²⁰ A Universidade de Leiden procurava buscar novos conhecimentos através da observação e da experimentação. O museu (ou gabinete de curiosidades) dessa universidade estava ligado ao *Theatrum Anatomicum*, fundado em 1696 e um dos primeiros do mundo, fazendo parte dos recursos didáticos, juntamente com o *Hortus Botanicus* e o observatório. No palco do *Theatrum Anatomicum* (de fato um anfiteatro) eram feitas dissecações de seres humanos e animais em aulas práticas de medicina. Essas dissecações eram verdadeiros espetáculos, com a presença de grande plateia, como mostra a pintura de Rembrandt, “A Lição de Anatomia do Dr. Tulp”, óleo sobre tela de 1632, no acervo do *Mauritshuis Museum*, Haia.

²¹ FRANÇOZO (2014, p. 70) comenta que de Laet colecionava conhecimentos sobre o Novo Mundo através de livros, relatos de viagem e objetos que recebia de presente de viajantes e altos funcionários da WIC, como Maurício de Nassau. Da mesma forma, BRIENEN (2006, p. 306) escreve que antes mesmo de Maurício de Nassau retornar à Holanda em 1644, ele enviava animais (cavalos, papagaios etc), além de pinturas como presentes: para indivíduos (como o *stadhouder*) e para instituições (como o teatro de anatomia em Leiden), interessados em possuir “exótica” da América do Sul.

João Maurício de Nassau-Siegen, nasceu em 17 de junho de 1604 na cidade de Dillenburg, no castelo da família Nassau, na região oeste da atual Alemanha. À época, o *stathouder* da Holanda era Maurício de Orange-Nassau (1576-1625), que, como vimos, foi um de seus padrinhos. Teve 24 irmãos, cujo pai Johan VII, homem culto que lutava como capitão do exército da Holanda e brilhava em teoria militar, pertencia a um ramo empobrecido da casa de Orange; como administrador, se empenhava na prosperidade de Siegen, sua terra hereditária. Maurício de Nassau, sendo um dos 24 filhos, teria futuro pouco próspero como soberano de uma parte do pequeno reino de Siegen. Em 1621, o jovem nobre inicia carreira militar no regimento de cavalaria do futuro *stathouder*, o príncipe Frederico Henrique, que oferecia melhores perspectivas de vida. Distinguindo-se nas batalhas, foi promovido rapidamente, frequentando a corte do *stathouder* em Haia, onde fez amizade com seu secretário, o poeta Constantijn Huygens. Em 1634, começa a construção de sua casa em Haia, mas quando as despesas ameaçavam ultrapassar o orçamento original, aceitou em 1636, sem terminar a casa, a nomeação honrosa da WIC para governador do Brasil.

A educação do jovem nobre seguiu o modelo praticado pelas famílias aristocratas: até os 10 anos de idade vive no castelo da família e sua formação, longe do ambiente doméstico, inicia-se em 1614, quando viaja para Kassel para, junto com os dois filhos de sua irmã Juliana e de seu padrinho, o conde Moritz von Hesse-Kassel, seguirem até Basel, em cuja escola estudariam por um ano. De volta a Kassel, o jovem estudou por quatro anos no Colégio *Mauritianum*: grego, latim, francês, inglês, italiano, espanhol, teologia, filosofia, matemática, retórica, história, música, dança e combates (FRANÇOZO, 2014, p. 80), matérias imprescindíveis para a formação humanística abrangente que grande parte da nobreza renascentista alemã e holandesa considerava fundamental para um jovem nobre.

Uma das características mais importantes da corte de Moritz von Hesse-Kassel era seu envolvimento e patrocínio direto das ciências e das artes: organizava grandes festas que contavam com peças teatrais, dança, poesia e competições de cavalaria. Também possuía um gabinete de curiosidades com muitas coisas exóticas que obteve de além-mar, incluindo objetos de arte e de história natural, bem como instrumentos científicos. Sob seu patrocínio foi criada a primeira cátedra de química da Europa, na Universidade de Marburgo (FRANÇOZO, 2014, p. 81). Em Kassel, Maurício de

Nassau conviveu com a prática e o mecenato das ciências e das artes em escala ainda não conhecida na Holanda e que tentaria reproduzir mais tarde em sua própria corte no Brasil.

Quando completou 15 anos, sua família recorreu a seu outro padrinho, o *stathouder* Maurício de Orange-Nassau, para conseguir uma posição dentro do Exército da República por ele liderado. Fez seu treinamento militar na Frísia e ingressou no exército como alferes, no ano de 1620. A seguir mudou-se para Haia, principal corte holandesa e sede do poder de comando das Províncias Unidas. Nos 15 anos seguintes, ascendeu na hierarquia do exército lutando contra os espanhóis. Em 1636, alcançou fama nacional recuperando, junto com seu meio irmão, o marechal Guilherme de Nassau-Siegen, a cidade de Schenkenschans. Nesta conquista lutou ao lado de Frederico Guilherme (1620-1688), futuro Grande Eleitor de Brandemburgo²² – então com 16 anos – a quem, anos mais tarde, em 1652, presentearia com parte de sua Coleção Brasileira, assim designada por Whitehead (1979, p. 430) e Vries (1985, p. 262).

Em 1636, com 32 anos de idade, Maurício de Nassau tinha uma sólida formação humanista, ampla experiência, reconhecimento e fama pelos seus feitos militares e algum capital (herança de seu pai) que usara para construir sua casa em Haia. Recebeu, então, a oferta da WIC de tornar-se o governador geral do Brasil, posição de destaque e muito bem remunerada. Sua formação o capacitou à ascensão na carreira e a comportar-se como um humanista, capaz de cercar-se de artistas e cientistas, e de ter como projeto contribuir para um maior conhecimento do Novo Mundo e da História Natural, através da formação de uma coleção de objetos, fauna, flora e imagens do Novo Mundo, nos moldes dos gabinetes de curiosidades de seus contemporâneos nobres. Esse projeto, mais que humanista, era um projeto pessoal de ascensão social que se consolidou com seu retorno à Holanda, após sete anos como governador geral do Brasil Holandês.

²² Olivério Pinto em nota 6 do livro de LICHTENSTEIN (1961, vol.II, p.256) explica: “De acordo com a constituição do velho Santo Império Germânico (1356), adquiriam o título de eleitores sete príncipes, a quem se conferia a prerrogativa de eleger o imperador. Entre os que fizeram jus a tal título nos séculos que se sucederam, figura Frederico Guilherme (1620-1688), que, reinando no Brandemburgo entre 1640 e 1688, foi cognominado ‘Grande Eleitor’, em atenção ao saliente papel desempenhado na formação da monarquia germânica, da qual ficou sendo considerado o verdadeiro fundador.”

A coleção formada nesse período serviu de trampolim às ambições de Maurício de Nassau, como demonstra Françaço no livro *De Olinda a Holanda, o gabinete de curiosidades de Nassau* (2014). O presente dado ao Grande Eleitor de Brandemburgo selou uma aliança que foi a mais importante e bem-sucedida de toda a carreira de Maurício de Nassau. Em 1647 foi nomeado *stathouder* de Cleves, em 1652 foi eleito grão-mestre da Ordem dos Cavaleiros de São João e, no ano seguinte, o Grande Eleitor fez dele Príncipe do Império Romano Germânico.

Suas atividades em Brandemburgo e em suas propriedades alemãs, no entanto, não impediram o Príncipe de Nassau de se envolver em alianças e compromissos políticos com outro monarca protestante, seu primo pelo lado materno, o rei Frederico III (1609-1670) da Dinamarca e Noruega, monarca de grande importância no cenário europeu. Em 1654, como presente para seu primo (JOPPIEN, 1979, p. 322), enviou-lhe 26 pinturas sobre tela - dentre estas, 12 naturezas mortas - todas de autoria de Albert Eckhout, um retrato de Nassau com índios tupi (c.1643) e um retrato seu em tamanho natural (c.1644) (destruídos em um incêndio), um retrato do rei do Congo e dois retratos de dois de seus serviçais²³.

O último grande presente dado por Maurício de Nassau teve como beneficiado Louis XIV, rei da França, em agosto de 1679, mesmo ano de seu falecimento. Esse presente, o mais vultoso dado pelo Príncipe, incluía mais de quatro dezenas de pinturas, cujo objetivo era montar um grupo de quadros o mais amplo possível, com temática brasileira.

Não há registros que indiquem que Maurício de Nassau continuou a colecionar após finda sua estadia no Brasil. Ao contrário, utilizou, pelo resto de sua vida e de forma bastante estratégica, sua Coleção Brasileira: expondo-a em sua residência, a *Mauritshuis*, em Haia, para deleite e admiração de nobres, colecionadores e cientistas; presenteando, como visto, o rei da Dinamarca e Noruega com quadros, o Grande Eleitor de Brandemburgo com uma coleção de ilustrações de história natural

²³ FRANÇOZO (2014, p. 215-222) discute detalhadamente o conteúdo do presente de Maurício de Nassau ao rei da Dinamarca e Noruega, sugerindo que junto às pinturas tenham sido enviados objetos etnográficos.

e cartelas²⁴ para confecção de tapeçarias e o rei Louis XIV da França com quadros e cartelas para confecção de tapeçarias. Podemos concluir que Maurício de Nassau tinha um projeto pessoal bem definido ao assumir o governo geral do Brasil Holandês, financiando, com seus próprios meios, o trabalho de artistas e cientistas, bem como a construção de edificações e jardins, visando posições estratégicas e lucros futuros. E conseguiu, de fato, através desse projeto, se consolidar nobiliarquicamente, trocando partes de sua coleção por favores, cargos e títulos.

O Príncipe Maurício de Nassau morre em 20 de dezembro de 1679, em Cleves, aos 75 anos. Françoze (2014, p. 229) divide sua longa vida entre a juventude e três grandes blocos que resumem e representam sua carreira política e militar: lutas e batalhas vencidas como general durante a Guerra da Independência das Províncias Unidas, os feitos como governador geral do Brasil Holandês e sua posição de *stathouder* de Cleves, Príncipe do Império Romano Germânico a serviço do Brandemburgo.

Sua formação humanista em Kassel e seu comportamento indicam que Maurício de Nassau possuía um interesse genuíno pela História Natural. Vimos que, por diversas vezes, enviou à Holanda espécimes da fauna e da flora do Brasil – vivos, secos ou empalhados. Além disso, possuía cadernos pessoais com ilustrações de fauna e flora, com comentários manuscritos por ele mesmo abaixo ou atrás das imagens (quando estas ocupavam toda a página). Esses cadernos, em número de dois, que integravam sua coleção, são conhecidos como *Libri Principis* ou *Handbooks* ou, ainda, Manuais. Certos autores afirmam que os cadernos serviam à educação e recreação de Maurício de Nassau, com o intuito de informá-lo sobre a fauna e flora da região. Alguns pesquisadores creditam a autoria de suas ilustrações à George Marcgraf. No entanto, o - ou os autores - das ilustrações não foram identificados. Outros, assim como eu, creem que há mais um artista.

Como veremos no Capítulo IV, quando apresento análises das ilustrações dos LP, desenvolvo a tese de que as ilustrações são fruto do trabalho de seis diferentes artistas: três artistas ainda anônimos (com diferentes graus de habilidade artística e

²⁴ Pintura sobre tela de grandes dimensões que serve de base para a confecção de uma tapeçaria nas mesmas dimensões.

domínio técnico), Marcgraf e seu assistente (cujo nome não se tem registro) e Wagener. Creio mesmo que o próprio Maurício de Nassau possa ter sido um dos três autores anônimos, tendo realizado algumas das pinturas de aspecto *naive*, já que nutria grande interesse pelo tema e, tendo recebido em sua educação lições de música, é muito provável que também tenha sido treinado em desenho e pintura²⁵. Françaço (2014, p. 227) confirma que Maurício de Nassau teve como hábito desenhar mapas, especialmente plantas de jardim. Além disso, um inventário feito em sua residência em Cleves, um mês antes de sua morte, em dezembro de 1679, menciona que no seu quarto de dormir havia um gabinete feito de madeira do Brasil contendo uma série de pequenas caixas de marfim com tintas e pincéis. O único registro que apoia essa suposição é apresentado por Lichtenstein (1961, p. 209) quando descreve o uso que o ictiólogo Marcus Eliezer Bloch (1723-1799) fez de algumas ilustrações dos LP, publicando-as em forma de gravuras de cobre em seu livro *História Natural dos Peixes* (12 vol), publicado entre 1782 e 1795, e comentando brevemente abaixo de cada imagem: “desenhado pelo príncipe Maurício”. Entretanto, Lichtenstein (1961, p. 209) alega que essa é uma opinião gratuita, que não se apoia em nenhum fundamento. Infelizmente, com o material existente hoje, é impossível levar adiante essa suposição que, entretanto, não deixa de ser instigante.

Logo, Nassau teria utilizado os *Libri Principis* para conhecer melhor as espécies que mantinha em sua *ménagerie*, realizando um registro visual nos cadernos e comentando aspectos que julgava interessantes sobre cada uma delas em momentos de lazer. Outra possibilidade, apresentada no Capítulo II, é que os LP tenham sido confeccionados na Holanda, após o retorno de Nassau e a morte de Marcgraf, a partir dos cadernos de notas de Marccgraf em posse de Nassau.

4 – A comitiva artístico-científica de Nassau e a formação de sua coleção

Joppien (1979, p. 297) afirma que a “expedição” de Maurício de Nassau ao Brasil continua sendo um episódio único e legendário no encontro da Europa com o mundo não-europeu devido aos muitos resultados que produziu nos campos da história natural, medicina, astronomia e arte, além de comporem a expedição os primeiros

²⁵ De acordo com os tratados de arquitetura militar da época, era indispensável o conhecimento do desenho e da perspectiva na formação militar.

artistas profissionais a trabalharem no Novo Mundo. A grande quantidade de pinturas e desenhos que produziram são tanto obras de arte quanto material científico e registros feitos a partir de observações empíricas. Este grande registro visual permaneceu sendo a mais extensa e variada coleção formada até as viagens do Capitão Cook, na segunda metade do séc. 18. É importante salientar que Nassau era parente de todos os reis da Europa, de grande cultura e informação, sofisticado intelectualmente, amigo de eruditos famosos, sendo provável que tenha tido contato com Descartes. Ele percebeu que, trazendo uma equipe para registrar o Novo Mundo, com os primeiros pintores profissionais - Eckhout e Post - a atravessarem o Atlântico e virem para o Novo Mundo, levaria de volta para a Europa um material que lhe daria enorme prestígio.

Vimos que entre os artistas que viajaram no mesmo navio que Nassau estavam os pintores profissionais holandeses Frans Post e Albert Eckhout, aportando em Pernambuco em 23 de janeiro de 1637. Quatorze meses mais tarde, em março ou abril de 1638, Willem Piso, médico pessoal de Nassau e George Marcgraf, naturalista, geógrafo e astrônomo, chegam à cidade do Recife. O soldado Zacharias Wagener, que tinha a função de escrivão ou despenseiro da cozinha de Nassau, também trabalhou como artista amador, registrando em seu diário – chamado *Thierbuch* - fauna, flora, tipos humanos, cenas urbanas e paisagens. Não se sabe ao certo se além de realizar seus registros pictóricos e textuais por interesse pessoal, o talento de Wagener como artista amador tenha sido do conhecimento de Maurício de Nassau e se ele tenha servido ao Conde também dessa forma. Afinal, muitas das ilustrações contidas no *Thierbuch* são extremamente similares às dos *Libri Principis*, aos retratos étnicos de Eckhout e aos animais de Frans Post.

Em 1678, durante negociações para a doação de quadros ao rei Louis XIV da França, Maurício de Nassau escreve uma carta ao Marques de Pomponne - Secretário de Estado – afirmando que durante seu governo no Brasil contou com seis pintores a seu serviço, “sendo que cada um curiosamente pintou de acordo com sua capacidade”²⁶.

²⁶ Maurício de Nassau escreveu em 1678, de acordo com Joppien (1979, p. 326): « les dites rarités representent tout le Brésil en pourtrait, à sçavoir la nation et les habitants du Pays, les animaux à quatre pieds, les oiseaux, poissons, fruits et herbes, tout au grandeur de vif, aussi la situation du dit Pay, villes et Fortresses, en perspective, de quels pourtraits on peut former une tapisserie pour meubler une grande sale ou galerie, ce qui seroit une chose très rare, qui ne se trouve plus au monde, ayant eu dans

Infelizmente não há registros de quem eram esses seis artistas. Todavia, certamente entre eles estavam Frans Post e Albert Eckhout. Outro dos seis artistas poderia ser o naturalista e astrônomo Georgee Marcgraf. Se cada um deles possuísse um assistente, a exemplo do que acontecia na Europa nos ateliês de artistas, havia seis pintores: Frans Post, Albert Eckhout, George Marcgraf e seus respectivos assistentes, conforme declarou Nassau. Joppien (1979, p. 287, nota de rodapé 5) indica a possibilidade de que Eckhout, Post e Marcgraf tenham sido acompanhados por assistentes, de acordo com uma listagem de domésticos de abril de 1643, conservada no *Algemeen Rijksarchief*, em Haia. Teixeira (1995, Tomo I, p. 57) também afirma que um documento de 1643 (provavelmente o mesmo citado por Joppien) registra o nome daqueles que recebiam habitação e alimentação do governador, sendo que os números 15 e 16 dessa listagem correspondiam a Albert Eckhout e Frans Post, ambos com jovens assistentes.

4.1 – Albert Eckhout (c.1610-c.1664/66)

Albert Eckhout era holandês, nascido em Amersfoort, província de Utrecht, mas pouco se sabe sobre sua vida, seu aprendizado e seu trabalho antes e depois de sua estada no Brasil. Não há registro de como conheceu Maurício de Nassau, mas é provável que tenha sido através de Frans Post ou de seu irmão, o arquiteto e pintor Pieter Post, ou ainda de Jacob van Campen, também arquiteto e pintor. Permaneceu no Brasil de 23 de janeiro de 1637 a provavelmente 11 de maio de 1644, retornando à Holanda na frota que levava Nassau.

Várias pinturas de Eckhout realizadas no Brasil, datadas de 1641 a 1643, sobreviveram, como veremos a seguir. Pouco se conhece de suas atividades entre 1644 a 1663, quando foi convidado para trabalhar Dresden, como pintor da corte de Johan George II, que se tornaria Eleitor da Saxônia em 1656. Além de seus desenhos e óleos sobre papel do *Theatrum...* e *Miscellanya Cleyeri (Libri Picturati A32-A35 e A38 ou Coleção Berlinka)*, suas obras mais importantes são 24 pinturas, em óleo sobre tela, que estão hoje no Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhagem.

mon service le temps de ma demeure au Brésil, six peintres, dont chacun a curieusement peint à quoy il estoit le plus capable... »

4.2 – Frans Post (1612-1680)

Frans Post nasceu em Haarlem, Holanda. Não há informações a respeito de seu aprendizado artístico, porém, seu irmão Pieter Post, quatro anos mais velho, parece ter tido um importante papel na sua formação. Pieter foi pintor e tornou-se um dos importantes arquitetos do classicismo holandês, trabalhando com o arquiteto Jacob van Campen em 1636, na construção do palacete de Maurício de Nassau em Haia. Com 23 anos Frans Post juntou-se à comitiva de Maurício de Nassau rumo ao Brasil e, assim como Eckhout, nada se sabe sobre seus trabalhos anteriores. Sua mais antiga pintura conhecida, intitulada “Vista da Ilha de Itamaracá, Brasil”, está assinada e datada de 3 de novembro de 1637, menos de dez meses após sua chegada ao Brasil.

Em terras brasileiras, produziu numerosas pinturas em óleo sobre tela, a maioria paisagens. Também colaborou com o mapa *Brasilia qua parte paret Belgis* de Marcgraf para o livro de Gaspar Barléu *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis I. Mavritii, Nassoviae* (Amsterdã, 1647), sobre os feitos de Nassau no Brasil, cujas ilustrações de animais, de motivos decorativos e de um engenho de açúcar são suas. Bia e Pedro Corrêa do Lago organizaram e publicaram em 2007 o livro *Frans Post, 1612-1680* (Rio de Janeiro: Editora Capivara), com um levantamento completo de sua obra. Joppien (1979, p. 299-302) também faz uma análise de sua obra no Brasil. Mesmo após sua partida do Brasil, continuou pintando paisagens brasileiras que são em maior número que as produzidas *in loco*. De retorno à Holanda em 1644, deu continuidade a sua carreira de pintor em Haarlem, galgando posições sociais e recebendo distinções da comunidade artística. Suas obras estão espalhadas em diversos países, incluindo Holanda e França.

4.3 – George Marcgraf (1610-1644)

Marcgraf nasceu em Liebstadt, Saxônia (atual Alemanha). Partiu da Alemanha para estudar botânica, astronomia e matemática em Leiden em 1636, onde logo atraiu a atenção de Johan de Laet. Partiu da Holanda, em Texel, uma das Ilhas Frísias, no primeiro dia de 1638, chegando ao Recife dois meses depois.

Trabalhou no Brasil como astrônomo, cartógrafo e naturalista, coletando e estudando plantas e animais (BARLAEUS 1980 [1647], p. 347), muitos dos quais ilustraram e foram descritos na HNB. Além disso, registrou dados geográficos para mapas e fenômenos meteorológicos no observatório astronômico edificado para seus estudos (BARLAEUS 1980 [1647], p. 347).

Marcgraf deixou o Brasil em 1643 ou 1644 partindo para a África, onde, supõe-se, morreu em agosto do mesmo ano de sua chegada, com 33 anos de idade, em Luanda, antes que pudesse levar suas notas brasileiras para publicação. Informações mais detalhadas sobre sua vida e obra são apresentados no Capítulo III.

4.4 – Willem Piso (1611-1678)

Piso nasceu em Leiden, onde estudou medicina na Universidade dessa cidade. Não há informações sobre a data certa de sua chegada, sendo que muitos autores consideram que veio para o Brasil junto com Marcgraf para substituir o médico particular de Maurício de Nassau, Willem van Milaenen, falecido no Brasil em 1637. Atuava também como cirurgião chefe das tropas, liderava as pesquisas científicas em história natural, além de investigar doenças tropicais e práticas médicas locais. Faleceu em Amsterdam aos 67 anos de idade, um ano antes de Maurício de Nassau.

4.6 – Viajantes que não integravam a comitiva de Maurício de Nassau

4.6.1 – Zacharias Wagener (1614-1668)

Wagener nasceu em Dresden, atual Alemanha, e mudou-se para a Holanda ainda em tenra idade, onde trabalhou na importante editora do cartógrafo Johanes Blaeu em 1633. Chegou ao Brasil no início de 1634 (três anos antes da chegada de Maurício de Nassau) a serviço da WIC, primeiro como soldado, depois como escrivão e despenseiro de Maurício de Nassau. Retornou à Europa em 1641 e passou a servir a VOC em outras colônias. Sua biografia relata que em 20 de junho de 1641, três dias após sua chegada do Brasil, visitou Haarlem para entregar cartas, desenhos/pinturas e papagaios (não há registros de quem recebeu essas encomendas), de onde seguiu para Haia, Delft, Rotterdam e Leiden (BRUIN, 2016, p. 62). Se levava consigo seu

Thierbuch, é interessante pensar que as ilustrações e observações de Wagener chegaram à Europa antes do material produzido pelos artistas e cientistas de Nassau, que retornou somente em 1644.

4.6.2 – Caspar Schmalkalden (c.1616-c.1673)

Proveniente de Thüringen (atual Alemanha), chegou ao Brasil no final de 1642 como soldado da WIC, partindo em 1645. Em 1646 se juntou à VOC, viajando para as Índias. Escreveu um extenso diário de suas viagens, com cerca de 500 páginas, contendo registros geográficos, observações etnológicas e descrições da fauna e da flora dos países que visitou, com 128 ilustrações de animais e tipos humanos brasileiros, que hoje é conservado na Biblioteca de Gotha, Alemanha. Parte desse manuscrito referente a sua passagem pelo Brasil e pelo Chile foi publicada no Brasil em 1998 pela Editora Index na Coleção Brasil Holandês²⁷. Françaço (2014, p. 156-164) analisa sua trajetória de vida e, detalhadamente, três versões de seu diário, que se encontram em três diferentes locais. A autora ressalta que as descrições que Schmalkalden faz em seu diário contém trechos inteiros copiados da *HNB*, do *Rerum...* de Barleus e do relatório de Elias Herckmanns sobre a Paraíba, e conclui que seu texto não é um relato pessoal, mas antes uma narrativa de viagem composta de sua experiência e da compilação de informações de fontes variadas. Entretanto, a grande originalidade desse material está nos pequenos versinhos que Schmalkalden adicionou a cada desenho: versos de quatro linhas com texto em primeira pessoa que descrevem atividades ou costumes do que é retratado. Em nenhuma outra representação visual holandesa do Brasil esses versos aparecem (FRANÇOZO, 2014, p. 163).

4.6.3 – Johan Nieuhof (?- c.1672)

Johan Nieuhof foi outro funcionário da WIC de passagem pelo Brasil que escreveu um relato de suas experiências, o livro “Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil”. Não há confirmação de que Nieuhof tenha tido contato direto com Maurício de Nassau e sua comitiva artístico-científica, porém, escreveu um manuscrito sobre seu tempo como soldado no Brasil. Após sua morte, c. 1672, seu irmão Hendrik, foi o responsável

²⁷ TEIXEIRA, D.M. O “Diário de viagem” de Caspar Schmalkalden ao Novo Mundo (1642-1645). São Paulo: Ed. Index, 1998.

pela publicação desse manuscrito em 1682 e, também, provavelmente, pela inserção de passagens e trechos da HNB e do relatório de Elias Herckmanns.

5 – Resumo do que é conhecido hoje sobre a coleção de Nassau

Nessa tese me concentro no estudo dos *Libri Principis*, que é meu objeto de pesquisa. Entretanto, considero importante apresentar aqui um pequeno resumo do que é conhecido atualmente sobre a coleção de Maurício de Nassau. Para isso, me baseei em duas publicações que até hoje são referências fundamentais no tema: o capítulo do livro *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679: Essays on the occasion of the tercentenary of his death*. (The Hage, 1979), escrito por Rüdger Joppien e intitulado “The Dutch Vision of Brazil, Johan Maurits and his artists” e no livro *Um Retrato do Brasil Holandês do Século XVII: animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau*, de Whitehead e Boeseman (Rio de Janeiro, 1989). Além dessas, há uma publicação mais recente em português: *Arte e Arquitetura no Brasil Holandês*, de autoria de José Roberto Teixeira Leite (Recife, 2014)²⁸.

A história da coleção que Maurício de Nassau leva para a Holanda em 1644, quando deixa o Brasil, tem muitas lacunas, sendo um verdadeiro quebra-cabeças devido ao grande número de obras dispersas pelo planeta, a tantas outras desaparecidas e às muitas cópias, reproduções e citações dos originais. A trajetória da distribuição dos registros pictóricos é bastante complexa: eles foram presenteados a chefes de estados, vendidos e revendidos, enviados para vários países, muitos tendo sido dizimados por incêndios e outros tantos tendo perecido sem que haja registros. Belluzzo (2000, vol.I, p. 100 e 102) afirma que:

Os notáveis resultados atingidos pelas pesquisas são ainda tidos como insuficientes pela perspectiva da história da arte, considerando-se a extensão do legado artístico de Nassau, a incerteza das autorias, o processo de sucessivas reapropriações e transformações. [...] A reiterada apropriação de registros feitos pelos artistas holandeses em terra brasileira é um dos melhores exemplos do processo de migração das imagens entre países europeus, através de vários suportes e por mãos de artesãos e artistas que não viajaram ao Brasil. É um dos fundamentos da imagem a sua possibilidade de desprendimento da

²⁸ Nesse livro TEIXEIRA LEITE apresenta um ótimo resumo da vida e obra de cada artista integrante da comitiva de Nassau, as repercussões de seus trabalhos na Europa e as transformações e reproduções que geraram.

forma e capacidade de flutuação, sem a qual não se pode falar em imaginário.

5.1 – Coleção *Berlinka* ou *Libri Picturati A-32 a A-38*

A Coleção *Berlinka* é composta de desenhos e pinturas sobre papel que incluem sete volumes: o *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, os *Libri Principis* e a *Myscellania Cleyeri*. Encontra-se hoje na Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia, na Polônia.

Vimos anteriormente que, quando retorna à Holanda em 1644, Maurício de Nassau leva consigo, além de outros objetos, considerável acervo iconográfico, composto de grande número de pinturas sobre tela, pinturas sobre papel, estudos, desenhos e mapas. Em 1652, significativa parcela da Coleção Brasileira foi cedida ao Príncipe Frederico-Guilherme, Eleitor de Brandemburgo, em troca de dignidades nobiliárquicas e terras nos arredores de Cleves. O acervo, que continha aquarelas e desenhos já encadernados em dois tomos, conhecidos como *Libri Principis* ou *Manuais*, além de numerosas pinturas em folhas avulsas, foi então incorporado à biblioteca privada do Eleitor em Berlim. Entre 1660 e 1664, os itens avulsos foram reunidos por Christian Mentzel (1622-1701)²⁹, médico particular de Frederico-Guilherme, em quatro volumes intitulados *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*. Entretanto, supõe-se que alguns poucos originais permaneceram com Mentzel, sendo por fim organizados, juntamente com diversas outras ilustrações, em um pequeno volume denominado *Miscellanea Cleyeri*, que chegaria à biblioteca apenas em 1757 (TEIXEIRA 1995, Tomo I, p. 94). Posteriormente, todos os sete volumes citados acima, contendo imagens referentes ao Brasil Holandês foram incorporados a uma série de manuscritos ilustrados conhecidos como *Libri Picturati*, que abrangem 144 tomos distintos. Os quatro volumes do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* receberam os números A32, A33, A34 e A35, os dois volumes dos *Libri Principis* os números A36 e A37 e o volume da *Miscellanea Cleyeri* o número A38.

²⁹ Também botânico, orientalista e poliglota alemão, nascido em Brandemburgo, autor de obras como *Flora Japonica* (2 vol.) e *Dictionary Sinicum* (9 vol.).

Ao longo dos anos, esses sete volumes passaram da biblioteca particular do Eleitor de Brandemburgo à Biblioteca Real que, posteriormente, passou a ser denominada Biblioteca da Prússia, onde permaneceram até meados do séc. 20. Em 1941, devido a bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, esse material, juntamente com o acervo da Biblioteca Prussiana, foi evacuado de Berlim. Os 144 tomos dos *Libri Picturati* foram divididos em dois blocos: o primeiro foi enviado ao um mosteiro em Beuron, alto Danúbio e o segundo, para Schloss Fürstenstein (atual Ksiaz) na Silésia. Este último, contendo os sete volumes sobre o Brasil Holandês e vários manuscritos de compositores famosos, foi transferido para a vila de Grüssau (atual Krzeszów), em 1943, permanecendo oculto na Igreja de São José até ser redescoberto e transferido para a Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia entre 1946/47 (TEIXEIRA 1995, Tomo I, p. 95), onde é conhecido como Coleção *Berlinka*. Entretanto, devido a questões políticas, esse material foi mantido em segredo pelas autoridades polonesas e dado como perdido por muitos pesquisadores. Finalmente, em 1977, o governo polonês reconheceu a posse da Coleção *Berlinka* e a consulta a esses documentos foi liberada em 1981.

Desde então, Whitehead e Boeseman publicaram diversos trabalhos a partir de seu acesso à Coleção *Berlinka* em 1979. No Brasil, Dante Martins Teixeira (Museu Nacional – UFRJ) organizou uma edição em cinco volumes – Coleção Brasil Holandês – publicada em 1995 pela Editora Index, com contribuições de diversos pesquisadores e reproduções em cores das obras originais contidas no *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, nos *Libri Principis* e na *Miscellanea Cleyeri* (apenas as ilustrações de espécimes brasileiros), a qual, juntamente com os originais digitalizados acessíveis no site da Biblioteca Jaguelônica, tem servido de base para esta pesquisa.

Os sete volumes contendo originais referentes ao Brasil Holandês abarcam 803 imagens sobre papel, tendo sido utilizadas as técnicas da pintura a óleo, guache, aquarela, desenho a lápis, pastel e nanquim, segundo observações dos autores acima citados e da literatura existente sobre o tema³⁰. Dessas 803 imagens, apenas treze tem assinatura, o que configura de antemão, problemas de atribuição. Além disso,

³⁰ Entretanto, veremos no Capítulo II que há divergências entre as fontes disponíveis sobre as técnicas utilizadas.

como abordarei adiante, é possível observar, mesmo ao se analisar reproduções dos originais, diferentes estilos, domínio técnico e artístico bastante desiguais, flagrantes diferenças no traço e na qualidade, assim como na construção, composição dos elementos e disposição das figuras retratadas de maneira não uniforme.

Este material requer estudos detalhados, pois além de ficar por mais de 150 anos na Biblioteca da Prússia sem ter sido pesquisado e tendo desaparecido por mais de 30 anos após a Segunda Guerra Mundial, ainda não mereceu a atenção de historiadores da arte, excetuando a pesquisa de Brienen sobre a obra de Eckhout e estudos de pesquisadores na área da História Natural.

5.2 – Os registros pictóricos de Frans Post

Além das obras pintadas no Brasil na sua chamada “primeira fase”, Frans Post produziu um número incrivelmente maior de pinturas a óleo sobre tela com paisagens brasileiras após seu retorno à Holanda, durante sua “segunda fase” (1644-1660), “terceira fase” (1661-1669), considerada por muitos autores como o zênite social, artístico e comercial de sua carreira, e “quarta fase” (1670-1680).

Trinta e dois desenhos atribuídos a Frans Post encontram-se no Museu Britânico, em Londres: retratam locais da costa nordeste do Brasil - entre o Maranhão e o estuário do rio São Francisco - além de outros na costa africana. Foram executados em grafite, bistre (substância corante obtida pela mistura de fuligem com goma, utilizada especialmente para fazer aguadas) ou delicada aguada acinzentada, sendo que muitos estão assinados e datados: “F. Post”, 1645. Esses desenhos serviram de modelos para as xilogravuras do livro de Barléu *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis I. Mavritii, Nassoviae*.

Como descrito anteriormente, em 1679, Maurício de Nassau presenteia o rei da França Louis XIV com um número significativo de pinturas. Há uma listagem de 21 obras oferecidas ao rei no *Koninklijk Huisarchief*, em Haia, que segundo Joppien (1979, p. 326), não cobre a extensão do conjunto que formava o presente. O “Inventário geral dos móveis da coroa sob Louis XIV”, de 1681, listava 42 pinturas, de autoria de Post e Eckhout. Infelizmente, sabe-se hoje da existência de apenas 18

óleos sobre tela pintados por Frans Post no Brasil e oferecidos ao Rei da França. Destes, quatro estão no Museu do Louvre (Paris) (figura 4), um no acervo do *Mauritshuis Museum* (Haia) (figura 5), outro na Coleção Cisneiros (Caracas, Venezuela) e um no Instituto Ricardo Brennand (Recife) (figura 6). Este último é a única pintura dessa fase conservada no Brasil. No verso da pintura há o número 443, do Inventário Real das coleções de Luís XIV e o monograma coroado de Maurício de Nassau³¹.

³¹ Essas informações foram obtidas em visita de pesquisa ao Instituto Ricardo Brennand em setembro de 2018.

Figura 4: Pinturas de paisagens brasileiras, 1638-1639, óleos s/ tela, Museu do Louvre, Paris.



Fonte: acervo da autora, outubro de 2014

Figura 5: Pinturas de Frans Post e Albert Eckhout (atribuída) no *Mauritshuis Museum*, Haia.



Fonte: acervo da autora, junho de 2017

Figura 6: Forte Frederik Hendrik, óleo s/ tela, 60 x 88 cm., assinado e datado: "F. Post 1640/3/23", Acervo do IRB



Fonte: acervo da autora (com presença de reflexos, pois há um vidro de proteção sobre a pintura), setembro de 2018

Figura 7: Pinturas de Frans Post e Albert Eckhout no Rijismuseum Museum, Amsterdã.



Fonte: acervo da autora, junho de 2017

O conjunto completo da obra de Post foi catalogado por Bia e Pedro Correia do Lago e suas pinturas estão dispersas entre coleções públicas e privadas em vários países. A maior coleção de obras de Post no Brasil encontra-se no Instituto Ricardo Brennand, que reúne o maior acervo particular desse artista – vinte pinturas – no Recife, além de vários outros objetos e artefatos relacionados ao Brasil Holandês e uma biblioteca com importante coleção de publicações sobre o tema, onde pesquisei em setembro de 2018³².

Em descoberta recente de 2010, foi encontrado um conjunto de 34 estudos de Frans Post no Arquivo *Noord-Hollands*, em Haarlem, pelo curador da coleção de imagens da instituição, Alexander de Bruin. Tratam-se de estudos de animais da fauna brasileira que aparecem nas suas pinturas em óleo sobre tela, com inscrições manuscritas, dos quais 24 são estudos completos (desenhos coloridos com guache e aquarela), 9 são desenhos em grafite que correspondem a uma versão colorida de dimensões idênticas, restando apenas um desenho em grafite sem um correspondente colorido (BRUIN, 2016, p.10-11). Até essa data, não se conhecia nenhum desenho de história natural atribuído a Frans Post. Devido à importância da descoberta, foi realizada uma exposição no *Rijksmuseum*, em Amsterdam, de 6 de outubro de 2016 a 8 de janeiro de 2017, quando foram expostos os estudos juntamente com espécimes de taxidermia do Centro de Biodiversidade Natural de Leiden, acompanhado da publicação de um catálogo da exposição, além da realização de um seminário que reuniu vários especialistas no assunto para apresentação e debate sobre o material. Essa descoberta indica a possibilidade de ainda ser encontrado mais material resultante da empreitada dos cientistas e artistas no Brasil Holandês e maiores esclarecimentos sobre o que é conhecido hoje.

5.3 – As ilustrações do naturalista George Marcgraf

Além das ilustrações dos *Libri Principis* atribuídas a Marcgraf e as xilogravuras da HNB, sobre as quais tratarei detalhadamente nos Capítulos III e IV, há ainda as ilustrações que realizou nos seus cadernos de notas.

³² Fotos da exposição e da Biblioteca do IRB no Apêndice.

A Biblioteca Britânica guarda parte de uma primeira versão manuscrita de Johan de Laet para a seção de botânica de Marcgraf da HNB: quatorze pequenos desenhos de flores e frutas, executados com caneta e com lápis, segundo Joppien (1979, p. 318). Alguns deles podem ser reconhecidos nas xilogravuras da HNB: os que foram executados a lápis são idênticos, inclusive nos detalhes. A forma irregular do suporte – papel – sugere que talvez tenham sido cortados de um livro de estudos, sendo que um deles traz anotações sobre cores, em alemão. Joppien sugere que podem ter sido estudos preliminares para as xilogravuras da HNB enquanto Whitehead pondera que possam ter sido feitos para o *Theatrum* ou *Libri Principis*. De uma forma ou de outra, é provável que tenham sido executados pelo próprio Marcgraf (JOPPIEN, 1979, p. 319), o que seria mais um indício da utilização de seu(s) caderno(s) de notas.

5.4 – Os registros pictóricos de Albert Eckhout

Além dos desenhos e pinturas do *Theatrum...* e da *Myscelânia Cleyeri* atribuídos a Eckhout, uma pequena coleção de seus desenhos encontra-se na Sala de Gravuras do Museu Staatliche ou *Kupferstichkabinett*, em Berlim: cinco estudos em giz preto de índios tapuias do nordeste brasileiro, de nativos do sudoeste da América e nativos da África.

Também de autoria de Eckhout³³ foram os presentes e doações feitos por Maurício de Nassau, ao rei Frederico III da Dinamarca e Noruega, em 1654: incluíam oito retratos em tamanho natural de diferentes etnias presentes no Brasil, o quadro intitulado a Dança Tapuia, dose naturezas-mortas, um retrato do Conde Maurício de Nassau cercado de brasileiros e outro retrato de Maurício de Nassau em 1644, todos na técnica do óleo sobre tela. Exceto os dois retratos de Maurício de Nassau, que, como vimos, foram destruídos num incêndio em 1794, todas as outras pinturas encontram-se atualmente no Museu Nacional da Dinamarca. Alguns autores como Thomsen³⁴ (biógrafo de Eckhout em 1938) também incluem entre os presentes dados ao rei, três retratos de enviados do Congo e uma coleção de artefatos.

³³ Não apresento nessa tese muitas imagens de obras de Eckhout, por não ser o objeto da pesquisa e, também, por já haver recebido estudos referentes à sua produção artística.

³⁴ THOMSEN, T. *Albert Eckhout, ein niederländischer Maler und sein Gönner Johan Moritz der Brasilianer, ein Kulturbild aus dem 17.* Copenhagem: Jahrhundert, 1938.

Outro conjunto de obras, não realizado nem levado do Brasil, porém ligado ao período nassoviano do Brasil Holandês são as pinturas de pássaros, atribuídas a Eckhout, decorando o teto da sala principal da residência de caça do Eleitor da Saxônia, construída aproximadamente em 1650, em Hoflössnitz, próximo a Dresden, Alemanha. Trata-se de 80 painéis retratando pássaros, que são representados voando, pousados em galhos ou no chão, acompanhados de seus nomes vernaculares brasileiros escritos em letras maiúsculas. Muitos dos exemplares representados são semelhantes às pinturas do *Theatrum* e às tapeçarias *Tentures des Indes* - manufaturadas cerca de 40 anos mais tarde. Apesar de atribuídas a Eckhout por longo tempo, atualmente questiona-se essa autoria, visto que os pássaros não possuem a mesma vivacidade nem o sentido formal de composição que marcam o estilo desse artista. Além disso, ao invés de serem representados no seu habitat tropical, encontram-se em meio a pesadas árvores europeias, com galhos e folhas bastante uniformes.

Há ainda mais dois conjuntos de obras baseadas em pinturas de Eckhout: o primeiro conjunto é composto por tapeçarias com motivos brasileiros, executadas sob supervisão de Maximiliaan van der Gucht, cuja família monopolizava a produção tapeceira entre 1636 e 1670, com ateliers em Delft e Haia. Em carta enviada ao Eleitor de Brandemburgo, datada de 17 de abril de 1667, Van de Gucht afirma ter recebido de Maurício de Nassau onze pinturas com temas indígenas em tamanho natural e se comprometia a produzir tapeçarias a partir delas, que não seriam fornecidas a nenhuma outra pessoa, a não ser o próprio Nassau. Pouco mais de um ano depois, o Eleitor dirige-se a Nassau, afirmando estar satisfeito com o trabalho realizado (TEIXEIRA LEITE, 2014, p. 229). A partir de uma anotação de um dos filhos de Van der Gucht, se sabe que as pinturas foram devolvidas a Nassau, porém o que aconteceu posteriormente é desconhecido. Há informações de que Maurício de Nassau também encomendou um conjunto de tapeçarias, pois em 1681 havia na *Mauritshuis* diversas tapeçarias com motivos brasileiros, comprovadas pelo inventário de 1690. Entretanto, essas tapeçarias se perderam ou pereceram num incêndio em Siegen em 1695 ou no incêndio que assolou a *Mauritshuis* em 1704. O conjunto de tapeçarias feito para o Eleitor de Brandemburgo também desapareceu sem deixar

vestígios, tendo sido mencionado pela última vez em 1699 (TEIXEIRA LEITE, 2014, p. 230).

O segundo conjunto, já mencionado anteriormente, é composto pelo presente enviado ao rei da França. Maurício de Nassau sugere, em correspondência trocada com o Secretário de Estado, Marques de Pomponne em 1678, que parte do material – atribuído a Eckhout – poderia servir de base à manufatura de tapeçarias a serem executadas pela *Manufacture de Gobelins*. Para Joppien (1979, p. 325), tapeçarias não eram apenas a mais nobre e a mais cara forma de arte na época barroca, mas também ofereciam a vantagem da reprodução e de conseqüente fama futura. Muitas das pinturas enviadas à França serviram de fato de modelos para duas séries de oito tapeçarias chamadas *Tentures des Indes*. Na mesma correspondência, Maurício de Nassau sugere a vinda, à sua residência, de um artista da França, perito em pintar modelos (cartelas) para tapeçarias: ele próprio daria ao artista acesso às ilustrações que ainda possuía, explicando a natureza de cada animal, de modo que o rei usasse esse material podendo fazer alterações de acordo com seu gosto. Esta última frase evidencia que Maurício de Nassau ainda possuía ilustrações na sua coleção em 1678, o que indica que nem todas foram dadas ao Grande Eleitor de Brandemburgo tendo, porém, desaparecido posteriormente, pois não há registros da trajetória dessas obras.

As *Tentures des Indes* são o mais complexo e esplêndido reflexo do trabalho dos artistas de Maurício de Nassau na arte europeia, segundo Joppien (1979, p. 353). Duas edições foram produzidas entre 1687 e 1800: as *Anciennes Indes* (1687-1730) e as *Nouvelles Indes* (1740-1800), cada uma com oito peças. O tema, a ação, o realismo, a vivacidade e a composição eram bastante incomuns para trabalhos decorativos da época, que costumavam abordar temas históricos, mitológicos ou alegóricos, e não a vida real. O elemento humano em cenas cotidianas está inserido em episódios não relacionados entre si, com intenção de expressar cenas características da vida nativa. Não há uma estória coerente contada através das séries e sua localização é confusa: locais da África, Brasil, Chile e Peru são fusionados numa visão imaginária e exótica da natureza. Cada tapeçaria contém grande número de espécimes vegetais e animais acuradamente representados (ver foto de três tapeçarias no acervo do IRB no Apêndice). Muitos dos animais correspondem exatamente aos do *Theatrum...* Apresentando grande quantidade de objetos naturais

e artificiais, as tapeçarias funcionam como um catálogo visual, um mapa pictórico no qual as riquezas e as maravilhas dos mundos de além-mar foram rigorosamente reunidas. Para um maior aprofundamento no trabalho de Eckhout, Brienen (2010) e Joppien (1979, p. 302-317) realizam uma análise detalhada de sua obra.

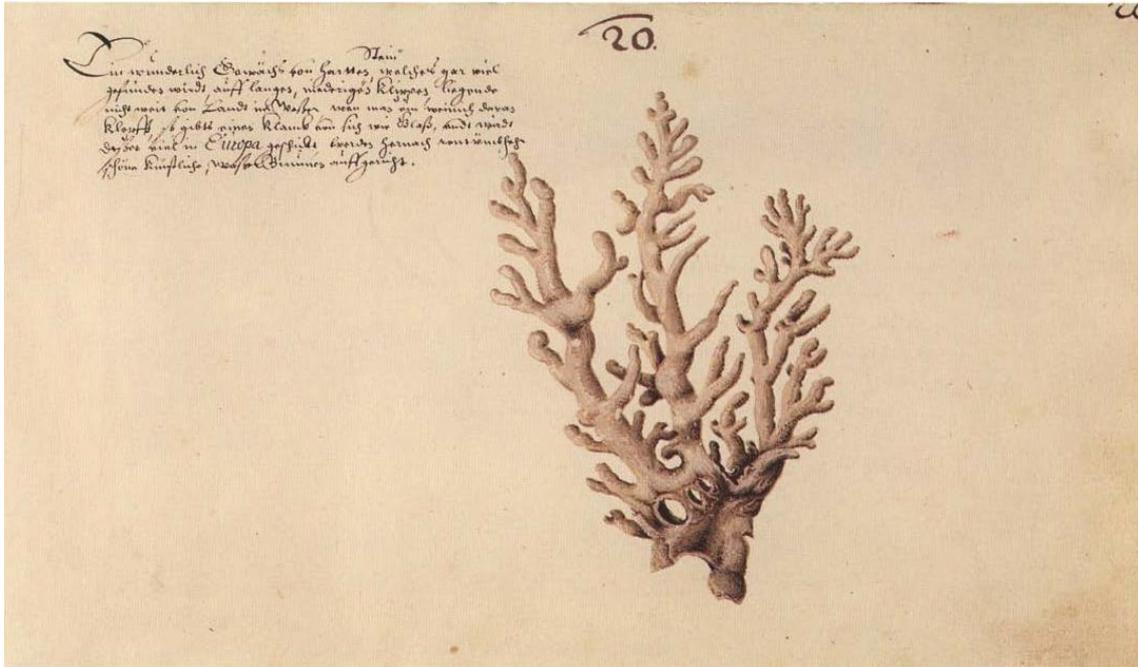
5.5 – O *Thierbuch* de Zacharias Wagener

Quando Zacharias Wagener deixa o Brasil em abril de 1641, leva consigo um manuscrito ilustrado - o *Thierbuch* ou Livro dos Animais - que é um dos mais vívidos e interessantes registros do período nassoviano do Brasil, conservado no Gabinete de Estampas de Dresden nos últimos 250 anos (o seu diário se perdeu, restando apenas um resumo).

As ilustrações do *Thierbuch* representam plantas e animais (mamíferos, peixes e pássaros) assim como diversas figuras étnicas, cenas históricas, diagramas e um mapa. Wagener afirma, na introdução, que o produziu nas suas horas vagas com a intenção de proporcionar prazer e instrução a seus amigos e parentes na sua terra natal. Mesmo sendo um artista amador, diferente de Post e Eckhout, parece ter sido bastante influenciado pelos seus respectivos trabalhos. Thomsen (1938, p. 64-65), que examinou o *Thierbuch* ao escrever a biografia de Eckhout, acredita que Wagener contribuiu para a realização dos *Libri Principis*: o relacionamento pessoal que Wagener mantinha com Maurício de Nassau, seus artistas e cientistas, deu-lhe livre acesso aos seus trabalhos. Assim, muitas das ilustrações do *Thierbuch* – particularmente aquelas relacionadas à história natural, figuras em tamanho natural e nativos – parecem ter sido copiadas daquelas dos artistas e cientistas. Entretanto, como já foi salientado, Wagener se encontrava no Brasil dois anos antes de Maurício de Nassau chegar e várias ilustrações do *Thierbuch* não tem correspondência com as da HNB, do *Theatrum...* ou dos LP, como o “Peixe porco”, p. 36; “Coral”, p. 49 (figura 8); “Cavalo Marinho”, p. 51 (figura 9); “Craca”, p. 55 etc. (números de páginas referentes à edição da CBH). Algumas inclusive, apesar do traço pouco fluido e certa rigidez na pose, são bastante mais expressivas e detalhadas que suas similares na

HNB ou LP, a saber, os caranguejos das p. 57, 59 e 61 (figuras 10,11 e 12) e as araras, p. 69 e 70 (figuras 13 e 14).

Figura 8: S/ título, *Thierbuch*, aquarela? s/ papel, p. 49.



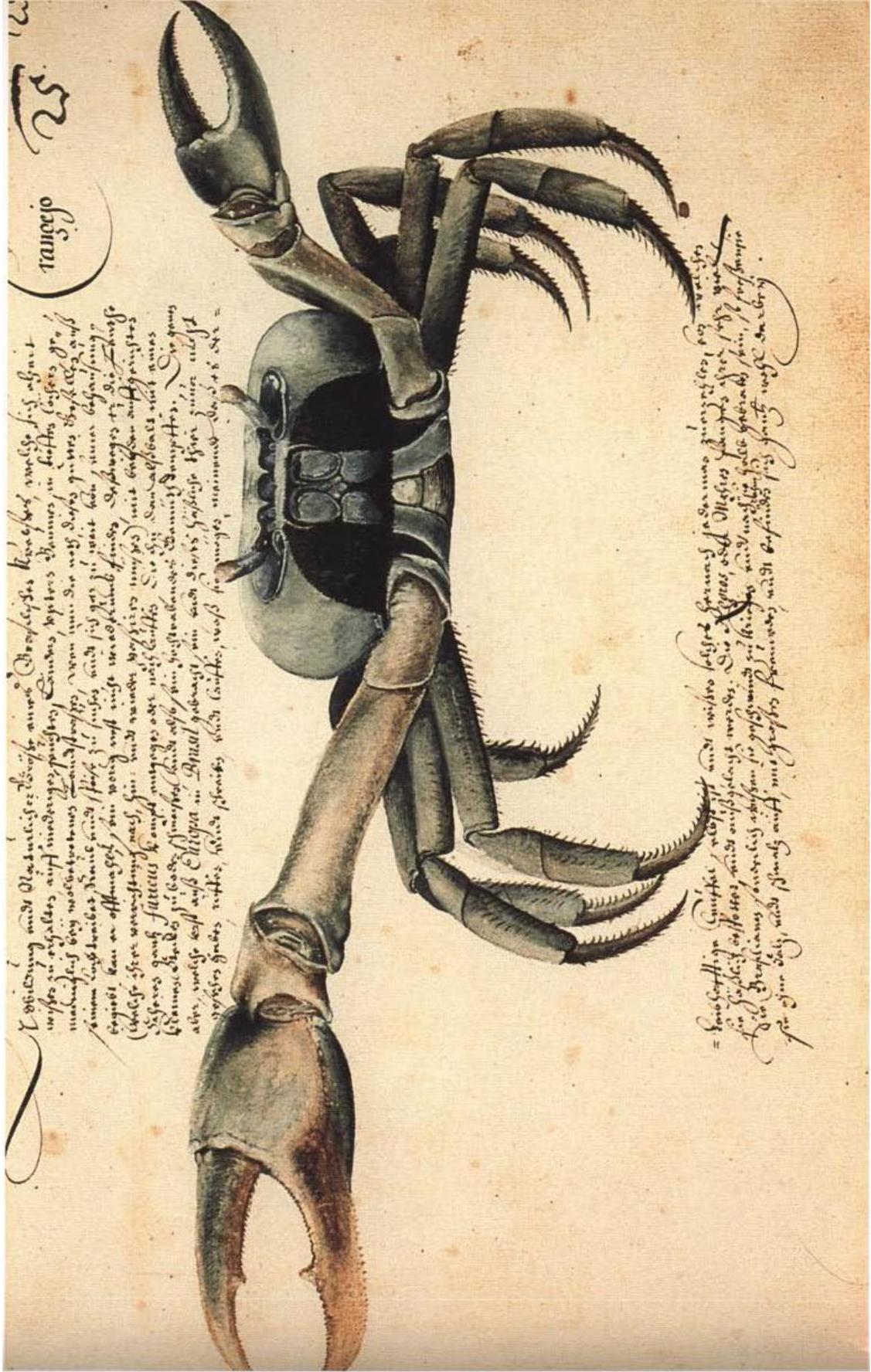
Fonte: O "*Thierbuch*" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener, vol. II (CBH), 1997

Figura 9: "*Equulus Marinus*", *Thierbuch*, aquarela? s/ papel, p. 51.



Fonte: O "*Thierbuch*" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener, vol. II (CBH), 1997

Figura 10: "Crangejo", Thierbuch, aquarela? s/ papel, p. 57.



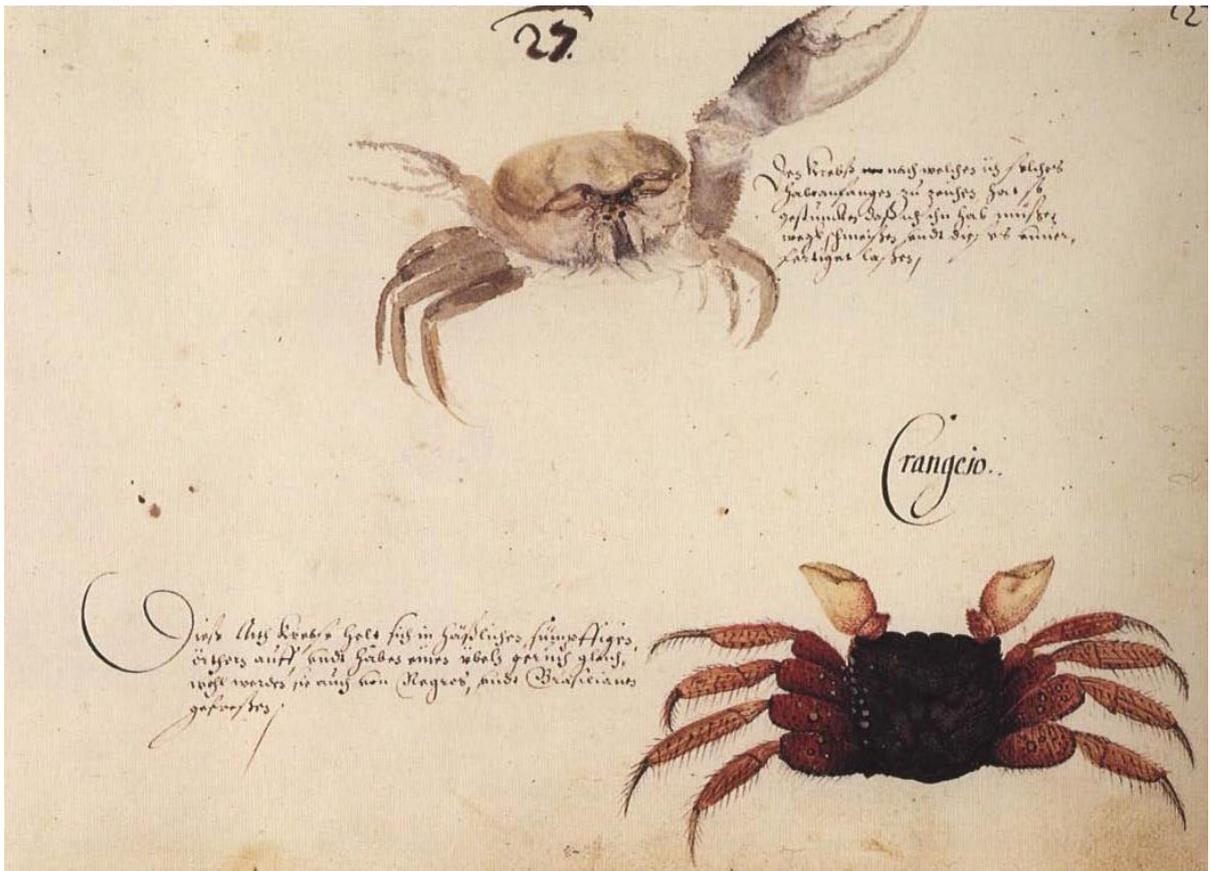
Fonte: O "Thierbuch" e a "Autobigrafia" de Zacharias Wagener, vol. II (CBH), 1997

Figura 11: "Crangajo", *Thierbuch*, aquarela? s/ papel, p. 59.



Fonte: O "*Thierbuch*" e a "*Autobigrafia*" de Zacharias Wagener, vol. II (CBH), 1997

Figura 12: "Crangajos", *Thierbuch*, aquarela? s/ papel, p. 61.



Fonte: O "*Thierbuch*" e a "*Autobigrafia*" de Zacharias Wagener, vol. II (CBH), 1997

Figura 13: "Arara", *Thierbuch*, aquarela+guache? s/ papel, p. 69.



Fonte: O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener, vol. II (CBH), 1997

Figura 14: "Arara", *Thierbuch*, aquarela +guache? s/ papel, p. 70.



Fonte: O "Thierbuch" e a "Autobiografia" de Zacharias Wagener, vol. II (CBH), 1997

Até o momento não há um estudo dedicado à sua obra, exceto por referências a algumas de suas ilustrações em pesquisas de outros artistas de Nassau, como Post ou Eckhout, ou ainda em publicações de naturalistas sobre a HNB.

5.6 – As ilustrações de Caspar Schmalkalden

O alemão Caspar Schmalkalden também mantinha um diário ilustrado, intitulado *Reisebericht*, com 41 ilustrações de animais, a maioria mamíferos, peixes e pássaros, 12 de plantas e 6 de nativos. Joppien (1979, p. 321) salienta que, diferentemente de Wagener, as ilustrações de Schmalkalden não apresentam acurácia, sendo mais rígidas e menos detalhadas, o que torna difícil julgar sua originalidade. Também se assemelham aos trabalhos de Eckhout, porém apresentam diferenças na composição. A maior contribuição de Schmalkalden ao período nassoviano é o seu relato da expedição militar ao Chile de 1643. As ilustrações resultantes desse relato são um pinguim, uma paisagem do Oceano Pacífico, uma paisagem do rio Valdivia e dois chilenos. Visto que, segundo vários autores, existe a possibilidade de Eckhout ter participado dessa expedição, seria provável que os dois tivessem tido contato e os registros pictóricos de Schmalkalden sofressem influência daqueles de Eckhout.

Até o momento, não há pesquisa no campo da história da arte dedicado ao seu trabalho, exceto por referências a algumas de suas ilustrações em estudos de outros artistas de Nassau como Post ou Eckhout, ou ainda em publicações de naturalistas.

5.7 – As cópias dos registros pictóricos da equipe de Maurício de Nassau

Além das obras comentadas acima, há grande número de cópias de pinturas de Frans Post, Albert Eckhout e Zacharias Wagener, além das ilustrações do *Theatrum...* e dos *Libri Principis* dispersas em vários países. A existência de cópias é bastante importante pois pode fornecer pistas de originais perdidos, além de auxiliar em questões de autoria, autenticidade e estilo.

5.7.1 – Cópias de estudos de Frans Post

Há um importante conjunto de cópias feitas a partir de estudos de Frans Post, na Biblioteca Nacional de Paris. São oito paisagens do Brasil feitas em guache, sendo uma delas assinada e datada: “de Thiery Cap Pinx. 1765”. O copista Thiery não foi até hoje identificado, nem tampouco como teve acesso aos estudos de Post. Realizadas 125 anos após os originais, elas testemunham seu alto valor - pois as cópias são minuciosamente detalhadas - e o contínuo interesse na topografia do Brasil. Interessante notar que somente quatro das cópias em guache correspondem às pinturas originais existentes (JOPPIEN, 1979, p. 330), porém com pequenas diferenças, o que indicaria que ambas foram realizadas a partir de estudos preliminares.

5.7.2 – Cópias das pinturas étnicas de Albert Eckhout

Uma segunda série de cópias, cujo tema são grupos étnicos brasileiros, encontra-se no Departamento de Manuscritos da Biblioteca Britânica: 79 desenhos aquarelados retratando não europeus, copiados de diferentes fontes, tais como John White, Jean de Léry e Johan de Nieuhof. Os desenhos dos fólhos 26, 27, 31, 32, 39 e 40 correspondem aos retratos étnicos de Eckhout que estão no Museu Nacional da Dinamarca. Eles contêm inscrições em inglês e numeração que indicaria que formavam parte de uma série maior. De acordo com Joppien (1979, p. 331), as cópias são descritas em uma carta do filósofo e empirista inglês John Locke (1632-1704), escrita em Amsterdam em 12 de agosto de 1687, para o colecionador de curiosidades William Charleton, em Londres³⁵.

5.7.3 – Cópias das ilustrações do *Theatrum...* e dos *Libri Principis*

Um terceiro conjunto de cópias encontra-se nos Arquivos da Academia de Ciências de São Petersburgo. Trata-se de uma coleção de 145 páginas contendo representações de animais brasileiros e africanos que correspondem a ilustrações do *Theatrum...* e dos *Libri Principis*, a maioria executada em aquarela e alguns desenhos a lápis, com contorno em tinta preta sobre aguada. Joppien (1979, p. 332) afirma que

³⁵ Sobre esse tema, ver artigo da Pro^a. Mariana Françaço: “Inhabitants of rustic parts of the world”: John Locke’s collection of drawings and the Dutch Empire in ethnographic types. In: *History and Anthropology*, 2017, 26 p.

as cópias foram executadas sem maiores cuidados, apresentam baixa qualidade e vários erros anatômicos, o que confirma seu status de cópias, contrariando Schaeffer³⁶, que supunha que seriam estudos *in loco* para as ilustrações do *Theatrum...* e dos *Libri Principis*. Além disso, Joppien, (1979, p. 332, nota de rodapé 212) informa que a marca d'água do papel é posterior a 1652 (data em que os originais foram enviados para Brandemburgo). As ilustrações de São Petersburgo compreendem duas séries análogas aos originais, de autoria desconhecida, assim como a data em que chegaram a São Petersburgo: a série A corresponde aos *Libri Principis* e a série B ao *Theatrum...*

5.7.4 – As compilações de Niedenthal, Lebitsch e Griebe

Na Europa do séc. 17, muitos interessados em história natural que não eram viajantes, compilavam coleções e ilustrações de espécimes de museus ou extraídos de obras de terceiros. Três dessas compilações encontram-se em Dresden, Alemanha, cada uma contendo ilustrações relacionadas ao material da Coleção Berlinka: três volumes de Niedenthal, desenhos e aves de Lebitsch no *Kupfertich-Kabinet* e o *Naturalien-Buch* de Griebe na *Sächsische Landesbibliothek*.

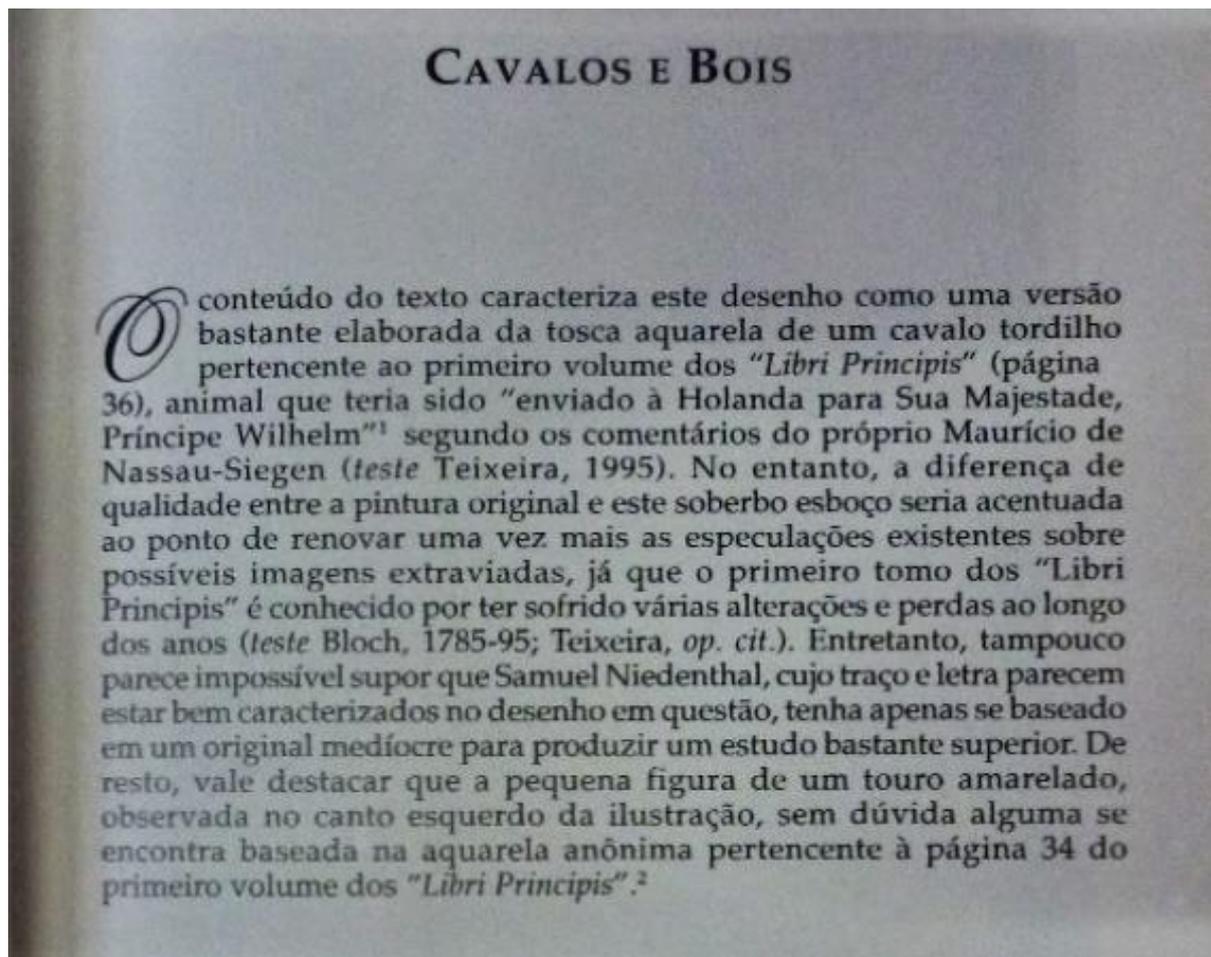
5.7.4.1 – As ilustrações de Niedenthal

Trata-se de três volumes contendo texto e ilustrações, atribuídos ao artista Samuel Niedenthal (1620-1685), de mamíferos, répteis, aves e insetos. Whitehead & Boeseman (1989, p. 51) conjecturam que algumas dessas ilustrações possam ter sido copiadas do *Thierbuch* de Wagener. Importante relação é a que os autores fazem entre um desenho a lápis de Niedenthal de um “Cavalo Ruão” e a ilustração do mesmo espécime no LP A36, p. 36. Um exemplar desse cavalo das Índias Ocidentais - castanho-cinza com manchas cor de carne - foi enviado para a Holanda por Maurício de Nassau para o *stadhouder*. A pose do cavalo, a posição das patas e a padronagem do pelo é extremamente semelhante nas duas ilustrações (figuras 15 e 16). Porém, o desenho de Niedenthal é de execução técnica muito mais precisa, com anatomia, volumetria, perspectiva e movimento mais bem resolvidos que na pintura do LP e não

³⁶ Catálogo da Exposição “Os Pintores de Maurício de Nassau”. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro: 21 de maio a 7 de julho de 1968. Addendum de Enrico Schaeffer.

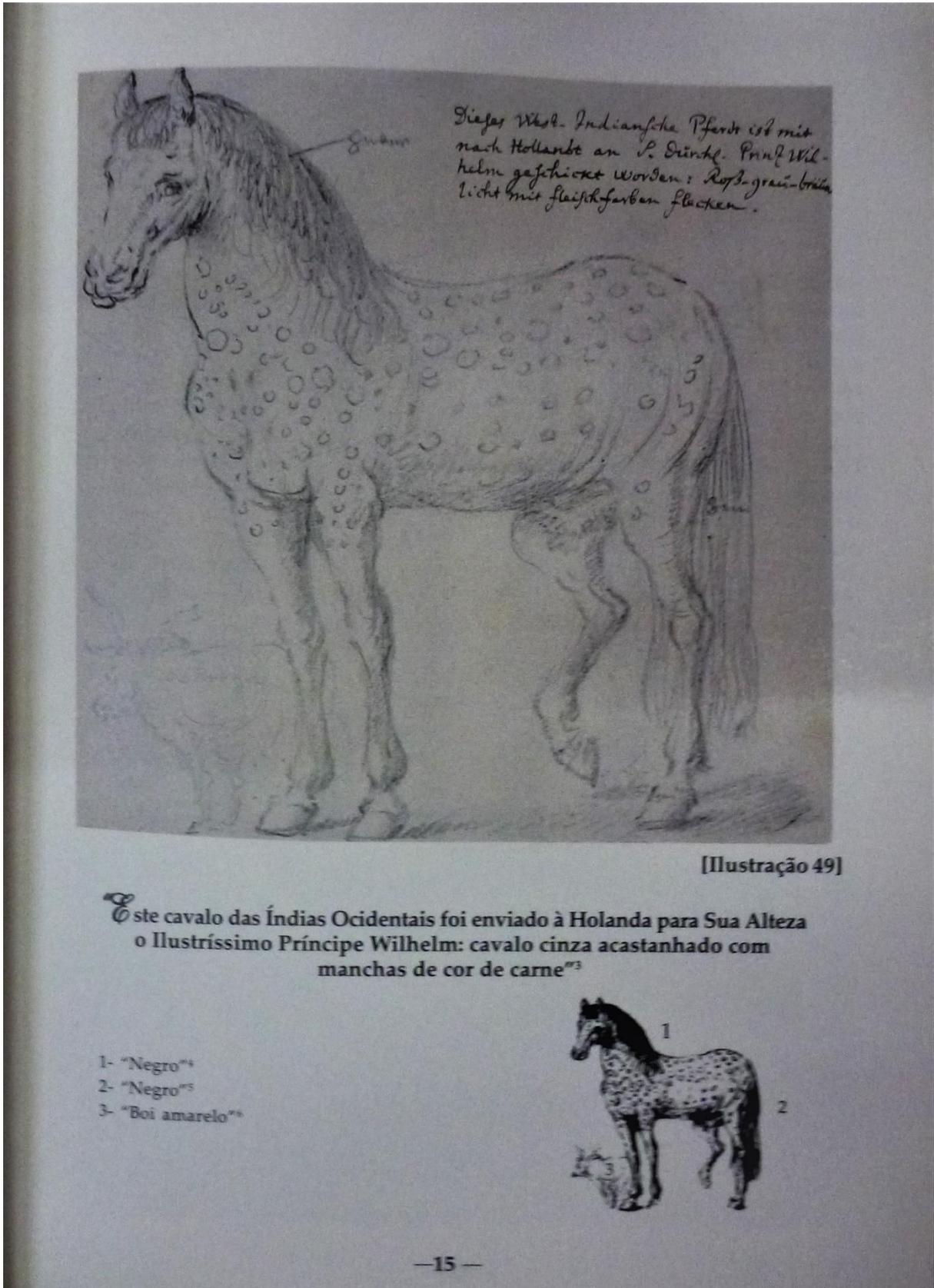
apresenta a inserção do animal no ambiente. Whitehead & Boeseman (1989, p. 52) sugerem que, assim como outros desenhos de Niedenthal, este tenha sido copiado não de Wagener, mas de um esboço a lápis que precedeu as ilustrações dos LP. Mais uma vez, a possibilidade da confecção dos LP a partir de um(s) caderno(s) de notas de Marcgraf (e talvez de Post e/ou de Eckhout) se apresenta.

Figura 15: Coleção Niedenthal *"Animaux et Insectes"*, 2001, vol. II, p. 13. (CBH)



Fonte: acervo da autora.

Figura 16: Coleção Niedentahl "Animaux et Insectes", 2001, vol. II, p. 15. (CBH)



5.7.4.2 – As ilustrações de Lebitsch

Este é mais um volume que aponta para a possibilidade da existência de esboços anteriores aos utilizados por Eckhout para as pinturas de pássaros de Hoflössnitz, ou ainda aos LP ou ao *Theatrum...* Trata-se de um livro contendo desenhos de aves feitos pelo (ou para o) abade Joseph Lebitsch, datado de 1792 na folha de rosto. Um desses desenhos representa o *Crax fasciolata* e mostra considerável semelhança com a pintura da ave “Mituporanga” em Hoflössnitz, sendo, porém, muito mais realista (WHITEHEAD & BOESEMAN, 1989, p. 53).

5.7.4.3 – O *Naturalien-Buch* de Griebe

O volume *Naturalien-Buch*, datado de 1680-1708, de Jakob Wilhelm Griebe (1639-1713), oficial da corte do Grande Eleitor de Brandemburgo, contém ilustrações de animais e plantas em 507 fólios, dos quais 34 são cópias das ilustrações do *Thierbuch* de Zacharias Wagener³⁷. Whitehead & Boeseman (1989, p. 54) mencionam ainda que há cinco ilustrações de peixes e uma de crustáceo que são idênticas às do volume I da cópia do *Theatrum...* existente nos Arquivos da Academia de Ciências de São Petersburgo. Isto é, são ilustrações que não aparecem no *Theatrum...*, mas em sua cópia, o que nos leva a indagar se os originais teriam se perdido ou se as cópias de São Petersburgo teriam sido feitas a partir de material anterior.

Visto o exposto acima, podemos concluir que as imagens produzidas a lápis, nanquim, pastel, aquarela, guache e óleo pela comitiva de artistas e cientistas de Maurício de Nassau foram importantes protótipos para uso posterior: transformaram-se em gravuras, pinturas em óleo sobre tela, pinturas murais e tapeçarias, mesmo após a morte de seus autores. Foram copiadas e reproduzidas por seus contemporâneos e extemporâneos e, provavelmente, mais exemplares do que é conhecido hoje circularam por coleções privadas. No início do séc.18, segundo Joppien (1979, p. 298), a maioria das grandes cortes da Europa (Berlin, Copenhagen, Dresden, Paris, São Petersburgo) foram afetadas pelas repercussões da Coleção Brasileira de

³⁷ WHITEHEAD & BOESEMAN (1989, p. 53 e 54) e JOPPIEN (1979, p. 333) na nota de rodapé 222, demonstram definitivamente que as cópias são do *Thierbuch*.

Maurício de Nassau. Essas imagens contribuíram com a mudança de visão de mundo anunciada pela Renascença, que rompe com a escolástica medieval.

No entanto, alguns pesquisadores mostram visões bastante contraditórias sobre isso. Joppien (1979, p. 348) pondera que na Holanda do séc. 17, o tempo era de aprendizado e de ciência empírica, uma época de publicações de livros e de formação de gabinetes de curiosidades privados. É surpreendente, pois, que tão pouco da vasta quantidade de informação contida na coleção de Maurício de Nassau tenha sido disseminada e publicada. Na área das artes visuais, o *Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis I. Mavritii, Nassoviae* de Barléu (1647) e a HNB (1648) foram as duas únicas publicações que reproduziram imagens feitas no Brasil. Sem o intermédio da gravura, as obras de Post e de Eckhout tiveram influência limitada na arte europeia. Um dos fatos mais instigantes sobre o legado dos artistas de Maurício de Nassau é a ausência de qualquer influência na arte holandesa dos séculos 17 e 18, afirma ainda o autor (1979, p. 353).

Whitehead e Boeseman (1989, p. 29) acreditam, contudo, que certos livros contemporâneos à HNB possam ter utilizado as xilogravuras da sua primeira edição, sobretudo nas compilações zoológicas e botânicas subsequentes que incluíam espécies do Novo Mundo. Algumas das xilogravuras da HNB aparecem no *Museum Wormianum* de Ole Worm (1655), publicado em Leiden por Elsevier (mesma oficina-editora da HNB), citando apenas um dos casos. Ao que parece, as poucas xilogravuras de humanos despertaram grande interesse, havendo ainda a possibilidade de uso das xilogravuras por artistas, como no caso da pintura *Americque*, de Van Kessel, nas tapeçarias *Tenture des Indes*, e os tapuias e os chilenos que aparecem modificados no *Neu-polirter* de Erasmus Franz.

Já Freedberg (1991, p. 383, 393 e 394) ressalta a importância das publicações geradas pelo governo de Maurício de Nassau no Brasil: a HNB representa a primeira história natural da América do Sul, e foi graças ao patrocínio artístico e científico de Nassau que o trabalho de Marcgraf e Piso apareceu tão rapidamente após a expedição ao Brasil e que suas ilustrações são tão superiores às das publicações da Academia Nacional dos Linceus³⁸. Não é apenas uma questão de maior atratividade e

³⁸ A Academia Nacional dos Linceus (em italiano *Accademia Nazionale dei Lincei* e *Lincean Academy* em inglês) é uma das mais antigas academias da Itália, fundada em 1603 por iniciativa de Federico

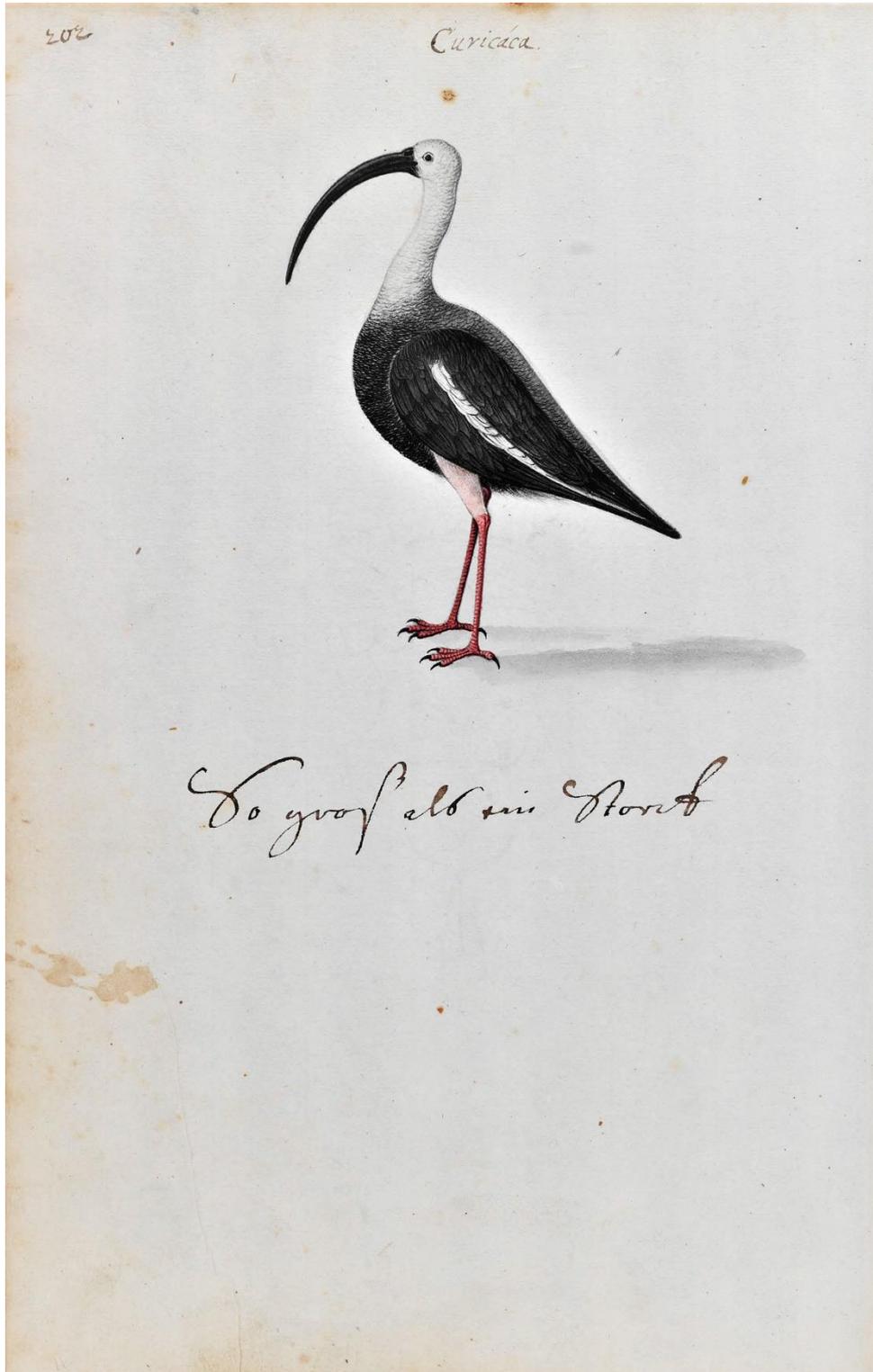
refinamento, mas, acima de tudo, de precisão e detalhe. Nos exemplares policromados, as gravuras são coloridas a mão, com requinte e precisão extraordinária, assim como seriam, mais tarde, as obras de Maria Sybilla Merian sobre insetos no Suriname. O autor nos alerta para os perigos de negligenciar uma corrente da cultura holandesa que foi quase completamente preterida pelos historiadores da arte holandesa. Esta corrente não pode ser entendida sem considerarmos que as motivações históricas e econômicas do comércio holandês no exterior atingiram muito mais profundamente a arte holandesa do que é geralmente reconhecido, sem enfatizarmos o quanto tais motivações estimularam o progresso da ciência. Freedberg aponta ainda para um importante campo de investigação: todo o processo entre comércio, América, arte e o avanço da história natural.

Cesi com o objetivo de constituir um local de encontro e um ponto de apoio ao desenvolvimento das ciências.

CAPÍTULO II

HISTÓRIA NATURAL E *LIBRI PRINCIPIS*

Figura 17: "Curicáca", LP A36, p. 202.



Fonte: imagem digitalizada, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

1 – História Natural e ilustração científica

1.1 – História Natural e colecionismo

A História Natural moderna foi um assunto internacional na no séc. 17: em várias cidades como Praga, Bolonha, Nuremberg, Leiden, Paris e Londres, a prática da pesquisa era cultivada em cortes e universidades assim como em ambientes privados, em gabinetes, jardins e laboratórios. Remanescente da curiosidade renascentista, a ambição de conter uma infinita manifestação da natureza em um único espaço – chamado museu – se expande no séc. 16, quando a aventura ultramarina propicia os sonhos mais ousados.

No séc. 17, já era prática comum entre nobres e estudiosos a formação de um gabinete de curiosidades, como explica Françaço (2014, p.54):

Foi no século 16, graças à expansão ultramarina dos europeus, que o interesse por objetos tomou as dimensões de uma efetiva prática colecionista, difundida entre nobres e burgueses em diversas cidades da Europa. Daquele momento em diante, estas coleções ficariam conhecidas como *Kunstkammers* ou *Wunderkammers*: coleções de arte, de maravilhas, de raridades ou curiosidades.

Paralelamente, o interesse pela história natural se desenvolve sobremaneira na Europa com a ocupação sistemática do Novo Mundo. Novas espécies animais e vegetais, assim como o contato com grupos humanos antes desconhecidos instigam o interesse de estudiosos, de colecionadores e da população em geral. Os gabinetes de curiosidades são enriquecidos com espécimes de fauna, de flora e todo tipo de objeto curioso, diferente e/ou desconhecido.

Essa prática se consolida no Renascimento com o interesse por antiguidades greco-romanas e objetos exóticos vindos de terras pouco conhecidas, como o Oriente e o recém descoberto Novo Mundo. Durante os séculos 16 e 17, os gabinetes de curiosidades tornam-se objetos de desejo de muitos indivíduos da elite europeia - nobreza, estudiosos e acadêmicos de universidades - favorecendo o comércio de objetos exóticos aos olhos europeus e ampliando o imaginário sobre as terras de além-mar. O objetivo do gabinete era enquadrar e controlar o não-familiar: o objeto de prodígio ou de maravilhamento. Estes objetos eram classificados em *mirabilia* (objetos

que surpreendem por sua raridade, evocando curiosidade e senso de admiração/respeito, dando prestígio ao colecionador), *artificialia* (combinação de trabalho da natureza com criação humana) e *naturalia* (fauna, flora e minerais, além de itens incrivelmente raros ou possuindo alguma afinidade com o mundo das fábulas - seres deformados ou atípicos, como anões e gigantes, “chifre de unicórnio”, fósseis e corais - que desafiavam a classificação convencional dos objetos naturais). Teriam como função representar o local onde foram encontrados e recolhidos (a parte pelo todo, segundo Mason, 1994, p. 2), possibilitando a reconstrução e entendimento do universo, divino e terrestre (YAYA, 2008, p. 174). Desta forma, o gabinete de curiosidades seria como um “microcosmo” do mundo conhecido, seu conteúdo formando um “teatro do mundo” (*theatrum mundi*).

Entre objetos de prodígio e objetos de investigação, as curiosidades serviam para retratar o universo e representar sua diversidade. Seja na intimidade do gabinete ou em atividades da corte, a história e a história natural se tornaram elementos inseparáveis, fundindo um passado antigo com o exotismo em voga, permitindo assim uma reconstituição do mundo conhecido (YAYA, 2008, p. 180). É importante ressaltar que no séc. 17, sob a classificação de história natural estavam agrupadas disciplinas que hoje formam campos autônomos, tais como a astronomia, a meteorologia, a geografia, a botânica, e a zoologia (GESTEIRA, 2014, p. 18), assim como a filosofia da natureza englobava a física pura e a biologia geral.

O homem moderno precisava entender o mecanismo do universo e os motivos da sua diversidade, e para realizar tal tarefa, ele devia organizar e classificar o material que possuía. A popularidade que os gabinetes de curiosidades ganham, mesmo entre os nobres, refletia a necessidade de classificar e ordenar apropriadamente o conhecimento disponível. A história natural surge, então, como uma estrutura de conhecimento que concebe o mundo como um caos a partir do qual o cientista produz uma ordem. Não se trata simplesmente de representar o mundo tal qual ele é, mas exige a intervenção humana (principalmente intelectual) para que se componha a ordem (PRATT, 1999, p. 65 e 78): “Cobrimo a superfície do globo, ela enquadrando plantas e animais em termos visuais, subsumindo-as e realocando-as numa ordem de feitura europeia, finita e totalizante”. Dessa forma, os documentos dessa nova história são espaços claros onde as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins.

Espaços intemporais onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam uns ao lado dos outros, aproximados segundo seus traços comuns. O gabinete de história natural e o jardim expõem as coisas em quadro e o que se esgueirou entre esses teatros e esses catálogos não foi o desejo de saber, mas um novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso: uma nova maneira de fazer história (FOUCAULT, 1987 [1966], p. 145).

Segundo Yaya (2008, p. 173), o fenômeno da coleção privada se desenvolveu dentro de um contexto intelectual que veio a ter uma imensa e unificante influência nos modos de coletar e classificar o conhecimento. Esse movimento intelectual envolvia não apenas o estudo das artes e técnicas desenvolvidas pelo gênio humano, mas também fenômenos extraordinários observados na natureza. A compreensão do mecanismo que regula os fenômenos do engenho humano e da natureza forneceria a chave para o conhecimento do universo. Além da história e da história natural, a cosmografia estava preocupada com os padrões que estruturavam o universo, combinando o conhecimento astronômico com a geografia. Muitas cosmografias seguiram o conteúdo e os padrões das primeiras coleções.

O interesse por coleções de objetos exóticos é favorecido e incentivado pelo comércio ultramarino, fazendo com que viajantes lucrassem ao venderem seus objetos a príncipes e nobres detentores de um gabinete de curiosidades. A partir da segunda metade do séc. 16, certos indivíduos, aproveitando-se de posições estratégicas em postos de comércio, formaram seus próprios gabinetes de curiosidades, como Maurício de Nassau ao se tornar governador geral do Brasil Holandês.

Pensemos, então, na importância da Holanda no contexto do séc. 17, país europeu para onde convergiam mercadorias de todo o mundo conhecido, sobretudo pela atuação da Companhia das Índias Orientais e Ocidentais, favorecendo a formação de um ambiente cosmopolita e sofisticado, propício ao desenvolvimento das ciências e das artes, onde a existência dos gabinetes de curiosidades seria mais um fator favorável a esse desenvolvimento. Por exemplo, os territórios germânicos e neerlandeses abrigaram os mais importantes centros de publicação da Europa e foram os primeiros a fornecer crônicas ilustradas e relatos de viajantes, assim como numerosos poemas e sátiras políticas cujo tema era a América (YAYA, 2008, p. 178).

1.2 – Ilustração científica

O estudo científico de plantas e animais, com avanços importantes da botânica e da entomologia, inicia-se no séc. 16 e recebe um grande impulso com as viagens ultramarinas. A descoberta, coleta, transporte, cultivo e criação de plantas e animais exóticos em jardins e hortos europeus³⁹ impulsionam o conhecimento científico e, com ele, a necessidade de estudo, classificação e registro das espécies. Desta forma, a ilustração científica surge como uma nova área – tanto no campo da arte como no da ciência - e os artistas, acompanhando os cientistas viajantes, são requisitados a suprirem essa demanda⁴⁰.

É importante salientar a sincronicidade de vários eventos fundamentais no contexto europeu do séc. 17: a ruptura com a escolástica medieval; as viagens e o comércio ultramarinos; a idade do ouro da arte holandesa, com sua ênfase na descrição; o desenvolvimento de tecnologias como o uso de lentes de aumento e o aperfeiçoamento do microscópio na Holanda; o desenvolvimento científico do estudo de plantas e animais; o surgimento de pinturas de arranjos florais – florilégios⁴¹ – e o consequente desenvolvimento na técnica de representação de tal tema; as primeiras viagens ultramarinas com comitivas de artistas e cientistas com o objetivo de produzirem um inventário gráfico e visual do Novo Mundo.

1.2.1 – O desenvolvimento de métodos de registro visual

Os naturalistas e artistas que integravam comitivas em viagens ultramarinas se valiam do uso de técnicas rápidas e eficazes para a captura de imagens, como o desenho a

³⁹ MARTINS (2009, p. 34) afirma: “Durante o séc. 17 houve um aumento no número de plantas levadas para os jardins europeus por viajantes e naturalistas, frequentemente comerciantes ou médicos.”

⁴⁰ “As historiadoras Lorelai Kury e Magali Romero de Sá, traçam um percurso da ilustração botânica do séc. 16 ao séc. 20, analisando a produção de inúmeros cientistas e viajantes, em suas estreitas relações com a flora nacional. Assim, é possível verificar como, no decorrer do tempo, os sentidos para as viagens científicas foram sendo reinventados, aprofundados e ampliados” MARTINS (2009, p. 13). O mesmo autor alega (p. 35) que: “Muitos artistas ajudaram a dar visibilidade aos trabalhos botânicos. Os grandes livros ilustrados sobre flora e fauna, bem como os atlas pitorescos da época, além do valor científico estrito, eram muito procurados em função de sua beleza. Por ocasião da publicação dos resultados das viagens, não era raro que fossem arregimentados os melhores pintores de história natural da Europa.”

⁴¹ Segundo MARTYN (2014, p. 34): “Florilégios (do latim *florilegium*, “compilação de flores”) impressos foram produzidos na Europa, particularmente na França, na Alemanha e nos Países baixos, durante o séc. 17, refletindo o aumento do interesse em ciências e filosofia que prevalecia na época. A primeira coleção de ilustrações realmente descrita sob o título de *Florialegium* foi provavelmente publicada pelo artista flamengo Aedriaen Collaert, na Antuérpia, em 1600.”

lápiz ou carvão, a aquarela ou guache para colorir. Alpers (1999, p. 301) afirma que a técnica da aquarela foi favorecida pela técnica do desenho na Europa setentrional e que na Holanda do séc. 17, muitos dos desenhos de animais ou flores são executados nesta técnica, que é um meio que suprime a distinção entre desenho e pintura e foi originalmente empregada no interesse da instantaneidade da representação. Os esboços realizados *in loco* eram aprimorados posteriormente durante a viagem ou no retorno à Europa, onde seriam utilizados para a produção de gravuras para ilustração de livros ou pinturas a óleo.

A historiadora da arte e professora na Universidade de Oklahoma, Rebecca Parker Brienen, em artigo de 2006 e em seu livro de 2010, (capítulo 2, p. 51-56) intitulado “‘Reproduzir a própria natureza o mais perfeitamente possível’: os desenhos brasileiros de História Natural de Albert Eckhout”, discorre sobre as técnicas utilizadas pelos pintores e naturalistas da comitiva de Maurício de Nassau, salientando que as imagens realizadas em solo brasileiro tinham um objetivo claramente científico e foram produzidas de acordo com os padrões vigentes à época. Estes padrões buscavam a fatura de imagens de flora e de fauna a partir do vivo, esmerando-se na representação o mais fiel possível da realidade, com a reprodução das cores e do habitat das espécies, além de textos explicativos acompanhando as imagens, buscando um rigor científico já em voga na época e tentando captar o máximo possível de informações sobre o espécime representado, incluindo detalhes anatômicos e dimensões.

Claudia Swan em seu livro *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland* (Cambridge, 2005, p. 9 e 10) ressalta que a história natural moderna assimilava espécimes desconhecidos do Novo Mundo através de uma densa descrição desses espécimes. Essas descrições dependiam largamente da evidência visual do espécime observado, que era feita através do domínio do registro de informações na forma de imagens. Assim, no decorrer do séc. 16, os avanços no conhecimento do mundo natural foram feitos pela via da produção de imagens, que ganhou urgência em função da recente tecnologia de impressão. Na virada do séc. 17, a publicação de textos amplamente ilustrados – muitos na Holanda – descreviam, verbal e visualmente, o mundo das plantas e dos animais e os configurava de acordo com a prática classificatória da época. O imperativo do emprego da imagem para esse fim era que ela tinha o valor de verdadeira evidência visual.

Durante o séc. 16, um vocabulário específico surgiu e passou a ser largamente empregado para certificar a veracidade das imagens: em latim os termos *contrafacta* (literalmente “feito contra”) e *ad vivum* (“ao vivo”), que em formas vernaculares transformaram-se em termos como *naer het leven* (holandês), *nach dem Leben* (alemão), *al vivo* (italiano), *au vif* (francês) e *from life* (inglês). Esses termos foram amplamente empregados em toda a Europa para descrever desenhos, pinturas e impressos, servindo para garantir a acurácia das imagens em relação ao que elas retratavam. No séc. 17, esses termos foram usados cientificamente ou no contexto da história natural para garantir a verificabilidade da descrição, designando uma mimesis particular e funcional (SWAN, 2005, p. 10). Especificamente na Holanda do séc. 17, artistas que retratavam coisas “ao vivo”, aderiam a um modo historicamente específico de representação. No caso das ilustrações produzidas no Brasil Holandês, Brien (2010, p. 56) destaca:

Os desenhos e estudos a óleo brasileiros de Eckhout e Marcgraf foram concebidos numa época em que tanto os artistas quanto os cientistas tentavam descobrir a linguagem visual propícia à representação da natureza. [...] em um tempo marcado por uma fronteira imprecisa entre a arte e a ciência, convém dizer que ambas podiam ser consideradas modelos apropriados para projetos tão distintos entre si como a *História Naturalis Brasiliae* de Piso e Marcgraf e os cartões de tapeçaria executados para Gucht, em Delft, e para os Gobelins, em Paris.

Assim como os gabinetes de curiosidades continham objetos que representavam lugares longínquos e desconhecidos, a imagem de um espécime representava o próprio espécime, atestando a veracidade de sua existência, pois fora produzida a partir do espécime vivo e por alguém que esteve no seu habitat natural. Brien (2006 e 2010) aproxima o conceito de *contrafactum* de Peter Parshall⁴² ao de *ad vivum* de Claudia Swan (2005). O *contrafactum* atesta a correspondência da imagem ao original uma vez que este não está disponível para verificação. Da mesma forma, as imagens feitas *ad vivum* prometem conformidade com o tema retratado, uma correspondência icônica que lhes confere o status de documento.

⁴² Peter PARSHALL (apud BRIEN, 2006, p. 296), conceitua *contrafactum*: "o tipo ou a classe de representação designada por *contrafactum* veio a ser determinada principalmente pela intenção de transmitir alguma partícula de informação considerada transmissível através de uma imagem". Especialmente nos casos em que o original não está disponível para fins de verificação, tal designação foi considerada necessária para garantir ao público a precisão da representação.

Muitas vezes, como no caso dos *Libri Principis*, diversas ilustrações representam parte do habitat natural do espécime – o que era prática comum para as ilustrações de história natural, como demonstra Swan (2005) – e vem acompanhada de um texto de alguém que a viu com seus próprios olhos, como o texto de Maurício de Nassau que acompanha a maioria das ilustrações.

Como descrito acima, Swan (2005) explorou as implicações do termo *ad vivum* e seus correspondentes vernaculares, chegando a muitas das mesmas conclusões que Parshall a respeito da designação de *contrafactum*. A autora argumenta: "a especificação de como o desenho (ou parte dele) foi feito - *naer t'leven* – o investe com um valor funcional que nem seu estilo nem seu assunto poderiam dar-lhe" (BRIENEN, 2006, p. 297).

No caso do estudo em questão, embora Marcgraf não mencione como foram feitas suas imagens diretamente nos *Libri Principis*, de Laet afirma, especificamente no prefácio da seção de Marcgraf na *Historia Naturalis Brasiliae*, que este produziu imagens *ad vivum* da natureza brasileira. Já Mentzel (TEIXEIRA, 1995, Tomo IV, p. 18) considera os guaches e aquarelas de Marcgraf como autênticas e autorizadas reproduções e afirma que "não deve ser dada menos autoridade às pinturas (ilustrações de Eckhout sobre papel), frutos do mesmo solo, feitos com o mesmo cuidado e exatidão por aqueles que as viram com seus próprios olhos". De fato, ele chama atenção para o status dessas imagens, quando afirma que são "imagens das coisas que a Natureza produziu, alimentou e fez crescer, feitas nos seus próprios lugares de origem e pintadas com cores vivas e exatas, de modo a reproduzir a própria natureza o mais perfeitamente possível" (TEIXEIRA, 1995, Tomo IV, p. 24).

Entretanto, afirma Brienem (2006, p. 297), há poucas investigações sobre como combinações específicas de recursos visuais e características físicas (além da evidência linguística) podem ter feito um espectador acreditar que a imagem fosse um portador confiável de informações. Contradizendo esta afirmação, Svetlana Alpers em seu livro *A Arte de Descrever* (1999), onde desenvolve uma teoria diferenciando a arte holandesa da arte italiana renascentista, enfatizando seu foco no aspecto descritivo da realidade e na importância da habilidade e conhecimento de técnicas artesanais na produção de pinturas, argumenta que para compreender a relação entre o artista holandês e a tradição técnica, é preciso considerar que, longe de repudiá-la, o artista

do séc. 17 realizava sua obra declarando-se o melhor dos artesãos (ALPERS, 1999, p. 233). A autora também demonstra como as imagens, mais fortemente que os textos, são um meio de apreensão de novos conhecimentos sobre o mundo para os holandeses. Alpers (1999, p. 37) escreve que devemos olhar a arte holandesa circunstancialmente, buscando não somente vê-la como uma manifestação social, mas também acessar as imagens mediante a consideração de seu lugar, papel e presença na cultura mais ampla. A autora evoca Constantijn Huygens (secretário de Estado e figura cultural influente e compromissada com as artes na Holanda seiscentista), que liga as imagens à vista e à visão, especificamente ao novo conhecimento, tornado visível graças à recém-adquirida tecnologia das lentes. Ela escreve ainda que Huygens “testemunha, e a sociedade em torno dele o confirma, que as imagens eram parte de uma cultura especificamente visual, em contraste com a cultura textual” (ALPERS, 1999, p. 37). Argumenta ainda a autora que na Holanda a cultura visual era básica para a vida da sociedade e que as imagens proliferavam em toda parte: impressas em livros, estampadas em tapeçarias e toalhas de mesa, pintadas em telas e emolduradas nas paredes. Tudo era pintado, de insetos e flores a nativos brasileiros em tamanho natural:

Os holandeses apresentam seus quadros como descrevendo antes o mundo visto que as imitações de ações humanas significativas. Tradições pictóricas e artesanais já estabelecidas, largamente reforçadas pela nova ciência experimental e pela tecnologia, confirmaram as imagens como o caminho para o novo e inelutável conhecimento do mundo. (ALPERS, 1999, p. 38)

Podemos supor então, nesse caso específico, que o conhecimento de uma nova cultura ocorreu predominantemente pela captação de múltiplos aspectos através das imagens e que os holandeses as utilizaram como forma de catalogar e conhecer novos territórios e, ao contrário de outros relatos sobre o Novo Mundo e seus habitantes, as ilustrações em questão não corroboraram uma visão europeia fantasiosa de um Novo Mundo povoado por seres, animais e flora exóticos e fantásticos, que predominou no século 16 e 17. Alpers (1999, p. 309 e 310) ainda afirma que:

A equipe sem precedentes de observadores ou descritores (se assim podemos chamá-los) que o príncipe Maurício reuniu incluía homens peritos em história natural e em cartografia, e também em desenho e pintura. [...] Eles reuniram um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas. [...] Tal

interesse na descrição deve ser colocado contra os relatos fabulosos do Novo Mundo, que ainda estavam na moda.

Conforme apresentado acima, podemos concluir, a partir da argumentação de Swan, Parker, Brienen e Alpers, que os cientistas e artistas da comitiva de Maurício de Nassau atuavam seguindo procedimentos padrão da história natural moderna, bem como do fazer artístico predominante na Holanda seiscentista. Maurício de Nassau, como diversos autores já afirmaram, atuava, por um lado, como mecenas das ciências e das artes – conduta condizente com os padrões vigentes para a nobreza – e, por outro lado, como fornecedor de informações importantes sobre os territórios sob domínio holandês para a WIC e outras instituições holandesas como a Universidade de Leiden.

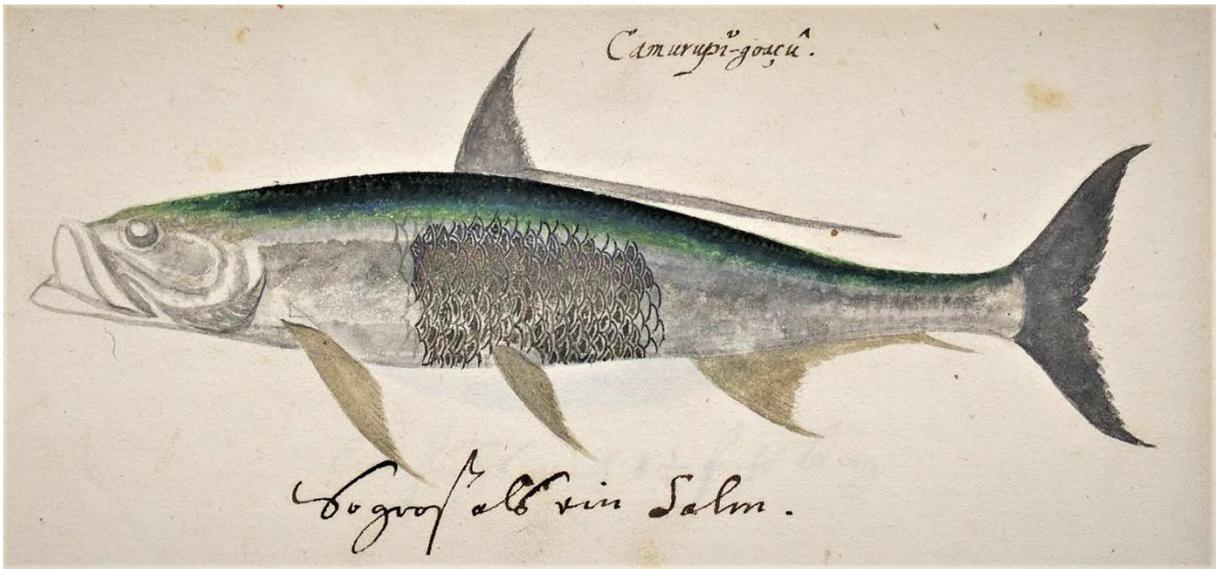
Sendo assim, as ilustrações para história natural produzidas durante o período nassoviano no Brasil foram realizadas dentro de parâmetros de produção visual científica que estavam sendo definidos à época. Tiveram por objetivo descrever e reproduzir a natureza, buscando incluir a maior quantidade possível de informações para a criação de um inventário visual do novo território, produzindo, classificando e ordenando esse novo conhecimento, de forma a atender às demandas da história natural moderna, dos gabinetes de curiosidades, da grande quantidade de publicações na área e também dos interesses comerciais da WIC.

2 – Artistas viajantes

A preferência pela aquarela e o guache para produzir imagens da natureza tem sido bem documentada: personalidades tão diferentes quanto o naturalista alemão Conrad Gesner e o artista holandês Joris Hoefnagel utilizaram essas técnicas - o artista por sua precisão e delicadeza e o cientista por sua transportabilidade, facilidade de uso e secagem rápida (BRIENEN, 2006, p. 292). Vários artistas holandeses eram especialistas nesse gênero no séc. 17, incluindo Pieter Holsteyn II que tem um amplo trabalho composto por desenhos aquarelados de animais da América do Sul (sendo várias dessas ilustrações muito similares às ilustrações da Coleção *Berlinka*, configurando mais um caso de apropriação e difusão dos registros visuais do Brasil Holandês).

Muitas vezes o artista ou cientista começava fazendo um simples desenho a lápis em papel, aplicando a seguir uma aguada, permitindo-lhe estabelecer formas e padrões para a subsequente aplicação de detalhes em aquarela ou guache. A figura 18 indica como poderia ter sido a confecção das ilustrações dos LP: desenho do espécime sobre papel, seguido de superposições de camadas de aquarela para alcançar a volumetria e as tonalidades desejadas e finalização com o detalhamento de texturas, inacabadas nesse exemplo.

Figura 18: “*Camurupi-goaçu*”, LP A37, p. 305.



Fonte: imagem digitalizada, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Este tipo de imagem transmite informações essenciais: permite reconhecer um animal e distingui-lo de espécies semelhantes, como a forma geral, a cor, o tipo de nadadeira ou pés, o número de nadadeiras ou de dedos dos pés, o comprimento da cauda etc. Em muitas ilustrações, o espécime é representado de perfil, o que é característico dos estudos da natureza, bem como ilustrações de animais encontrados nos primeiros textos da história natural moderna. Imagens assim produzidas pretendem minimizar a presença do artista e seus poderes inventivos, demonstrando um relacionamento direto, individual, com a natureza: a principal preocupação das ilustrações de história natural teria sido a transmissão de informações visuais precisas sobre os animais e as plantas. Por exemplo, Brienen (2006, p. 295) afirma que as ilustrações dos *Libri Principis* são contidas, relativamente bidimensionais e estáticas. O artista rejeitou a sensualidade possível obtida com a tinta a óleo em favor da clareza da linha e da forma que caracterizam a aquarela e o guache.

Na arte do norte da Europa no século 16, tornou-se cada vez mais comum que as imagens fossem produzidas e rotuladas como fontes de informação visual precisa e não como exemplos de invenção artística. Swan (2005, p. 12) declara que de acordo com a estruturação da prática artística no séc. 17, após o artista dominar todos os aspectos da representação de objetos reais, posturas ou características do mundo natural, ele progrediria para o reino da imaginação e da invenção. Segundo esse modelo estrutural, estudos preliminares feitos “ao vivo” seriam refinados através da esfera da imaginação. Ou seja, obras feitas “ao vivo” auxiliariam um esforço representacional mais complexo. Logo, podemos supor que artistas viajantes retratassem o novo universo que se descortinava diante de seus olhos não apenas com seu domínio técnico da representação, mas também com um esforço representacional mais complexo (esfera da criação). Os naturalistas ou os ilustradores para a história natural, por sua vez, deveriam abster-se de invenções criativas para retratar somente a “realidade”, buscando uma representação o mais fiel possível do mundo natural, apenas utilizando o domínio técnico da representação, rechaçando qualquer possibilidade de uso da imaginação. Ou seja, as ilustrações de “naturalistas” pertenceriam à esfera científica e não à artística⁴³, incluindo representações de história natural e ilustrações etnográficas em relatos de viagem.

A despeito de sua caracterização como artística ou científica, a ilustração de história natural tem ocupado um lugar marginal nos estudos da história da arte, que convencionalmente têm estipulado que obras de arte e imagens científicas diferem constitucionalmente e irreconciliavelmente: as primeiras são veículos de expressão estética, enquanto que as últimas transmitem informações quase anonimamente (SWAN, 2005, p. 8.). Esse tipo de pensamento, que prevaleceu no séc. 19, opunha arte e ciência: a subjetiva arte versus a objetiva ciência que emergia, da mesma forma que desenvolvia modelos disciplinares distintos para a arte e para a ciência (também para a história da arte e para a história da ciência), tem ocultado significativas áreas sobrepostas (SWAN, 2005, p. 9). Essa tradição parece elucidar o fato de as ilustrações de história natural terem sido negligenciadas pela história da arte até recentemente,

⁴³ SWAN (2005, p. 8) argumenta que qualquer análise desse tipo de ilustração irá confrontar a questão da relação recíproca entre arte e ciência na era moderna. A partir da Renascença o argumento convencional estabelece que a ciência serve à arte dando-lhe ferramentas técnicas tais como a perspectiva e a ótica, ou a arte serve a ciência pela nova capacidade de retratar o mundo e seus objetos naturalisticamente, ou ambos.

como declara Freedberg (1999, p. 411), Swan (2005, p. 8) e Alpers (1999, p. 310), tendo merecido atenção sobretudo de especialistas nas áreas das ciências naturais.

A diferenciação entre representações feitas por artistas e por naturalistas apresentada por Swan explicaria as diferenças que Brienen aponta entre as ilustrações de Eckhout, de Marcgraf e, recentemente, de Post (apresentadas no Capítulo III), e nas análises dos artistas que ilustraram os LP (no Capítulo IV):

Os estudos a óleo de Eckhout e as aquarelas de Marcgraf pertencem as tradições visuais distintas e apontam para prioridades divergentes ante o encontro com a natureza brasileira e a reprodução desta. Marcgraf seguiu o caráter descritivo, enquanto Eckhout empregou o vocabulário ágil e naturalista de um pintor de natureza-morta holandês do sec. 17. (BRIENEN, 2010, p. 53-54)

No caso específico dessa pesquisa, as ilustrações para a história natural feitas pelos artistas e naturalistas de Maurício de Nassau compreendem as técnicas do desenho a lápis, da aquarela e do guache sobre papel – Marcgraf (*Libri Principis*), Wagener (*Thierbuch*) e Post – do desenho a lápis, carvão, nanquim, pastel e do óleo sobre papel – Eckhout (*Theatrum...* e *Myscellania Cleyeri*).

2.1 – Técnicas de pintura

Uma tinta é composta essencialmente de pigmento (partícula insolúvel finamente dividida) e aglutinante ou médium, que cumpre o papel de aglutinar as partículas de pigmento e, também, promover a adesão do conjunto ao suporte. O que diferencia as diferentes técnicas, portanto, é o aglutinante utilizado. Veremos, a seguir, algumas características da aquarela, do guache e do óleo, técnicas de pinturas utilizadas nas ilustrações estudadas nessa tese.

A aquarela é composta essencialmente de pigmentos transparentes finalmente moídos dispersos em solução aquosa de goma arábica (aglutinante e adesivo). O material aglutinante e o pigmento devem estar combinados na proporção correta para permitir que se realizem facilmente manipulações necessárias. Uma vez preparada, a aquarela pode ser diluída ao ponto desejado com água, pois continuará aderindo perfeitamente ao papel. A propriedade do papel de absorver e reter partículas de pigmentos em seus interstícios é tão importante quanto a adesividade da goma para fixar o pigmento ao suporte.

A técnica da pintura em aquarela se baseia num sistema de pigmentação por veladuras transparentes: na técnica tradicional se utiliza o branco brilhante do papel para todos os tons brancos e claros e, nas áreas coloridas, se aplicam pigmentos (que normalmente não são transparentes) muito diluídos, de modo que parecem tão brilhantes como os que são transparentes por natureza. Há também o método opaco de pigmentação, onde se utiliza um pigmento branco para criar tons brancos. O uso de uma ou outra técnica (ou ainda a combinação das duas) depende do estilo do artista e dos efeitos que deseja obter. É possível utilizar todos os pigmentos permanentes aceitos para pintar a óleo, exceto os que contêm chumbo. Os pigmentos que têm a transparência por qualidade inerente, como amarelo de cobalto, carmesim de alizarina e azul de magnésio, produzem efeitos muito brilhantes. Os pigmentos opacos, como os cádmios, também podem produzir efeitos transparentes se usados corretamente, aplicando-os em camadas muito finas e pouco pigmentadas. A aquarela se assemelha mais a uma tintura que a uma película contínua. No entanto, para pintar uma boa aquarela é necessário um grau considerável de habilidade e uma técnica artística bem desenvolvida. Como os materiais são portáteis, se prestam muito bem para realização de estudos, portanto, há que se distinguir uma pintura em aquarela cuidadosamente realizada em estúdio ou ao ar livre, de um estudo referência para uma obra posterior, que poderá ser realizada em aquarela ou em qualquer outra técnica. A pintura em aquarela só começou a ganhar reconhecimento artístico a partir do séc. 18, com a Escola Inglesa⁴⁴.

Quando os materiais artísticos não eram industrializados, as aquarelas eram preparadas em pastilhas secas e comprimidas, posteriormente substituídas, em grande parte, por tubos de tinta úmida e semilíquida (que são mais utilizados por sua comodidade). As pastilhas secas são preparadas utilizando o pigmento seco misturados à goma arábica (ou do Senegal) concentrada, um pouco de fel de boi (umidificante, reduz a tensão superficial do líquido) e, ocasionalmente, açúcar, que atua como plastificador e facilita o manejo do pincel. A secagem da aquarela é uma

⁴⁴ Quando se começou a utilizar a aquarela para obras de arte definitivas, em princípios do séc. 18. O método tradicional inglês consiste em superpor finas aguadas de cores delicadamente misturadas até que alcancem a profundidade e o efeito desejados. Geralmente a composição se baseava em um desenho a lápis cuidadosamente executado.

simples questão de evaporação do diluente, a água, e não implica em reações químicas que possam alterar sua natureza, como na pintura a óleo.

Existem muitos métodos, escolas e técnicas de pintura em aquarela. No método tradicional aplica-se várias camadas de cor suave uma sobre a outra, obtendo-se um efeito aéreo luminoso. O brilho das aquarelas transparentes depende da base que deve ser um papel branco puro, que reflita luminosidade.

O guache poderia ser considerado uma aquarela opaca, porém, é muito diferente da pintura transparente sobre papéis brilhantes feitos a mão que conhecemos como aquarela. A diferença entre aquarela e guache é que a primeira é pouco mais que uma mancha colorida no papel (não forma película de tinta) enquanto o guache forma uma verdadeira película com certa espessura. Um guache bem pintado não deve ter empastes nem camadas muito espessas de pintura que poderiam provocar craquelês, entretanto, o guache sempre produz o efeito de ser mais espesso ou rugoso do que realmente é. As pinturas em guache são opacas e tem ou deveriam ter poder de cobertura total. Tem uma qualidade brilhante, de sua própria natureza, que vem da superfície da pintura e seu brilho ou brancura se deve ao conteúdo de pigmentos brancos.

Para se preparar tinta guache utiliza-se pigmentos finamente moídos, da mesma maneira que se usa para as aquarelas, porém com uma porcentagem muito maior de aglutinante e de pigmentos inertes, como creta ou branco para melhorar os efeitos de cor e textura, obtendo-se, dessa forma, um efeito opaco. Guaches de boa qualidade podem ser bastante diluídas com água, funcionando quase como aquarelas, porém sem seu efeito brilhante. O guache pode também ser usado como um tipo intermediário de pintura, a meio caminho entre seu efeito opaco e o brilho da aquarela, podendo-se também misturar esses dois tipos de pintura para obtenção de efeitos mais densos.

Procuro especificar a técnica de pintura na análise das ilustrações dos LP no Capítulo IV. Apesar de me basear em imagens escaneadas, é possível distinguir em algumas (mais facilmente que em outras) a técnica utilizada. Aquelas cuja execução apresenta grande perícia e alto nível de precisão e fluidez parecem ter sido realizadas somente em aquarela (figura 19).

Outras, de execução menos precisa e maior rigidez na pose parecem ter sido realizadas com guache (figura 20). Outras ainda, entre essas duas situações, parecerem ter sido realizadas com as duas técnicas, sobretudo com uso do guache na representação do ambiente/vegetação (figura 21).

Figura 19: "Çiri", LP A36, p. 352



Fonte: imagem digitalizada, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica

Figura 20: "Potiriguaçu", LP A36, p. 226



Fonte: imagem digitalizada, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

Figura 21: "Paca", LP A36, p. 226



Fonte: imagem digitalizada, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Uma terceira técnica de pintura foi utilizada nas ilustrações da Coleção *Berlinka*: tinta óleo sobre papel. Essa técnica foi utilizada por Eckhout (e por seu assistente) na confecção das imagens do *Theatrum...* e da *Myscellania Cleyeri*, tratando-se de algo bastante incomum. Sendo exímios artesãos e confeccionando seu próprio material artístico, os pintores da época certamente possuíam conhecimento de que o aglutinante desse tipo de tinta, o óleo secativo (de linhaça, de nozes etc.), vai oxidando ao se combinar com o oxigênio do ar e, devido a várias reações químicas que ocorrem com o decorrer do tempo, vai endurecendo, perdendo flexibilidade e tornando-se mais transparente. O suporte tradicional adequado para a pintura a óleo é o painel de madeira ou o tecido esticado em bastidor. Em ambos os casos, o suporte deve receber uma camada de preparação que tem diferentes funções, entre elas, a de formar uma camada entre o suporte e a tinta a óleo a fim de impedir o contato com esta última, que iria oxidá-lo. No caso do suporte ser em papel, esse procedimento torna-se difícil, pois a aplicação de uma camada de preparação com espessura suficiente para isolá-lo do óleo incorporaria um peso indesejado, aumentando a espessura e causando perda de flexibilidade do papel; no entanto, não seria impossível aplicá-la. A inexistência de uma camada de preparação, ficando a tinta a óleo em contato direto com o papel, leva a uma degradação inevitável do papel, que não pode ser estancada, pois trata-se de um fator de degradação inerente à técnica utilizada.

Brienen (2006, p. 298 e 299) afirma que pintar em óleo sobre papel era uma prática comum no sul (Países Baixos do Sul ou Flandres), mas bastante incomum entre os artistas holandeses no século 17 e altamente incomum para produção de imagens da natureza. Ao contrário da aquarela, a pintura a óleo era empregada exclusivamente por artistas treinados e não por cientistas. A autora salienta que um exame cuidadoso dos originais revelou o método de trabalho de Eckhout: o suporte (papel) foi preparado com uma camada de tinta que atualmente tem cor rosa amarronzada; a seguir, o artista fazia um esboço em giz e sobre este pintava em óleo, seguindo a técnica de pintura a óleo sobre tela (BRIENEN, 2010, p. 50).

Berlowicz (2002, p. 201) analisa pinturas de Eckhout, interpretando seu conteúdo e técnicas e Christensen (2002, p. 211)⁴⁵ faz uma investigação técnica sobre as pinturas de Eckhout, além de uma pintura de Post⁴⁶, examinando os temas, a tela, o fundo, as camadas de pintura e assinaturas. Os pesquisadores concluem que tanto no âmbito da técnica quanto dos materiais utilizados, nada foi encontrado de incompatível com o que é conhecido hoje sobre a pintura na Holanda seiscentista, comprovando que a produção desses pintores estava de acordo com os padrões artísticos da época e reforçando a hipótese de que todos os materiais devem ter sido transportados ao Brasil.

Ao se observar essas imagens, constata-se também que em algum momento de sua existência, as pinturas receberam uma camada de proteção, ou seja, um verniz. Os vernizes de origem natural (não sintéticos) foram muito utilizados até meados do séc. 20, com os objetivos de criar uma camada de proteção entre a camada pictórica (camada de tinta) e o ambiente, além de promover brilho e saturação das cores através da alteração do índice de refração da luz. É muito provável que nas imagens do *Theatrum* o verniz tenha sido aplicado com esses objetivos. No entanto, assim como a tinta a óleo, os componentes dos vernizes de origem natural, em contato com o oxigênio do ar, sofrem oxidação, amarelando e escurecendo com o passar do tempo. Essa característica era conhecida dos pintores e é notória entre os conservadores. Por essa razão, os vernizes eram removidos e substituídos, ou simplesmente reaplicados de tempos em tempos. No entanto, os vernizes de origem natural são de difícil remoção após oxidação e exigem solventes bastante tóxicos para sua solubilização e remoção, operação que nem sempre resulta em sucesso. Se o suporte é em papel, a remoção dessa camada é dificultada substancialmente devido à fragilidade do papel. Brienen (2006, p. 298, nota 51) sugere que Mentzel foi o responsável pela aplicação do verniz (c.1660), que teria por objetivo reforçar o efeito “vívido” das ilustrações. Porém, o zoólogo oitocentista Lichtenstein (1961[1815], p. 142) afirma que na data de seu exame (c.1815) as cores das pinturas do *Theatrum* apresentavam tons brilhantes e saturados, o que indicaria que na data em que ele as

⁴⁵ Os resultados dos exames técnicos foram publicados: BAIER, R., BERLOWICZ, B. & CHRISTENSEN, M. C. “Albert Eckhout’s Brazilian Paintings”. In: *Conservation of the Iberian and Latin American Heritage, ICC Madrid Congress*, Madrid: 1992.

⁴⁶ Apesar da maioria das pinturas de Post terem sido executadas na técnica do óleo s/tela, há duas pinturas desse artista no IRB com a técnica do guache e tempera s/ papel, datadas de 1640, portanto pintadas no Brasil. Ver fotos no Apêndice.

examinou o verniz ainda não teria sido aplicado ou teria sido recém aplicado, pois, caso contrário, já estaria oxidado e escurecido após mais de 150 anos de aplicação. Essa suposição contraria Brienen, que supõe que o verniz teria sido aplicado por Mentzel, por ocasião da organização das ilustrações.

É possível que a técnica de pintura a óleo sobre papel tenha contribuído para a degradação física dos originais que estão na Polônia. Brienen (2006, p. 276, nota 9) ressalta que esses originais (que compreendem os *Libri Principis*, o *Theatrum* e a *Myscellania Cleyeri*) necessitam desesperadamente de conservação. Além disso, certamente o transcorrer do tempo, combinado com condições ambientais adversas sofridas, sobretudo, durante seu desaparecimento na Segunda Guerra Mundial até seu reaparecimento na Polônia, tenham contribuído com as degradações. Há ainda o verniz que – independente da data em que tenha sido aplicado – também contribuiu para a degradação estética dos originais pois, escurecido e com transparência alterada pela oxidação, impede a visualização das cores originais das pinturas e do papel.

As ilustrações dos LP, feitas com a técnica da aquarela e do guache, não receberam envernizamento, porém, pode-se perceber nas reproduções da publicação da Editora Index, de 1995, e nos originais escaneados acessíveis no site da Biblioteca Jaguelônica, algumas degradações presentes na camada pictórica e no papel, que serão detalhadas no Capítulo IV.

Muitos artistas desenvolveram métodos próprios de captura de imagens, como demonstra o *Traité des Couleurs servant à la Peinture à l'eau*, 1692, de A. Boogert, livro de 800 páginas sobre pinturas e aquarelas escrito em holandês. Boogert discute o uso das cores na pintura e explica como obter as diversas tonalidades, adicionando 1, 2 ou 3 partes de água (figura 22). O historiador medieval Erik Kwakkel encontrou esta obra na *Bibliothèque Méjanes*, em Aix-en-Provence, França, e traduziu parte da introdução.

Outros artistas viajantes como Ferdinand Lucas Bauer (1760-1826), ilustrador que viajou em expedição para a Austrália, criaram seus próprios métodos para retratar a natureza de forma o mais realista possível. Segundo Martyn (2014, p. 95):

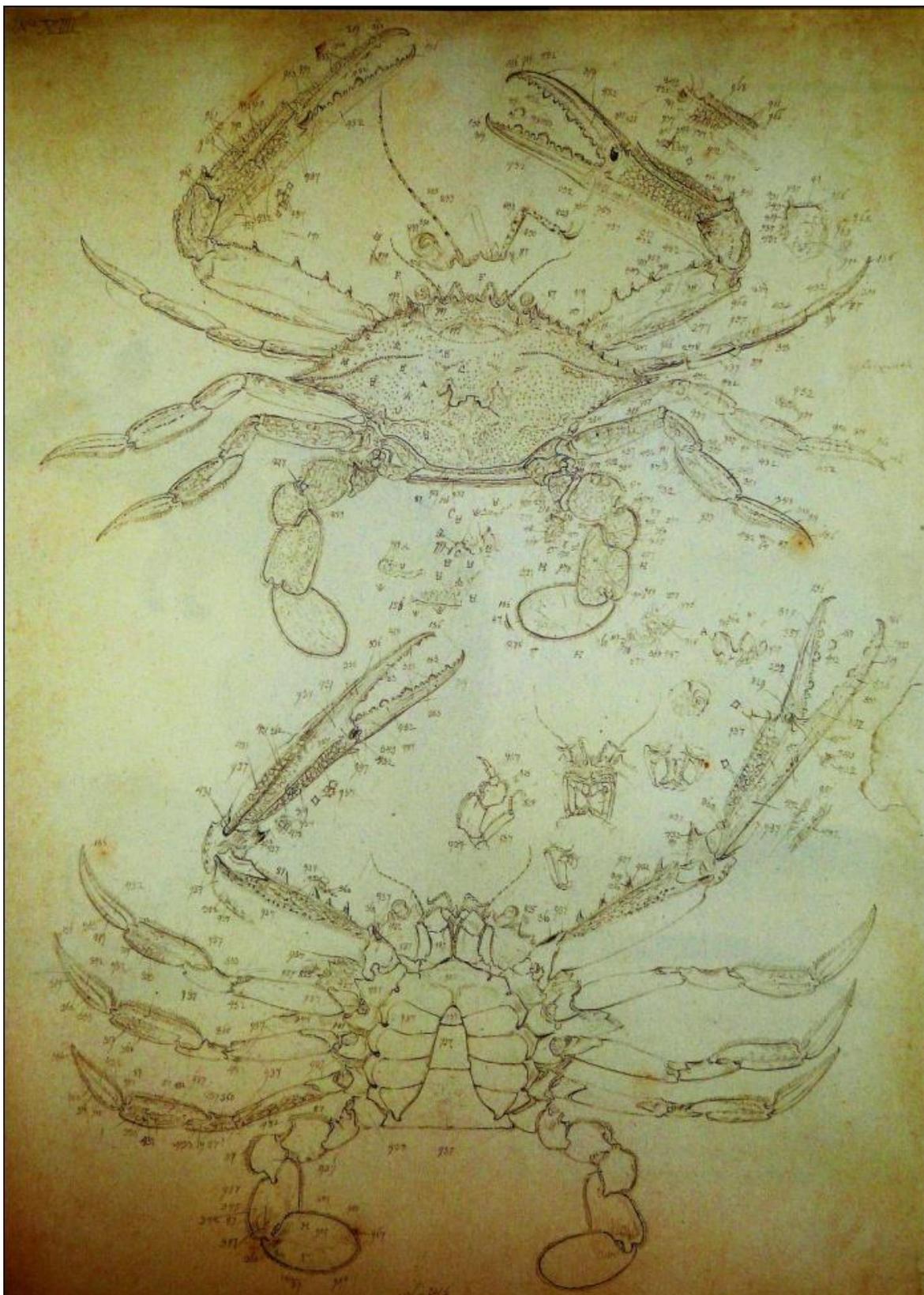
O método de trabalho de Ferdinand Bauer no campo foi excepcional; ele desenhou os espécimes a lápis e anotou a cor de cada folha ou flor em referência a uma cartela de cores numerada (figura 25) que criou. Na volta à Inglaterra, ele usou essas anotações para concluir a pintura (figuras 23 e 24). Alguns dos seus desenhos a lápis, com referência às cores enumeradas, hoje estão em Viena. As primeiras cartelas de cores de Bauer, com 150 tonalidades, sobreviveram: porém, sua cartela de cores grega, com 250, e a australiana com 992 tons de cores parecem não ter sobrevivido; existiam 200 tons de verde e 100 de rosa, vermelho, roxo, etc., que mostram o cuidado que ele tomou para reproduzir as cores das plantas vivas com a maior perfeição possível.

Figura 22: *Traité des Couleurs servant à la Peinture à l'eau*, 1692, p. 826-827. Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, França.



Fonte : disponível em: <https://bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com/records/item/35315-traite-des-couleurs-servant-a-la-peinture-a-l-eau>. Acesso em: 13.05.19

Figura 23: O complexo sistema de código de cores usado por Bauer, no qual cada tom de cor era designado por um código numérico de até quatro algarismos, o capacitava a desenhar um espécime enquanto ele ainda estava fresco e antes que suas cores naturais se modificassem. Mais tarde, quando ele iniciava sua versão em aquarela, podia reproduzir os tons originais com grande precisão.



Fonte: RICE, 1999, p. 221

Figura 24: O espécime com suas cores originais reproduzidas em aquarela.



Fonte: Fonte: RICE, 1999, p. 221

Figura 25: Cartela de cores de Ferdinand Bauer mostrando as variações nas tonalidades e a numeração que ele usou para cada uma delas.



Fonte: RICE, 1999, p. 222

Como argumentado anteriormente, não se pode esquecer que no séc. 17 os materiais artísticos não eram industrializados e que os artistas holandeses eram exímios artesãos e habitavam uma região onde era possível encontrar os mais variados artigos provenientes dos mais longínquos rincões do planeta. Entretanto, a preparação dos materiais artísticos exigia tempo, além de instrumentos e materiais específicos, o que leva a indagar como se deu a produção de obras no Brasil Holandês. Considerando a hipótese de que a maior parte das obras produzidas foi com a técnica do desenho e

da aquarela, e que mesmo sendo a aquarela de mais rápida execução que outros tipos de pintura, esta tinha, ainda assim, que ser produzida e acondicionada para transporte (figuras 26 e 27). E como teriam sido executadas as pinturas a óleo de Frans Post e Eckhout em solo brasileiro? As tintas a óleo foram preparadas *in situ*? E o que dizer dos suportes: papel, pergaminho e tela? Considerando o projeto pessoal de Maurício de Nassau, é muito provável que os artistas e cientistas de sua comitiva tenham trazido material artístico (suportes, pigmentos, aglutinantes, vernizes etc.) da Europa para o trabalho no Brasil. E, na falta desse material, ao que indica o intenso tráfego marítimo comercial no Atlântico no séc. 17 empreendido pela Companhia das Índias, poderia ser usual o transporte de materiais artísticos da Europa se solicitado por Nassau ou seus assistentes.

Figura 26: Caixa de pintura em carvalho, com potes de tintas a óleo (c. 1640-1660), *Rijksmuseum*, Amsterdam.



Fonte: acervo da autora, junho de 2017.

Figura 27: Caixa de pintura em carvalho, com potes de tintas a óleo (c. 1640-1660), *Rijksmuseum*, Amsterdam.



Fonte: acervo da autora, junho de 2017.

Podemos supor que os pintores da comitiva de Nassau, Frans Post e Albert Eckhout, produziram grande número de pinturas – com diversos temas – já levando em consideração os interesses científicos da comitiva. Willem Piso e George Marcgraf pretenderam fazer um registro minucioso da fauna e da flora brasileiras, com objetivo claramente científico, como será visto no Capítulo III. Consideremos também a ênfase na descrição presente na formação artística e no imaginário dos pintores dos Países Baixos, a utilização de lentes de aumento (e eventualmente de um microscópio) para observação e representação minuciosa de plantas e animais, e o conceito da representação *ad vivum* integrado à arte e ao fazer científico holandês. O resultado é um impressionante inventário visual da fauna, flora, paisagens terrestres e marinhas, tipos humanos e arquitetura. O registro da fauna e da flora – que não poderia ser considerado ilustração botânica e zoológica pelos padrões da ciência atual – esmerava-se, entretanto, na representação o mais verossímil possível da realidade, com a reprodução de cores e do habitat das espécies, além de textos explicativos acompanhando as imagens, buscando um rigor científico já em voga na época.

3 – Coleção *Berlinka*: inventário visual de pessoas e da natureza do Brasil⁴⁷

Conforme descrito na seção 4 do Capítulo I, quando retorna à Holanda em 1644, Maurício de Nassau leva consigo considerável acervo, composto de grande número de objetos, pinturas sobre tela, pinturas sobre papel, estudos, desenhos e mapas elaborados pelos artistas e cientistas que o acompanharam ao Novo Mundo. Em 1652, significativa parcela dessa coleção, a saber, desenhos e pinturas sobre papel, foi cedida a Frederico-Guilherme, Eleitor de Brandemburgo, em troca de dignidades nobiliárquicas e terras nos arredores de Cleves (TEIXEIRA, 1995, Tomo I, p. 94).

O acervo foi posteriormente organizado pelo médico particular do Eleitor, Christian Mentzel, da seguinte forma: os *Libri Principis* ou *Manuais* (dois volumes), o *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* (quatro volumes) e a *Miscellanea Cleyeri* (um volume). Quando, em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, esse material foi evacuado de

⁴⁷ As informações presentes nessa seção provêm, sobretudo, dos trabalhos de WHITEHEAD e BOESEMANN, publicados a partir de seu acesso à Coleção Berlinka em 1979, e de uma edição em cinco tomos (Coleção Brasil Holandês), organizada por Dante Martins TEIXEIRA (Museu Nacional – UFRJ) e publicada em 1995 pela Editora Index, com contribuições de diversos pesquisadores e reproduções a cores das obras originais contidas no *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, nos *Libri Principis* e na *Miscellanea Cleyeri*.

Berlim, seguiu uma intrincada rota de esconderijos até ser dado por perdido no final da guerra. Porém, esteve escondido na Igreja de São José, na vila de Grüssau (atual Krzeszów) e, após ser descoberto, foi transferido para a Biblioteca Jaguelônica da Universidade de Cracóvia entre 1946/47 (TEIXEIRA, 1995, Tomo I, p. 95), onde foi mantido em segredo pelas autoridades polonesas devido a questões políticas. Finalmente, em 1977, o governo polonês reconheceu a posse desse acervo, denominado hoje de Coleção *Berlinka*, e a consulta a esses documentos foi liberada em 1981.

3.1 - O *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, os *Libri Principis* e a *Miscellanea Cleyeri*

Vimos que os sete volumes contendo originais referentes ao Brasil Holandês abarcam 803 imagens sobre papel, tendo sido utilizadas as técnicas de pintura a óleo, guache, aquarela, desenhos a lápis, carvão, pastel e nanquim, segundo observações dos autores acima citados e da literatura existente sobre o tema⁴⁸. Dessas 803 obras, apenas treze tem assinatura, o que configura de antemão, problemas de atribuição. Além disso, como abordarei a seguir, é possível observar, mesmo ao se analisar reproduções dos originais, diferentes estilos, domínio técnico e artístico bastante desiguais, flagrantes diferenças no traço e na qualidade, assim como na construção, composição dos elementos e disposição das figuras retratadas de maneira não uniforme.

O *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* compreende quatro volumes de 59,6 cm x 35,4 cm, com encadernação em velino⁴⁹ branco, “cuja sequência reflete um peculiar sistema de classificação dos seres vivos” (TEIXEIRA 1995, Tomo I, p. 96). Os quatro volumes abarcam 419 imagens distintas, com 402 pinturas a óleo, 15 desenhos em crayon, 1 desenho a nanquim e guache e 1 guache.

O *Icones Aquatilium (Liber Picturatus A32)*, primeiro volume da série com 390 páginas, contém 69 imagens originais de peixes, crustáceos e outros animais aquáticos, em 65

⁴⁸ Entretanto, há divergências entre as fontes disponíveis sobre as técnicas utilizadas: DUPARC (apud TEIXEIRA, 1995, p. 60) afirma que no *Theatrum* há desenhos a carvão e lápis de cera. Albertin de VRIES (1985, p. 282) declara que as imagens policromadas dos *Libri Principis* foram executadas com guache e não com aquarela como afirmam os demais autores. Essas divergências reforçam a necessidade de investigação das técnicas, dos suportes, dos materiais e do processo de fatura utilizados pelos artistas da comitiva de Nassau na produção da Coleção Brasileira.

⁴⁹ Pergaminho de pele de vitela.

pinturas a óleo e 4 desenhos em crayon. O *Icones Volatiliium (Liber Picturatus A33)*, segundo volume com 382 páginas, contém 111 imagens originais de aves, sendo 110 pinturas a óleo e 1 desenho em crayon. O *Icones Animalium (Liber Picturatus A34)*, terceiro volume com 364 páginas, contém 66 imagens originais de tetrápodos, insetos⁵⁰ e seres humanos, sendo 56 pinturas a óleo, 9 crayons e 1 desenho a nanquim e guache. O *Icones Vegetabilium (Liber Picturatus A35)*, quarto volume com 744 páginas, contém 173 imagens originais de plantas, com 172 pinturas a óleo e 1 guache (WHITEHEAD e BOESEMAN, 1989, p. 36). Todos os quatro volumes possuem um prefácio de Mentzel, além de um frontispício encomendado a um artista anônimo de Berlim, segundo Teixeira (1995, Tomo I, p. 96):

Com base no aspecto e/ou no nome atribuído aos diferentes elementos desse universo iconográfico, Mentzel procurou compilar uma relação integral das várias espécies descritas, ordenando-as de acordo com um sistema aristotélico⁵¹ em quatro grandes categorias, compostas pelos animais aquáticos, voláteis, animais terrestres e plantas.

O suporte – papel – dos originais é quebradiço e está aderido a folhas de papelão (que foram encadernadas). Alguns ocupam toda a folha, mas a maioria mede entre 25 a 45 cm x 20 a 30 cm. O fundo apresenta-se escurecido, de cor rosa, castanho, amarelo claro ou cinza. As pinturas foram aderidas nas páginas da direita, recebendo numeração ímpar. Alguns poucos desenhos estão nas páginas da esquerda (WHITEHEAD e BOESEMAN, 1989, p. 35 e 36). Ainda segundo Teixeira (1995, Tomo I, p. 97):

A maior parte dos originais é composta de pinturas a óleo executadas sobre recortes de papel com espessura variável, enquanto que os desenhos ocupam pedaços de um papel mais grosso, de característico colorido acinzentado e superfície irregular, que por vezes apresentam uma segunda ilustração oculta no verso.

Somando-se ao exposto, há ainda o problema da autoria e datação das numerosas inscrições existentes nas páginas ou nas próprias imagens.

⁵⁰ Segundo Mentzel, os insetos seriam “organismos intermediários entre animais e plantas”. Para ele e para vários de seus contemporâneos, os “animais” abrangem os mamíferos (inclusive ameríndios, escravos africanos e mestiços), e os “insetos” englobam os insetos propriamente ditos e outros artrópodes como aranhas, lagartos, serpentes etc. (TEIXEIRA 1995, Tomo I, nota 28).

⁵¹ O filósofo grego Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) foi um dos primeiros a classificar os seres vivos e contribuiu significativamente com os fundamentos da Zoologia. Em seu livro *Kategorias*, Aristóteles relata suas observações a respeito do ambiente onde os organismos vivos eram encontrados.

Conforme apresentado anteriormente, os *Libri Principis* compreendem dois volumes encadernados de pinturas e desenhos, conhecidos também como *Handbooks* ou *Manuais*, devido à presença de notas do próprio Maurício de Nassau: quase todas as ilustrações estão acompanhadas de comentários em alemão, escritos em tinta preta⁵². A maioria dos textos está situada abaixo ou ao lado da respectiva imagem, ou então na página seguinte, caso a imagem ocupe todo o espaço disponível na folha, como mostram a maioria das figuras incluídas nesse trabalho. Ao contrário do *Theatrum*, parece terem sido elaborados como uma espécie de “manual” destinado à educação e recreio de Nassau, que assim poderia conhecer melhor a fauna e flora de seus domínios no Brasil. Alguns detalhes nas imagens e o conteúdo dos textos comprovam que esta iconografia foi produzida no Brasil, entre 1637 e 1644, “pois seria improvável que observadores sem experiência pessoal com as espécies retratadas lograssem acumular, por exemplo, registros sobre o porte, hábitos e a qualidade da carne de certos animais” (TEIXEIRA 1995, Tomo I, p. 127, nota 57).

Uma hipótese possível é que as imagens contidas nos *Libri Principis* faziam parte de um primeiro inventário visual dos domínios holandeses no Brasil, feitas *in loco*, utilizando como suporte o papel, material leve e de fácil transporte e como técnica pictórica o desenho a lápis e a aquarela, materiais também leves, de fácil transporte e emprego, além de técnicas eficazes para representar figuras (captar imagens) e reproduzir cores de forma relativamente rápida. Isso não significa que para realizar tal tarefa não tenha sido necessária habilidade técnica e artística para a representação das figuras: anatomia, detalhes, texturas, movimentos, cores e, também, no caso de muitas imagens, o ambiente circundante. Esse primeiro inventário poderia ter sido realizado no(s) caderno(s) de notas de Marcgraf, cujas ilustrações teriam sido copiadas para os LP.

Os *Libri Principis* sofreram diversas alterações ao longo de sua existência que desfiguraram os originais. Dentre elas, a inversão da numeração dos dois volumes, uma “restauração infeliz” na Biblioteca Real de Berlim, com a substituição da encadernação em velino pela atual encadernação em couro e papel grosso, pontilhado de marrom e preto, com os algarismos 1 e 2 na lombada, e o

⁵² Esses comentários estão traduzidos para o português nos dois volumes dos LP da Coleção Brasil Holandês, de 1995.

desaparecimento de páginas dedicadas à veterinária de cavalos (TEIXEIRA, 1995, Tomo I, p. 101).

Diferentemente do *Theatrum*, as espécies representadas nos *Libri Principis*, segundo Teixeira (1995, Tomo I, p. 101) parecem não obedecer a qualquer ordenamento, o que reforçaria a hipótese de que as imagens foram feitas em papel já encadernado, sem a preocupação de um ordenamento prévio. Todavia, como veremos na seção a seguir, há uma ordem na sequência das ilustrações. A maioria das imagens não ultrapassa 10 cm x 8 cm. Boa parte delas foi feita no terço ou na metade superior da folha, ainda que as maiores ilustrações ocupem quase toda a folha ou os dois terços superiores. Em geral, há uma imagem por página, porém algumas abrigam até quatro imagens independentes. Nos dois volumes há pinturas e desenhos inacabados, apenas com contornos a lápis ou tinta preta. Há também pinturas inacabadas, com parte da representação esboçada a lápis. Teixeira (1995, Tomo I, p. 102) afirma:

Por vezes atribuídas a George Marcgraf ou a Zacharias Wagener, as imagens dos *Libri Principis* de fato não tiveram sua autoria estabelecida até o momento, sendo que as claras diferenças observadas no traço e a própria qualidade das diversas pinturas sugira o trabalho de mais de um artista [...] Considerando a beleza de certas imagens, não é impossível supor que ao menos alguns originais pertençam a Albert Eckhout.

Entretanto Whitehead e Boeseman (1989, p. 41) comentam:

O artista dos Manuais nunca foi identificado. É tentador pensar no próprio Marcgraf que, segundo seu irmão Christian, recebeu educação artística e foi um 'pintor que não se podia ignorar'. O fato de que Marcgraf mais tarde tenha ido morar com Johan Maurits e que este último anotou as ilustrações do Manual corrobora a ideia de que os livros eram de Marcgraf e que ele os levou consigo. Contra isto temos o fato de que, ao contrário das pinturas a óleo dos *Theatri*, as aquarelas do Manual apresentam uma seleção de temas muito diferente da História⁵³. [...] somente algumas das aquarelas são de Marcgraf? Por certo pode-se ver variações no estilo. Ou foram algumas delas ou todas feitas pelo artista que Piso declara tê-los acompanhado (*Lectori saluem em Piso, 1658*)?

A *Miscellanea Cleyeri* (*Liber Picturatus* A38) é um pequeno volume de 42,3 cm x 27,1cm, que contém 7 pinturas a óleo e 26 pastéis de fauna, flora e pessoas, dispersos entre uma série maior de ilustrações sobre as Índias Orientais e África. Essas ilustrações foram enviadas a Christian Mentzel por Andreas Cleyer de Kassel, que

⁵³ Os autores se referem ao livro de Marcgraf e Piso, *Historia Naturalis Brasiliae*, de 1648.

chefiou uma feitoria holandesa em Decima, Japão. Acredita-se que esse material permaneceu no espólio pessoal de Mentzel até 1757, quando foi adquirido pela Biblioteca Real e incorporado aos *Libri Picturati*. Os 26 pastéis foram produzidos sobre papel acinzentado grosseiro e de contorno por vezes irregular (TEIXEIRA 1995, Tomo I, p. 105), e apresentam estudos inacabados e dispostos sem nenhuma ordem aparente, com algumas figuras humanas, um gafanhoto e grande número de flores, frutos e sementes. Das 7 pinturas a óleo, 6 são idênticas àquelas do *Theatrum* em aspecto e dimensões: plantas e frutos, animais, um pássaro tropical e um primata africano.

O material diversificado da *Miscellanea Cleyeri* tem suscitado os mais variados comentários sobre a origem e natureza dessa coletânea. Teixeira (1995, Tomo I, p. 105) supõe que as imagens sobre o Brasil sejam de autoria de Albert Eckhout e consistam em ilustrações avulsas descartadas por Mentzel durante a organização do *Theatrum*, por serem rascunhos muito incompletos ou por serem duplicatas das pinturas já existentes. Entretanto, as imagens da *Miscellanea Cleyeri* não apresentam, de forma alguma, qualidade, habilidade técnica e valor estético inferiores aos demais volumes descritos. Ao contrário, algumas delas foram atribuídas a Eckhout por Brienen (2010).

4 – A singular ligação de Maurício de Nassau com os *Libri Principis* e as características específicas de sua produção.

Dentre todo o material produzido pelo mecenato de Maurício de Nassau, os *Libri Principis* – ou *Handbooks* ou Manuais ou ainda Cadernos – parecem ter sido àqueles aos quais o Conde esteve mais estreitamente ligado. Talvez tenham sido um capricho especial de Nassau, que os idealizou para seu próprio deleite em momentos de estudo e lazer nos jardins de seu palácio *Vrijburg*, ou já de volta à Holanda, na sua residência em Haia.

Há vários indícios para esta afirmação: é o único conjunto de imagens que foi produzido a partir de folhas de papel anteriormente encadernadas e numeradas em dois volumes⁵⁴. Essa numeração, situada no ângulo superior externo de cada folha, parece ter sido colocada em seguida à encadernação das folhas e antes da produção

⁵⁴ Alguns indícios nos próprios LP (em várias páginas) corroboram esta afirmação: manchas de tinta que migraram para a página seguinte, conforme detalhado no Capítulo IV.

das ilustrações: Mentzel (TEIXEIRA, 1995, Tomos IV e V) menciona para cada imagem do *Theatrum...*, um correspondente na HNB, no *De Indiae...* e nos LP, o que indica que a numeração dos LP já existia à época. As espécies retratadas parecem ter sido as que Maurício de Nassau mantinha em sua *ménagerie*⁵⁵ e há pequenos textos manuscritos, do próprio Maurício de Nassau, referentes a cada animal.

A hipótese mais provável, corroborada por alguns autores, é que os dois volumes que compõem os LP tenham sido encadernados com folhas em branco para serem preenchidas *a posteriori* por alguém próximo a Nassau – que viveria em sua residência de *Vrijburg* – com representações da coleção (plantas e animais) que compunha seu jardim botânico e sua *ménagerie*. O próprio Maurício de Nassau teria acompanhado a realização das ilustrações, escrevendo comentários acerca de aspectos que considerava interessante registrar.

Apresento também, a partir dos estudos realizados nessa tese, a hipótese que os LP tenham sido confeccionados na Europa após o retorno de Nassau, que detinha a posse dos cadernos de Marcgraf após sua morte. Haja visto outros exemplos de reproduções de obras de sua coleção, como os conjuntos de tapeçarias de Gucht e *des Gobelins* (feitos a partir de pinturas de Eckhout), não seria improvável que Nassau, após a morte de Marcgraf e de posse de seu material de pesquisa, providenciasse a confecção de dois livros sobre a flora e a fauna do Brasil, com cópias das ilustrações de Marcgraf, inserindo seus próprios comentários (ou copiando os comentários de Marcgraf com sua caligrafia) sobre os espécimes retratados. Essa hipótese reforçaria o interesse de Nassau em possuir seu próprio material ordenado e encadernado que, como visto, mais tarde será utilizado como moeda de troca em sua ascensão social. No entanto, essa hipótese abre novas perspectivas de investigação sobre quem teriam sido os artistas copistas que ilustraram os LP.

Apesar de autores como Teixeira, Whitehead e Boeseman afirmarem que os LP, ao contrário do *Theatrum...* (organizado por Mentzel), não obedeceram a um ordenamento prévio, há uma ordem na representação das espécies. Teixeira (1995,

⁵⁵ Alguns autores, como TEIXEIRA (1995) e BRIENEN (2010) declaram que não houve necessidade de viagens exploratórias para coleta de espécimes, pois aquelas retratadas nos LP e no *Theatrum...* não abarcam um conjunto muito extenso da fauna da época, tendo sido provavelmente aquelas que se encontravam na *ménagerie*: sabendo de sua predileção, há registros que nativos traziam para o Conde exemplares de animais, além daqueles que eram trazidos das possessões holandesas em Angola (CALADO, 1987 [1648], p. 100).

Tomo I, p. 100 e 101) declara, como descrito anteriormente, que durante uma restauração passada, a encadernação dos volumes foi substituída assim como a sua ordem. Supondo que esta troca tenha realmente ocorrido, o volume II passou a ser designado como I e vice-versa. Logo, no volume I original (A37), as ilustrações seguem o seguinte ordenamento: imagens de plantas, aves, peixes e outras espécies aquáticas, anfíbios e répteis, insetos, aracnídeos e outros invertebrados, finalizando com duas imagens de mamíferos. O volume II original (A36) continua com o ordenamento a seguir: ilustrações de mamíferos, aves, peixes, crustáceos, tartarugas e outros animais aquáticos, finalizando com insetos, aracnídeos e répteis. Esse ordenamento é, na verdade, muito semelhante ao ordenamento, que Teixeira designa de aristotélico, usado na organização das ilustrações do *Theatrum...* por Mentzel.

Uma listagem, citada no Capítulo I, que enumerava as pessoas que faziam as refeições na mesa de Maurício de Nassau, cita que cada pintor tinha um assistente e explicaria a declaração de Maurício de Nassau, em carta escrita ao secretário do rei Louis XIV, que em sua comitiva havia seis pintores: Frans Post, Albert Eckhout, Marcgraf e seus respectivos assistentes. Muitos fatores indicam que Marcgraf (e seu assistente) teria sido o responsável pelas ilustrações de execução precisa dos LP: a afirmação de seu irmão e biógrafo Christian Marcgraf de que Marcgraf não era um pintor desprezível, devendo-se considerar seu interesse no registro das espécies. Além disso, as atividades de Marcgraf na Cidade Maurícia (Recife) eram as de desenhar plantas e animais, empalhar animais, preparar amostras de plantas, escrever anotações, fazer observações topográficas, meteorológicas, astronômicas, além de cálculos e tabelas (BARLAEUS, 1980 [1647], p. 347). O Coronel Mansfield (chefe da escolta que acompanhava Marcgraf) teria dito a seu irmão Christian que **Maurício de Nassau o ajudava a preparar os materiais recolhidos e a escrever anotações nos desenhos** (destaque meu).

Porém, há indícios de que Wagener possa ter contribuído na tarefa de ilustrar as folhas dos LP. Ele também trabalhava em *Vrijburg* e, como vimos, mantinha um diário ilustrado nesse período. Não seria improvável que Nassau ou Marcgraf, tendo visto suas habilidades de artista amador, o tivessem encarregado de também completar os cadernos dos LP. Há muitas imagens dos LP e do *Thierbuch* que são quase idênticas, como veremos no Capítulo III. Entretanto, as ilustrações que considero terem saído das mãos de Wagener teriam sido feitas em guache, como será detalhado no Capítulo

IV, diferentemente daquelas de Marcgraf e seu assistente, que teriam sido feitas em aquarela e aquarela + guache.

No entanto, levanto a possibilidade de mais três autores que contribuíram na produção das ilustrações dos LP, sendo um deles o próprio Maurício de Nassau. Considerando o exposto nessa tese, sua formação erudita, incluindo artes, sua predileção pelo projeto e construção de suas residências e jardins, seu interesse pela história natural, sua estreita relação com Marcgraf e o material de pintura inventariado em seu dormitório um mês antes de seu falecimento, não seria impossível que o próprio Nassau se aventurasse no exercício da representação de alguns animais nos seus Cadernos. Há um grupo de imagens nos LP, detalhadamente analisado no Capítulo IV, que apresenta características próprias na execução *naive*, no traço e na execução, que atribuo a Maurício de Nassau, sem, entretanto, poder apresentar evidências concretas dessa suposição.

Não seria improvável pensar que os LP eram objetos pessoais de Maurício de Nassau e que as ilustrações neles contidas foram copiadas dos cadernos de notas de Marcgraf. Dessa forma, o próprio Marcgraf, seu assistente, Wagener e outros três artistas teriam copiado as imagens para os Cadernos de Nassau, onde este as confrontava com os espécimes em sua *ménagerie* e redigia seus comentários. Isto explicaria o fato de as ilustrações terem sido feitas, em sua maioria, na página da esquerda, deixando a da direita como espaço para comentários. Este ordenamento poderia ter sido também copiado dos cadernos de notas de Marcgraf. Além disso, a existência de tantas páginas numeradas em branco poderia ser explicada por uma sequência que haveria nos cadernos de notas de Marcgraf e que não foi totalmente preenchida nos LP: por preferência de Nassau em descrever certos espécimes e/ou porque o trabalho não foi completado devido ao retorno de Nassau para a Holanda e a morte prematura de Marcgraf.

Se, no entanto, os LP foram confeccionados na Holanda, após 1644, conforme hipótese apresentada, Maurício de Nassau poderia ter empregado cinco diferentes artistas, além dele próprio, para copiarem o material de Marcgraf. As páginas em branco a serem preenchidas poderiam ser em função da expectativa por cadernos de notas de Marcgraf ainda não encontrados ou em posse de outras pessoas. Nesse caso, o anonimato dos artistas copistas é ainda maior e apresenta maior dificuldade

para ser investigado, pois, até o momento, não há registros desses artistas ou, pelo menos, não há pesquisa sobre eles.

CAPÍTULO III

HISTORIA NATURALIS BRASILIAE E LIBRI PRINCIPIS

Figura 28: Frontispício da HNB, gravura em cobre, edição policromada de 1648, em latim, p. 3.



Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB

1 – Elaboração da *Historia Naturalis Brasiliae*

A publicação do livro *Historia Naturalis Brasiliae* (HNB), em 1648, é um marco na história natural moderna: é a primeira publicação ilustrada que descreve espécimes da América do Sul desconhecidos na Europa, além de conter um tratado de medicina tropical. Seus autores são o naturalista George Marcgraf e o médico Willem Piso. Todo o livro foi realizado com material estudado, coletado e registrado no Brasil. A HNB contém quatro livros (132 páginas) intitulados *De Medicina Brasiliensi*, de Piso, que tratam principalmente de aspectos médicos e culinários do Brasil, seguidos de oito livros (303 páginas) intitulados *Historiae rerum naturalium Brasiliae*, de Marcgraf. Estes últimos abordam a botânica e a zoologia, um pouco de meteorologia, etnologia e geografia brasileiras. Nos livros escritos por Piso, há 3 xilogravuras de engenhos de açúcar, 9 de animais e 92 de plantas, sendo que algumas dessas se repetem nos livros de Marcgraf. Já nos livros deste último, há 222 xilogravuras de animais, 200 de plantas e 7 de nativos.

Por 150 anos a HNB forneceu os nomes vernaculares e as descrições de cerca de 301 plantas e 367 animais brasileiros. Desempenhou um papel fundamental na história natural do Novo Mundo, não sendo suplantada nem substituída até o aparecimento das obras de Spix, Martius e outros cientistas no início do séc. 19⁵⁶. As espécies descritas foram incluídas nos compêndios de história natural dos séculos 17 e 18, sendo que centenas delas chegaram à era moderna da taxionomia de plantas e animais servindo de base – ou base parcial – para as espécies classificadas por Carolus Linnaeus (1707-1778) na décima e décima segunda edições do seu *Systema naturae* (1758 e 1766) (WHITEHEAD e BOESEMAN, 1898, p. 27).

⁵⁶ Kury e Romero Sá apud MARTINS (2009, p. 19 e 21) declaram: “Apesar da existência de algumas descrições do Brasil no séc. 16, os primeiros estudos sistemáticos impressos sobre a flora brasileira foram realizados no período da colonização holandesa, que durou de 1624 a 1654. De fato, desde o início do séc. 17 a Holanda estabeleceu jardins botânicos em suas colônias, tornando a história natural uma aliada na administração de suas conquistas. Nassau [...] estabeleceu um jardim no Recife no qual foram cultivadas dezenas de espécies de plantas nativas e exóticas. Durante dois séculos o trabalho dos naturalistas Willem Piso e Georg Marcgraf foi referência fundamental para os estudiosos da natureza brasileira. A importância dessa obra principal, *Historia naturalis brasiliae*, só diminuiu quando os viajantes-naturalistas do séc. 19 tornaram disponível uma massa de informações sobre os vegetais do Brasil, o que mudou qualitativamente o inventário que se tinha até então. [...] Além do trabalho de Piso e Marcgraf, pouco material foi publicado sobre a flora brasileira até o final do século 18. A política colonial portuguesa mantinha em sigilo as informações sobre os territórios ultramarinos”.

Maurício de Nassau se empenhou pessoalmente no patrocínio e publicação da HNB. Com seu retorno à Holanda em 1644 e a morte de Marcgraf em Luanda (Angola), Nassau enviou a Johan de Laet – um dos diretores da WIC, naturalista amador e autor de uma obra sobre o Novo Mundo (1625) – o material de seu amigo naturalista, para que Laet o tratasse e organizasse de forma a deixá-lo pronto para publicação. Laet explica no Prefácio da HNB⁵⁷ que sua tarefa foi árdua, pois o material de Marcgraf não só era muito diversificado, como estava desorganizado e codificado com um código que o próprio naturalista inventara temendo que outros lhe roubassem as descobertas. Laet decifrou as notas codificadas de Marcgraf, classificou as ilustrações, organizou as xilogravuras a serem feitas a partir delas e acrescentou suas próprias notas e figuras sobre as espécies com as quais se sentia familiarizado. Saliento que Laet e Marcgraf trocavam correspondência⁵⁸ e este enviava a Laet espécimes do Brasil.

Whitehead e Boeseman (1898, p. 28) supõem que o texto ficou pronto em outubro de 1646, porém teve que aguardar a finalização das xilogravuras, sendo publicado no início de 1648. A HNB foi publicada por Elsevier, uma renomada oficina de impressão, em Amsterdam e Leiden, com o patrocínio de Maurício de Nassau, apenas quatro anos após findo seu governo no Brasil. Exemplares podiam ser coloridos a mão por encomenda dos compradores, o que de fato aconteceu, como comprovam seis exemplares localizados por Whitehead e Boeseman (1989, p. 28): dois em Leiden, na Biblioteca da Universidade e no Museu de História Natural; um na Biblioteca do Congresso em Washington; um na coleção de Joaquim de Souza-Leão no Rio de Janeiro; um na Biblioteca Real de Copenhague e um na Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz em Berlim. Este último contém anotações de Nassau (LICHTENSTEIN, 1961, p. 145) na seção sobre animais, o que leva a crer que este tenha sido o exemplar pessoal do conde (WERD, 1979, p. 335). Há ainda um exemplar na coleção do Instituto

⁵⁷ LAET, 1942 [1648]: “Tendo-me sido entregues assim imperfeitos e desordenados os seus comentários, pelo ilustre conde João Maurício (com cujo auxílio, favor e gastos isto havia feito), de imediato surgiu não pequena dificuldade: pois o autor, temendo que alguém lhe vindicasse os trabalhos, se por acaso algo lhe sucedesse antes de poder dá-los à luz pública, escreveu grande parte dos mesmos, e o que era de mais importância, com certos sinais por êle inventados, que primeiramente deveriam ser interpretados e transcritos, conforme um alfabeto deixado em segredo...”

⁵⁸ WHITEHEAD (1979, p. 428 e 434) menciona uma carta (em português e latim) de Marcgraf a Laet (atualmente no *Gemeente Archief* em Leiden), datada de fevereiro de 1640, sugerindo que Laet mantinha estreito contato com os estudos de Marcgraf no Brasil e que este não teria sido apenas um empregado de Piso ou de Maurício de Nassau, mas teria ocupado alguma posição oficial na WIC.

Ricardo Brennand no Recife⁵⁹, um na Biblioteca do Jardim Botânico do Missouri⁶⁰ e um na coleção Brasileira do Itaú Cultural. Herkenhoff (1999) traz imagens de um exemplar que afirma pertencer à coleção Ruy Castro. O exemplar da coleção Brasileira do Itaú Cultural apresenta cores mais saturadas e maior detalhamento, trazendo o nome do gravador: Theodor Matham (1606-1676), tendo sido considerado por Whitehead como o melhor dos exemplares coloridos.

A literatura existente indica que as ilustrações da HNB foram feitas por meio da xilogravura⁶¹ ou gravura em madeira, apesar de Whitehead e Boeseman (1989, p. 30), que são zoólogos, manifestarem certa dúvida quanto a esta técnica, concluindo que são “de fatura muito tosca”. Joppien (1979, p. 318) também considera as xilogravuras de baixa qualidade e surpreendentemente imprecisas, afirmando inclusive, que para os padrões da época, algumas xilogravuras são de qualidade “miserável”.

Freedberg (1999, p. 211-212), historiador da arte, por outro lado, declara que após a publicação dos dois livros sobre história natural brasileira (1648 e 1658), a Holanda superou todas as nações europeias no valor científico e artístico de suas ilustrações da natureza. As ilustrações da HNB teriam sido imensamente superiores, mais úteis cientificamente e muitíssimo mais acuradas na descrição do que às da publicação de *Linnean* e das toscas xilogravuras da publicação produzida por Cluyt *Rerum Medicarum Novae Hispanae Thesaurus* (1649 e 1651):

Ninguém, passando pelas centenas de páginas do complexo e difuso livro de Linnean, pode deixar de ficar impressionado com o número de ilustrações de plantas e animais. O livro como um todo representa um marco na história da documentação visual. Mas os Linnei remanescentes devem ter ficado muito mais impressionados ao verem a superioridade das ilustrações no livro patrocinado por Nassau. Não é apenas maior poder de atratividade e refinamento, mas acuidade e detalhamento [...] Além disso, não apenas as matrizes são de qualidade muitíssimo superior em relação às xilogravuras anteriores, do *Tesoro Messicano*, mas também, em muitos exemplares, as ilustrações são coloridas com extraordinário refinamento e exatidão [...] Nos melhores exemplares desses livros holandeses, as ilustrações dão a impressão de serem pinturas únicas e não cópias coloridas impressas. Muitas vezes, a coloração era realizada sob a direção direta dos artistas e autores originais, ou tomando como referência os desenhos coloridos feitos por eles, ou ambas as coisas. Toda a

⁵⁹ FRANÇOZO (2014, p. 145), afirma que o exemplar do IRB é possivelmente o que pertencera à coleção de Joaquim de Souza Leão e que há ainda um exemplar na Biblioteca Britânica de Londres.

⁶⁰ Disponível em: <http://www.botanicus.org/title/b12081164> . Acesso em 16.04.19.

⁶¹ Gravura sobre papel ou tecido, feita a partir de uma matriz de madeira entalhada que gera múltiplos.

questão da coloração à mão consiste num dos tópicos mais negligenciados da história da arte, e ninguém que tenha visto as cores dos peixes tropicais de Marcgraf nos melhores exemplares de *Historia Naturalis Brasiliae* pode levantar dúvida quanto ao interesse potencial da matéria. (FREEDBERG, 1999, p. 202)

Os modelos para as ilustrações da HNB, para muitos autores (JOPPIEN, 1979, WHITEHEAD e BOESEMAN 1989, TEIXEIRA 1995, BRIENEN 2010), teriam sido os desenhos e as pinturas dos *Libri Principis*, do *Theatrum* e, provavelmente, de certas imagens presentes em uma primeira versão manuscrita de Johan de Laet para a seção de botânica de Marcgraf da HNB, atualmente na Biblioteca Britânica (conforme detalhado na p. 77): quatorze pequenos desenhos de flores e frutas, executados com caneta e com lápis podem ser reconhecidos nas xilogravuras da HNB (JOPPIEN, 1979, p. 318). De uma forma ou de outra, teriam sido executados pelo próprio Marcgraf (JOPPIEN, 1979, p. 319).

Entretanto, não se pode afirmar com certeza quais imagens serviram de base para as xilogravuras: se as ilustrações que ainda existem na Coleção Berlinka, ou esboços feitos a partir delas, ou ainda estudos anteriores a elas, hipótese que parece ser a mais provável, como será demonstrado adiante. Interessante notar que, na grande maioria dos casos, o mesmo animal ou planta retratados nos desenhos e nas pinturas sobre papel aparece nas xilogravuras da HNB com dimensões maiores às das ilustrações dos LP. Whitehead (1979, p. 457) ressalta que Mentzel⁶², no prefácio do primeiro dos quatro volumes do *Theatrum*, nunca menciona o nome do artista, mas informa que parte das espécies ilustradas na HNB não estão representadas nas pinturas a óleo, e que ele aguarda os desenhos correspondentes a essas espécies, que serão coloridos por encomenda do Grande Eleitor⁶³. Isso parece implicar, para

⁶² Na dedicatória ao Grande Eleitor, escrita em 1664, na Introdução do vol. I do *Theatrum* (Coleção Brasil Holandês, 1995, p. 16), MENTZEL afirma: “Quando o nosso Príncipe Maurício de Nassau, conquistador do Brasil, trouxe consigo um acervo de coisas naturais do Brasil, incompleto, porém, e não elaborado, Tu, não contente com teus esplêndidos feitos, quiseste, como complemento de tuas realizações, que tudo fosse completado e ordenado nestes quatro tomos”.

⁶³ MENTZEL escreve no Prefácio do vol. I do *Theatrum* (Coleção Brasil Holandês, 1995, p. 20, 22 e 24): “No modo de ordenar as imagens, duvidava entre seguir o meu projeto ou antes o já conhecido e publicado do Nobilíssimo Piso. (...) ...era preciso ter em conta os testemunhos de Piso e de Marcgraf, que viram as coisas com os seus próprios olhos. (...) Nos livros da história do Brasil e de ambas Índias daqueles nobilíssimos autores, algumas vezes as imagens não correspondiam às descrições; os nomes eram os mesmos que os nossos, mas as figuras nem sempre correspondiam. Em suas obras faltavam algumas coisas que tínhamos ou eram diferentes; a nós faltavam algumas coisas que eles possuíam. (...) Aguardávamos que as imagens que nos faltavam, encontradas nos livros já publicados, por ordem do Sereníssimo Eleitor, pudessem ser logo pintadas segundo suas descrições e então serem inseridas em nossa obra. Para tanto era preciso após selecionar as imagens afins, **deixar reservados**

Whitehead (ibidem), na possibilidade das xilogravuras não terem sido elaboradas a partir do *Theatrum* nem dos LP, mas sim a partir de desenhos não coloridos ainda em posse dos impressores ou de Maurício de Nassau. Se assim foi, Mentzel estaria se referindo a outra série de ilustrações, sendo as de Marcgraf (transferidas para Laet por Nassau) uma pequena parte.

Teixeira (1995, Tomo I, p. 93) declara que há uma notável identidade entre a iconografia dos artistas e cientistas de Nassau e os textos da HNB: metade das espécies ornitológicas registradas são comuns a ambas as fontes, assim como a coincidência do sexo e/ou outras particularidades dos exemplares ilustrados e descritos. É também interessante notar que uma mesma ave sem cauda tenha sido retratada por Eckhout e mencionada por Marcgraf na HNB, ou que todas as referências a um dado animal correspondam a um macho jovem. Teixeira (1995, Tomo I, p. 94) sugere ainda que as ilustrações e os textos produzidos pela equipe de Nassau refletem um mesmo núcleo básico de modelos, o que confere ao material uma insuspeitada unidade.

A hipótese de grande parte das xilogravuras da HNB terem sido feitas a partir de ilustrações anteriores as dos *Libri Principis* e do *Theatrum*... poderia ser explicada pela morte prematura de Marcgraf e a perda ou dispersão do material que ele coletou e produziu no Brasil. Conforme descrito anteriormente, os bens de Marcgraf no Brasil ficaram em posse de Maurício de Nassau quando aquele partiu para Luanda (Angola). Após seu falecimento, Nassau enviou o material (contido num baú, segundo Christian Marcgraf) a Johan de Laet para que este o decodificasse e organizasse. Segundo Whitehead (1979, p. 434), o único fragmento que sobreviveu das notas de Marcgraf sobre história natural do Brasil é um esboço bastante rasurado, com conteúdo de uma página intitulada *HISTORIA NATURALIS BRASILIAE* em seis (excluída a parte sete) partes⁶⁴. É interessante observar que Marcgraf, após exclusões e correções, reorganiza o conteúdo da seguinte forma: *I – Chorographia Brasiliae; II – de Brutis; III – de Avibus; IV – de Piscibus; V- de Insectis*, que, exceto pelo item I, é a mesma seqüência obedecida nos LP. Maurício de Nassau menciona os desenhos de Marcgraf

os respectivos lugares. Além disso, algumas das imagens do Exmo. Príncipe, especialmente as dos dois livros, foram executadas em aquarela, embora muito perfeitas em seus pormenores". (Destaque meu).

⁶⁴ Atualmente no *Geemente Archief* em Leiden.

em carta ao Senado, datada de 19 de março de 1655⁶⁵, na qual afirma que os manuscritos e desenhos relativos à história natural do Brasil estavam no baú de Marcgraf e, após seu retorno à Holanda, foram entregues à Laet. Do trabalho de organização e edição de Laet resultou a seção de Marcgraf na HNB. Podemos supor que os diários ou cadernos de notas ilustrados de Marcgraf – ou quase todos – tenham sido enviados para Laet e posteriormente se perdido⁶⁶. Dentre esse material, é possível estarem os diários ilustrados (não policromados?) de Marcgraf, que serviram de base tanto para a produção dos LP no Brasil (ou na Holanda) assim como de parte das xilogravuras da HNB na Holanda. Além disso, é também provável que Laet solicitasse a Nassau os *Libri Principis* e as numerosas imagens (avulsas) em óleo sobre papel (a maioria delas atribuídas a Eckhout, que de posse do Grande Eleitor de Brandemburgo foram organizadas por Mentzel, encadernadas em quatro tomos e intituladas *Theatrum...*) para ilustrar os textos descritivos de Marcgraf para a HNB.

Examinando a iconografia da HNB, percebemos que a grande maioria das xilogravuras dos mamíferos, peixes e crustáceos, insetos etc. são muito semelhantes às imagens dos *Libri Principis*, porém com dimensões maiores. Todavia parte das plantas, cujos exemplares são em número bastante reduzido e sem maior detalhamento no volume A37 dos *Libri Principis*, foram feitas a partir das imagens em óleo sobre papel, posteriormente agrupadas no *Theatrum...* e cuja autoria é atribuída à Eckhout por Brienen (2010).

Karl Lichtenstein (1780-1857), eminente zoólogo, professor e diretor do Museu Zoológico da Universidade de Berlim, realizou uma revisão minuciosa da parte zoológica da HNB por mais de uma década (1814-1826)⁶⁷, comparando as

⁶⁵ WHITEHEAD (1979, p. 435): atualmente na *Universiteits Bibliotheek* em Leiden.

⁶⁶ WHITEHEAD e BOESEMAN (1989, p. 159) afirmam que Christian Marcgraf conservou os diários do irmão correspondentes aos anos de 1638 a 1640. WHITEHEAD (1979, p. 432) escreve que de acordo com Maurício de Nassau, em carta para a Universidade de Leiden datada de 1655, foi realizado um inventário das posses de Marcgraf em 1644 que, porém, não foi encontrado. WHITEHEAD deduz que Marcgraf possuía um grande e um pequeno baú que continham: um livro (e não um diário) dado por Gool a Christian em 1652; um dicionário de árabe e um herbário (mostrados a Christian por Gool em 1655); vários cadernos de notas, sendo dois em português; cadernos de notas de história natural e desenhos (para Laet); cadernos de dados astronômicos (para Gool); espécimes zoológicos incluindo dois cavalos marinhos (para Heurnius no Teatro Anatômico); sementes, raízes e frutos secos e insetos.

⁶⁷ LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. *Estudo Crítico dos Trabalhos de Marcgrave e Piso sobre a História Natural do Brasil à Luz dos Desenhos Originais*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1961. (*Brasiliensa Documenta* 2, 1961 [1814-1826]. 305 p. Editado por E. de C. Falcão; esboço bibliográfico e notas por O. Pinto.)

xilogravuras desta e do *De Indiae...* às imagens dos *Libri Principis* e do *Theatrum...* e apontando vários erros presentes na HNB: ilustrações que não correspondem às descrições e vice-versa. Ele atribuiu esses erros ao trabalho de Laet que, com a ausência de Marcgraf, não conhecia suficientemente o assunto abordado e não conseguiu organizar adequadamente o material em desordem e cifrado. Além disso, Laet teria também utilizado imagens de história natural de publicações anteriores para suprir lacunas na iconografia da HNB, por exemplo, as imagens da preguiça e do tatu, nas páginas 221 e 231, respectivamente⁶⁸. Essa suposição explicaria diversas faltas de correspondências entre o espécime descrito e sua imagem.

Logo, parece certo que, em diferentes momentos, os desenhos e pinturas feitos no Brasil forneceram a base para a maioria das 533 xilogravuras da HNB. Whitehead e Boeseman (1989, p. 28) ponderam que quase sempre as xilogravuras são toscas, com detalhes mal interpretados e que o texto em latim contém uma série bastante limitada de caracteres taxionômicos, sendo as ilustrações a melhor orientação para as espécies descritas. Ou seja, na falta do espécime, um desenho ou uma pintura passa a ser a melhor evidência física do animal ou da planta que realmente esteve diante de Marcgraf quando redigiu sua descrição⁶⁹.

Dez anos após a publicação da *HNB*, Willem Piso corrigiu e ampliou sua seção do livro, publicando-a como uma segunda edição, em 1658: *De Indiae utriusque re naturali et medica libri quatuordecim, quorum contenta pagina sequens exhinet*. Essa nova edição era dividida em seis partes, da qual a primeira trata do clima, a segunda das moléstias, a terceira dos animais, a quarta das plantas, a quinta dos venenos e contravenenos e a sexta enumera ervas medicinais. Foram anexadas em seis livros as anotações meteorológicas e linguísticas de Marcgraf, além da descrição de Java, de autoria do médico Bontius. A terceira parte – dos animais – incorporou as espécies de importância econômica e medicinal extraídas da parte de Marcgraf da HNB. Autores, como Lichtenstein (1961 [1814-1826], p.207 e 207) e Whitehead (1979, p.

⁶⁸ FRANÇOZO (2014, p. 154) declara que há algumas imagens na HNB que remetem a publicações e estudos anteriores. As ilustrações da preguiça e do tatu, por exemplo, são cópias das imagens dos mesmos animais no *Exoticorum libri decem*, publicado em 1605 pelo famoso naturalista holandês Carolus Clusius, citado por Laet em suas notas na HNB.

⁶⁹ WHITEHEAD e BOESEMAN (1989, p. 28) alegam que cerca de 15 plantas, oriundas do herbário de Marcgraf ou de Laet, são exatamente iguais às xilogravuras da HNB. Seria importante compará-las com o herbário de Marcgraf que hoje se encontra em Copenhagem.

444), afirmam que Piso se apropriou do trabalho de Marcgraf, modificando-o ligeiramente e publicando o que seria uma “segunda edição revisada”, porém de sua exclusiva autoria. Lichtenstein, após comparar os textos, declarou que Piso tentou evitar a aparência de cópia literal, porém, ao alterar palavras, criou muitas vezes uma contradição com a descrição ou com a ilustração de Marcgraf.

As duas edições da *HNB* e o *De Indiae...* de Piso foram publicadas em português, incluindo fac-símiles das ilustrações originais:

MARCGRAF, PISO e LAET. *História Natural do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942(1648).

MARCGRAF, PISO e LAET. *História natural do Brasil ilustrada*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1948(1648).

PISO. *História natural e médica da Índia ocidental em cinco livros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957(1658).

Considerando o exposto acima, comparo, na seção 4 deste capítulo, algumas ilustrações da *HNB* com ilustrações dos *Libri Principis*, do *Theatrum...*, do *Thierbuch* e das recém descobertas ilustrações de animais de Frans Post, a fim de estabelecer correspondências, similitudes e diferenças. Desse modo, o resultado dessas comparações levaria à confirmação ou não da autoria de parte das imagens dos *Libri Principis* a Marcgraf e a Wagener.

2 – Análise da HNB

Para uma análise mais profunda da HNB, estudei as ilustrações através das imagens digitalizadas do exemplar policromado que se encontra no acervo da Biblioteca do Jardim Botânico do Missouri⁷⁰ (disponível *online* no site dessa biblioteca e da Biblioteca Kurt Nimuendajú⁷¹) e também presencialmente, analisando três exemplares do acervo da Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand em Recife, que visitei em setembro de 2018: HNB de 1648 sem policromia, HNB de 1648 policromada a mão e HNB de 1942 (edição brasileira, em português) sem policromia. Através de uma análise superficial de imagens policromadas digitalizadas, já é possível perceber diferenças na qualidade das policromias: o exemplar da Biblioteca do Jardim Botânico do Missouri apresenta cores diferentes para certos espécimes do exemplar do IRB. Ex.: o peixe “Miivipira”, na p.162 nos dois sites da HNB acessados, apresenta cores mais próximas à ilustração do LP A36 do que o do exemplar do IRB (essa alteração poderia ser devido à digitalização?) (figuras 29, 51 e 52).

Figura 29: “*Miivipira & Pirabebe Brafilianis, Peixe volador Lufitanis*”.



Fonte: HNB da Biblioteca do Jardim Botânico do Missouri, p. 162.
Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/10338#page/307/mode/1up>. Acesso em: 23.04.19.

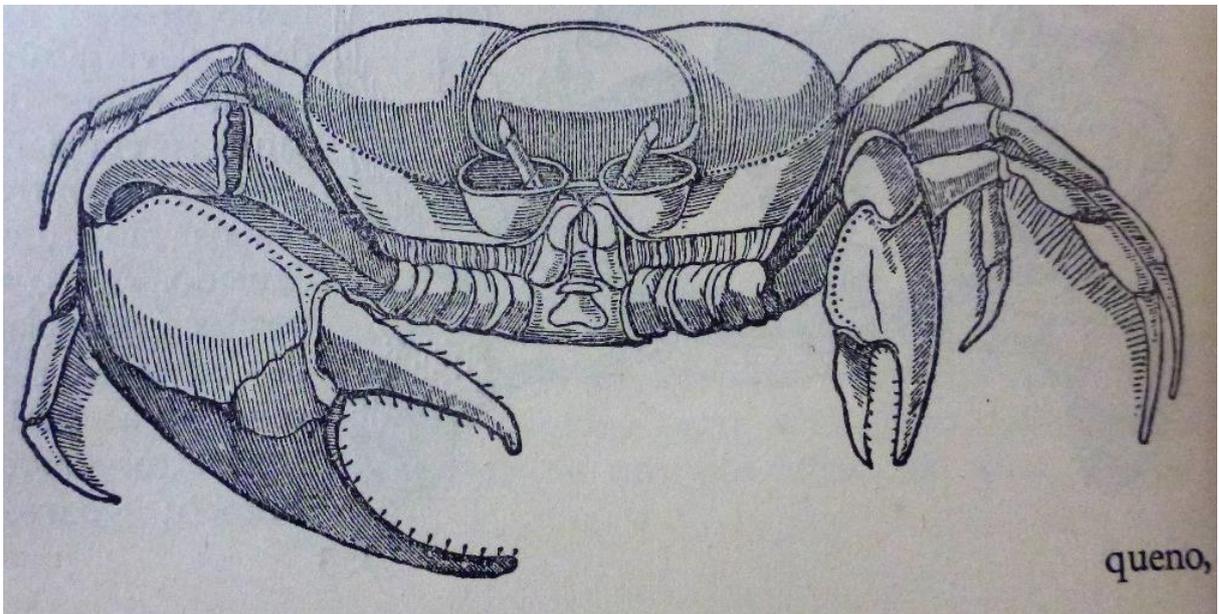
⁷⁰ Disponível em: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/10338#page/118/mode/2up>. Acesso em 12.04.19. Nesse site, ao acessar determinada página da HNB, é possível visualizar num quadro, no canto inferior esquerdo da tela, o nome científico do espécime retratado na ilustração da página acessada.

⁷¹ Disponível em: http://biblio.wdfiles.com/local--files/marcgrave-1648-historia/marcgrave_1648_historia.pdf. Acesso em 12.04.19. Os dois sites citados acima disponibilizam o mesmo exemplar físico da HNB.

A análise de exemplares físicos na Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, com meticuloso exame organoléptico⁷² e com utilização de lupa, revelou aspectos ainda mais interessantes que descrevo a seguir.

Primeiramente analisei a HNB de 1648 (em latim) e a HNB de 1942 (em português) ambas sem policromia, procurando observar as linhas das xilogravuras que, como vimos, alguns autores descrevem como “toscas” e abaixo da qualidade em voga na época. Entretanto, ao contrário da opinião desses autores, pude observar que, apesar da diferença de qualidade entre as xilogravuras – algumas são menos trabalhadas e possuem alguns erros na anatomia e perspectiva -, em geral as ilustrações foram muito bem produzidas, com traço refinado e esmero no acabamento, como demonstram as imagens a seguir:

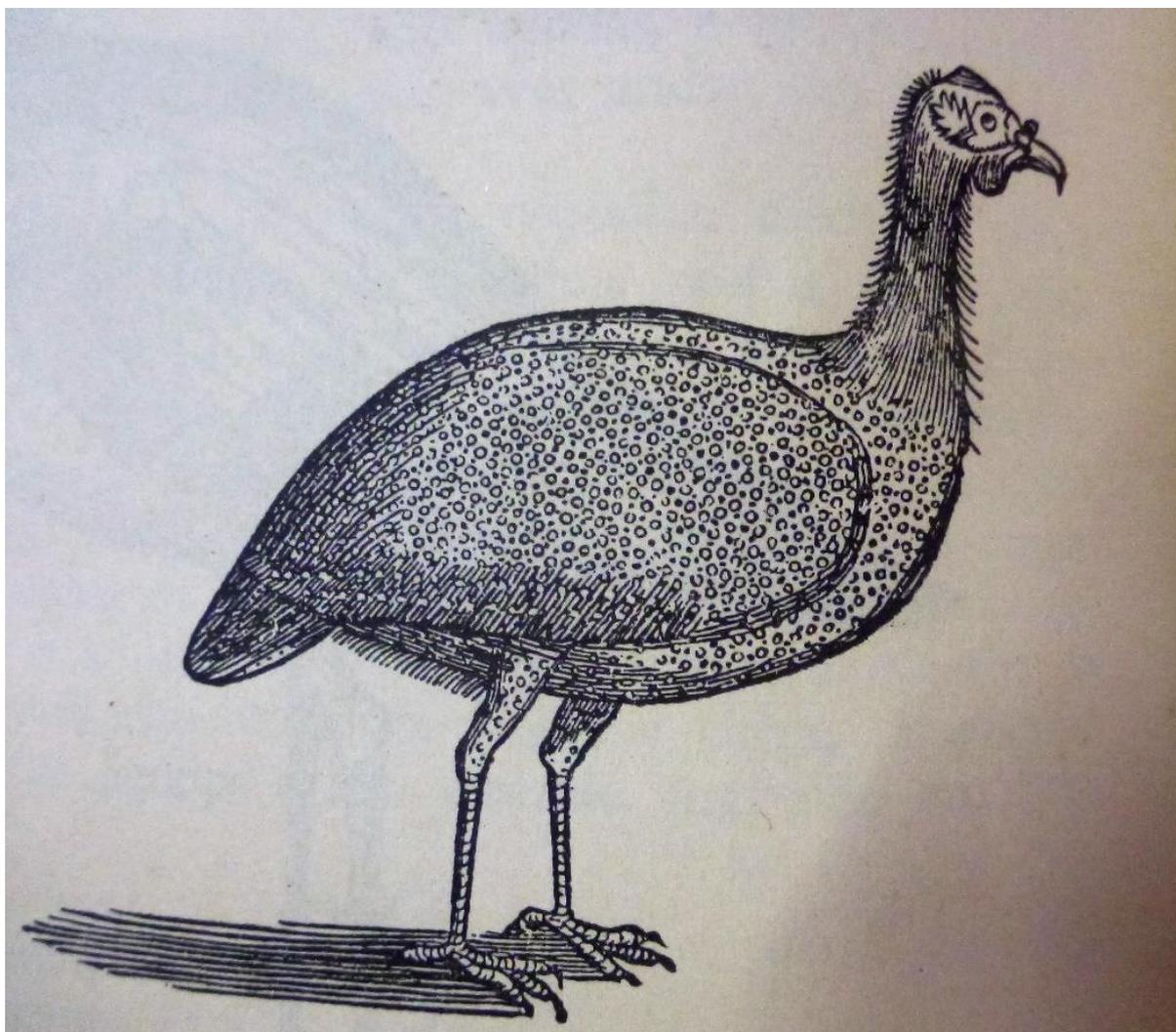
Figura 30: “*Uca Uma*”, HNB, edição de 1942 em português, p. 184.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

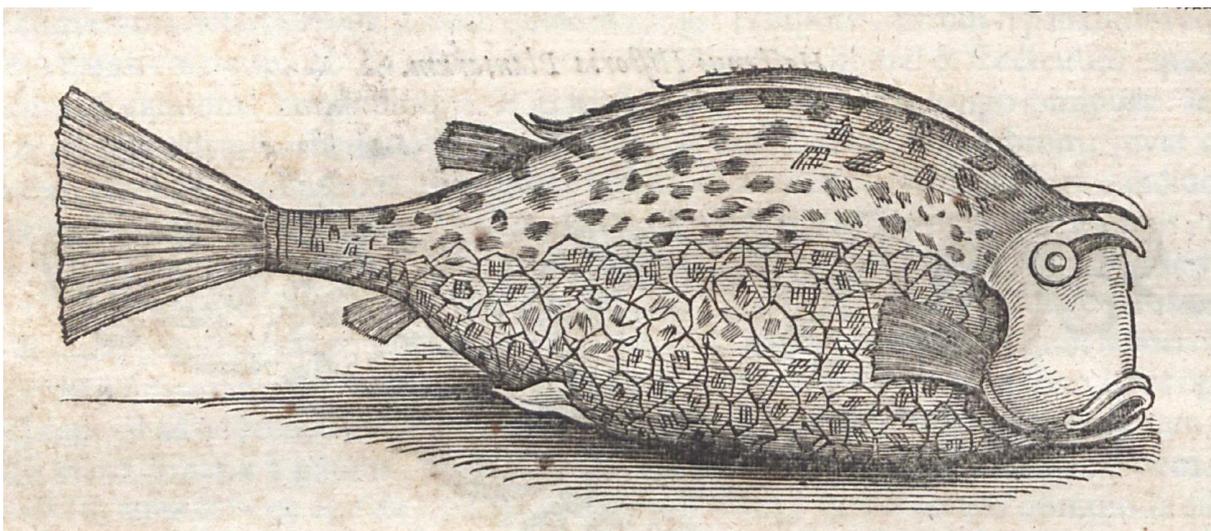
⁷² Exame a olho nu, sem uso de instrumentos.

Figura 31: "Galinha africana", HNB, edição de 1942 em português, p. 192.



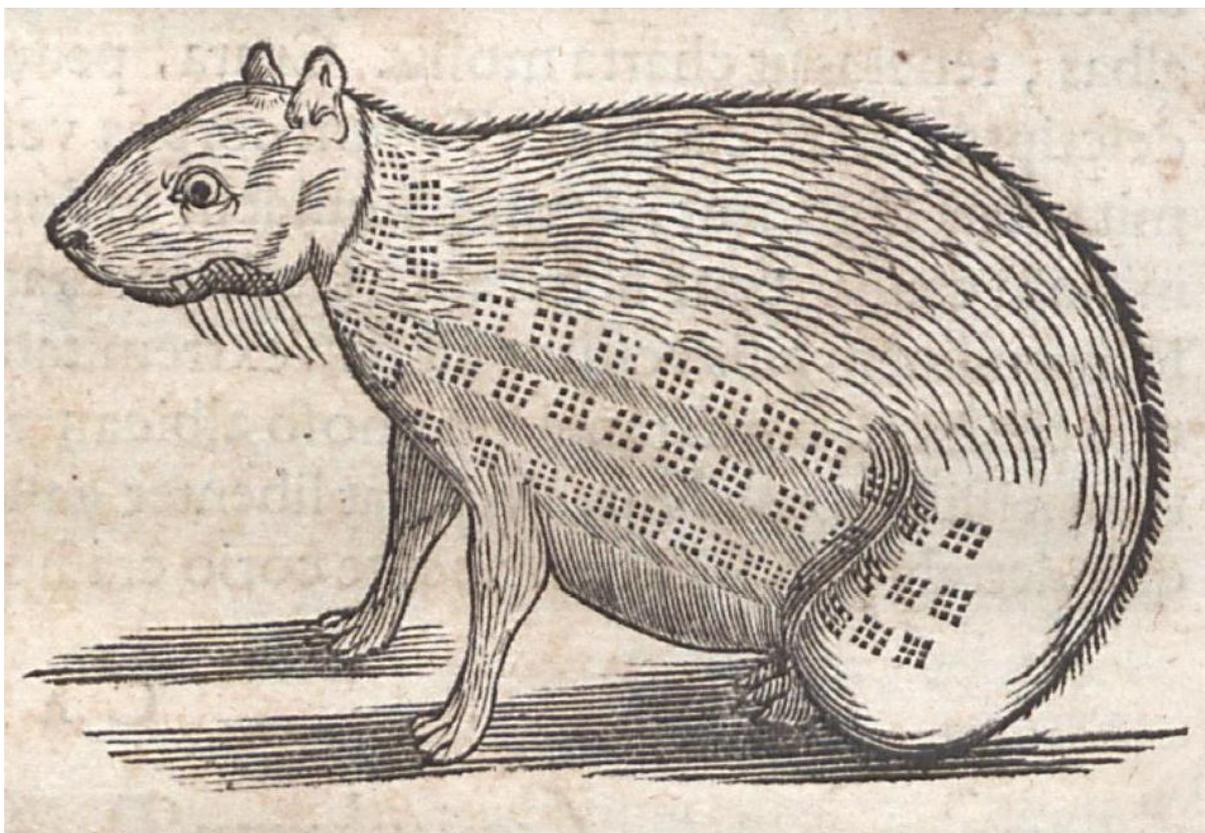
Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Figura 32: "*Guamaiacu*", HNB, edição de 1648 sem policromia, em latim, p. 142.



Fonte: imagem digitalizada a partir do exemplar original e gentilmente cedida pelo IRB

Figura 33: "*Paca Brafilienfibus*", HNB, edição de 1648 sem policromia, em latim, p. 224.



Fonte: imagem digitalizada a partir do exemplar original e gentilmente cedida pelo IRB.

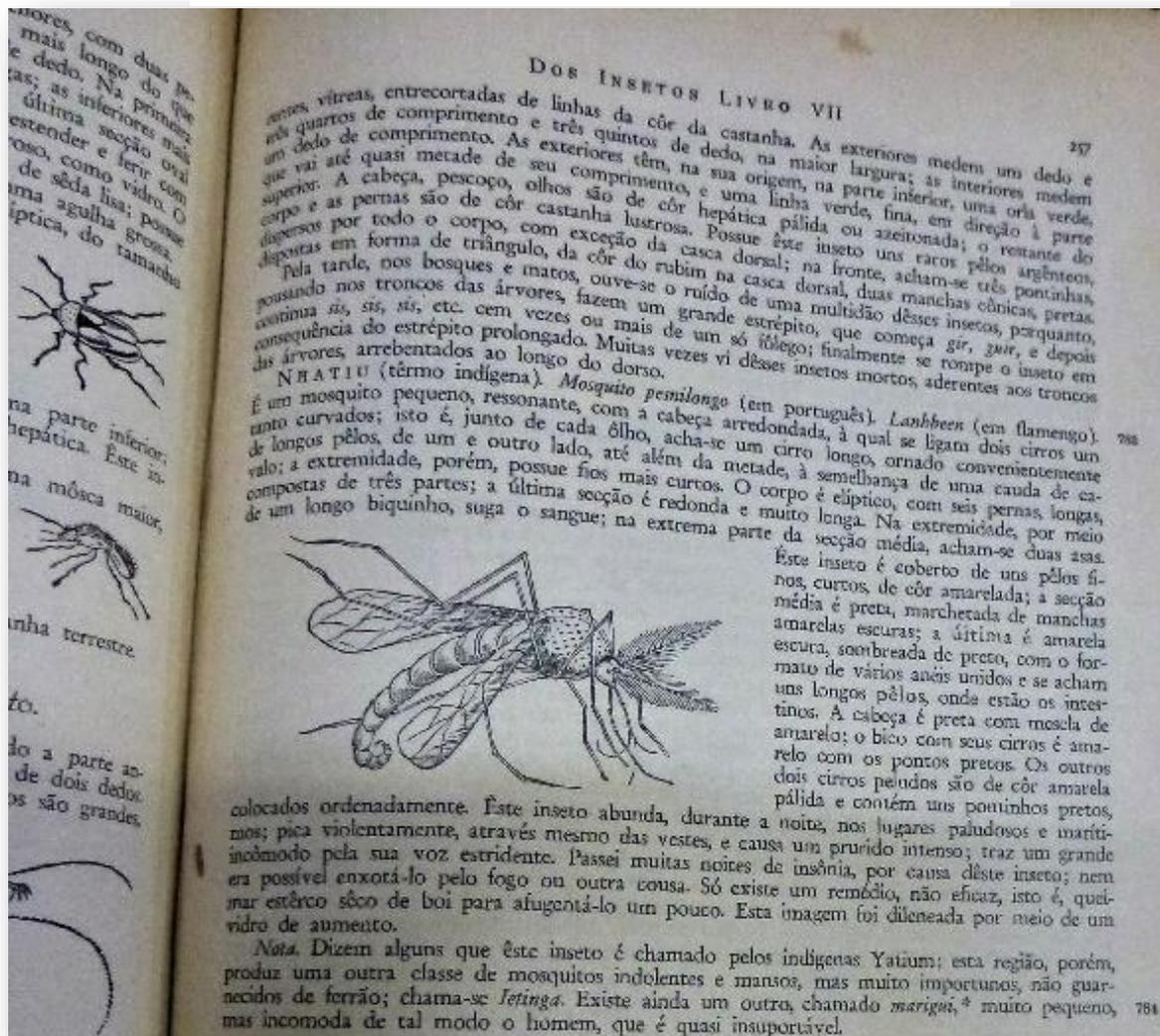
Apesar do questionamento de Whitehead e Boeseman (1989, p.30) sobre a técnica de gravura utilizada nas ilustrações, foi possível constatar que a xilogravura foi de fato a técnica utilizada. Essa constatação foi corroborada pelo artista visual, gravador e Mestre em Artes pela UFBA João Oliveira, que examinou as imagens do HNB a meu pedido e concluiu que as linhas que delineiam o desenho, assim como aquelas que compõem as sombras, detalhes e texturas, indicam aplicação bem executada da técnica da xilogravura⁷³. De acordo sua análise, as gravuras presentes na HNB realizadas com essa técnica são bastante bem executadas, com traço muito bem definido e preciso, não podendo ser consideradas inferiores ou aquém do padrão vigente nas edições da época. Em relação a posição invertida da imagem no papel, resultado do espelhamento do entalhe feito na matriz de madeira, essa escolha não é necessariamente definida pela técnica, sendo principalmente uma escolha estética, pois o gravador tem ciência dessa condição inerente à técnica, além do domínio/escolha do posicionamento do que será entalhado para posterior reprodução.

Outra hipótese, levantada durante o projeto de tese, de que o(s) artista(s) que ilustraram os LP utilizavam lentes de aumento, é confirmada pelo texto de Marcgraf na p. 257, sobre o mosquito *Nhatiu*: “Esta imagem foi dileneada por meio de um **vidro de aumento**” (figura 5). Também na p. 259 da HNB: “Inseto também da figura de um milípede, **quando observado por um vidro de aumento**⁷⁴; com este auxílio pude observar que tem seis pernas; dois cornichos, o corpo, porém, e as asas eram de cor amarela escura com umas estrias transversais pretas”.

⁷³ As técnicas de impressão e gravura se espalham na Europa a partir do desenvolvimento da imprensa no séc. 15. Com o objetivo de disseminação de conhecimento de forma rápida e eficaz, atingindo um público muito maior e, na sua maioria iletrado, a utilização de imagens impressas revelou-se um ótimo meio para a democratização da informação e popularização dos livros. A xilogravura era conhecida na China desde o séc. 7 e, a partir do final do séc. 16 acontecem as primeiras manifestações de xilogravuras na Europa (blocos de madeira entalhados que geravam múltiplos), desenvolvendo-se rapidamente junto com as artes gráficas, possibilitando educação através de imagens. Na mesma época, é comum também a impressão de livros com xilogravuras, com edições especiais policromadas a mão.

⁷⁴ Destaque meu.

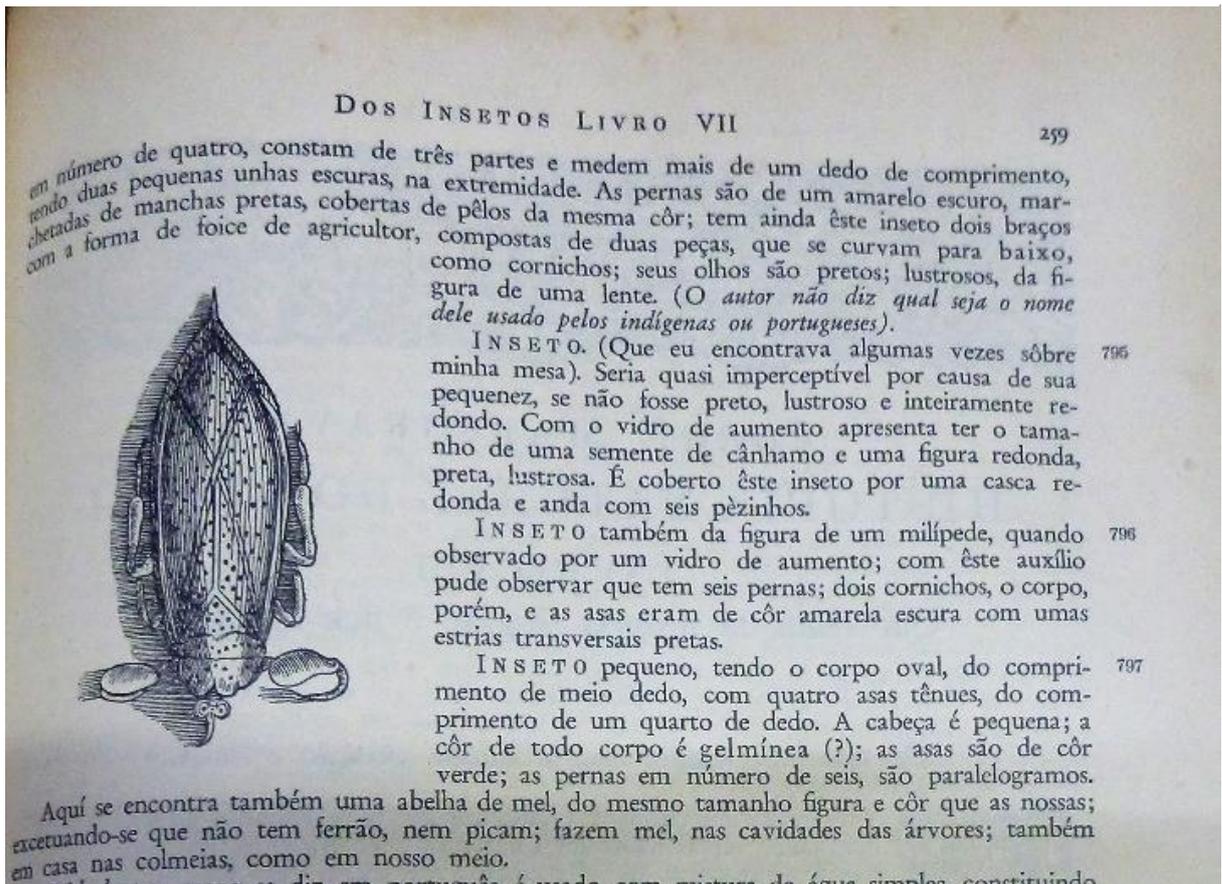
Figura 34: HNB, edição de1942 em português, p. 257.



Fonte: Biblioteca do IRB

Foto: acervo da autora

Figura 35: HNB, edição de 1942 em português, p. 259.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Outra observação interessante, apesar de não tratar nesta tese das ilustrações de flora, é que muitas das imagens de plantas presentes na seção de Piso se repetem na seção de plantas de Marcgraf, indicando que as mesmas ilustrações serviram de base para os dois autores.

O exame do exemplar policromado da HNB de 1648, revelou vários aspectos: a técnica da coloração, a destreza do artista colorista, o uso das cores, a correspondência das cores com as ilustrações dos LP, a correspondência das cores com as cores dos espécimes na natureza etc.

A técnica utilizada foi a da aquarela, com uso de aguadas em certas áreas e outras preenchidas com aplicação de tinta mais encorpada. No exemplar do IRB e também nos estudados via web, uma interessante característica do uso dessa técnica é a aplicação de tinta branca nas áreas cuja cor seria o branco. Comumente, quando se faz uso da técnica tradicional da aquarela, as áreas brancas ou muito iluminadas são deixadas sem aplicação de tinta, pois o próprio branco do papel faz as vezes dessa cor, o que proporciona, justamente, sua característica luminosa. Nesse caso específico, observa-se muito facilmente, uma vez que o papel da folha está envelhecido – oxidado e amarelado – que nas áreas brancas foi aplicada uma camada de tinta branca encorpada, talvez para ressaltar essa cor ou talvez porque o papel da folha, mesmo à época da edição de 1648, não fosse exatamente branco ou ainda, talvez, porque a policromia foi realizada algum tempo após a edição e a cor do papel tenha sofrido alteração (figuras 6, 7, 8, 9 e 11).



Figura 36: "*Janipara Brafilienfibus*" (Ienipapo), HNB, edição policromada de 1648, em latim, p.92. Detalhe da aplicação de tinta branca para efeito de luminosidade.



Fonte Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora.

Figura 37: "*Paca Brafilienfibus*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p.224.
Aplicação de tinta branca no olho, na barriga e na textura da pelagem.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora.

Figura 38: "*Guamaiacu Atinga*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p.168.
Aplicação de tinta branca na parte inferior do corpo.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora.

O artista que policromou o exemplar do IRB foi bastante habilidoso. Mesmo em áreas bem pequenas a tinta aplicada raramente ultrapassa o limite do desenho. Pode-se constatar também superposição de camadas, com aplicação de linhas de cor, pontos e outros recursos que visam destacar detalhes da anatomia, volumetria ou textura do animal retratado, conforme mostram as figuras 36 a 40.

Figura 39: "*Guamaiacu*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 142.
Aplicação de linhas de tinta branca para realçar a textura.



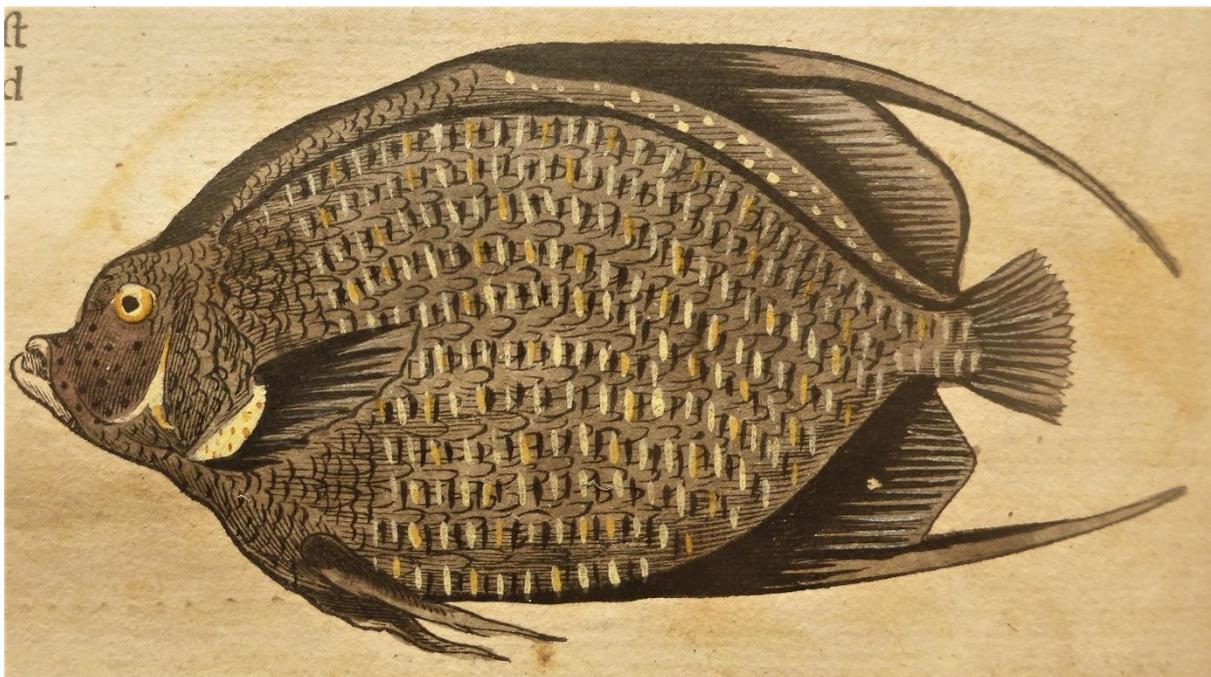
Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora.

Figura 40: "*Guamaiacu*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 142.
Detalhes da aplicação de linhas e pontos de tinta branca para realçar a textura.



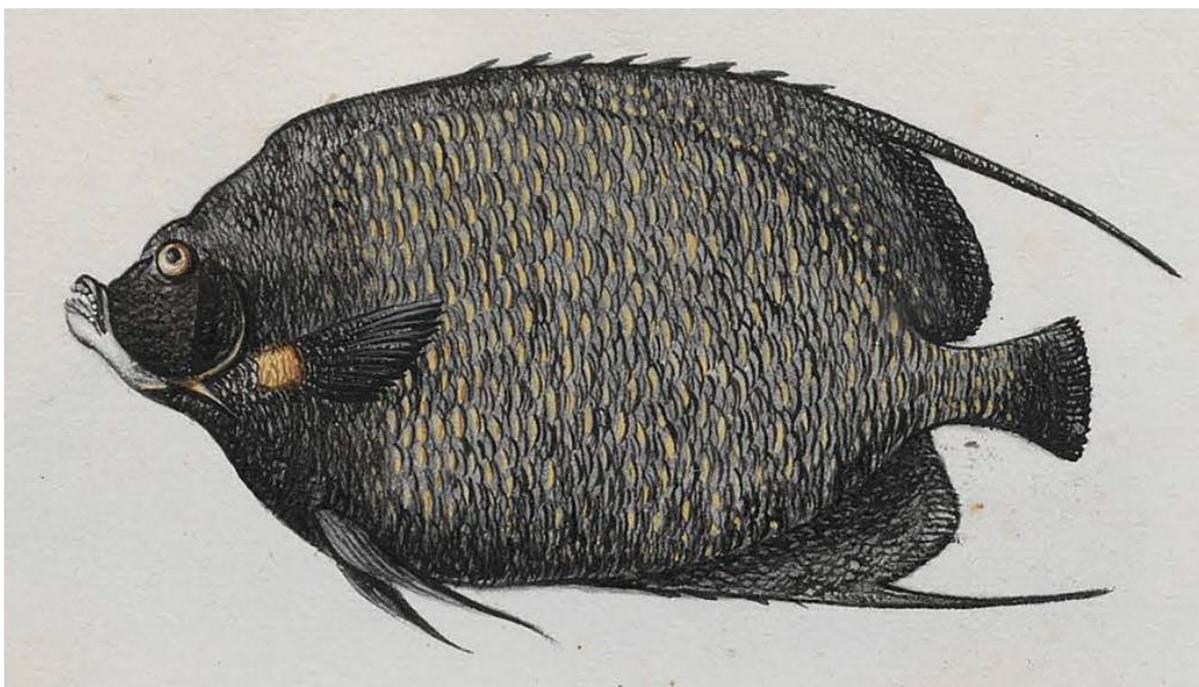
Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora.

Figura 41: "*Paru Brafilienfibus*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 144.
Aplicação de linhas e pontos de tinta para realce da textura.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Figura 42: "*Parŭ*", LP A36, p. 308.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

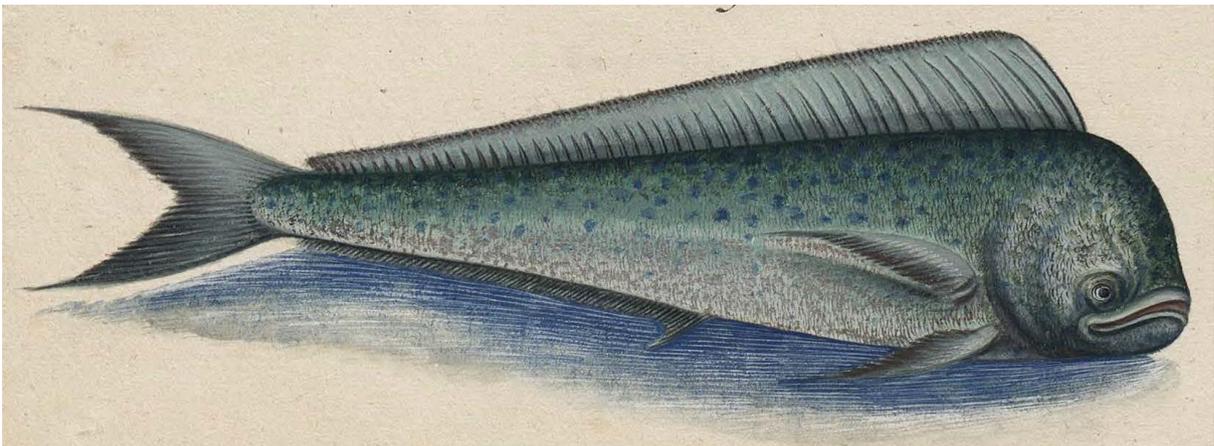
Ao comparar a paleta usada no exemplar do IRB aos exemplares estudados via web, é possível observar que nem sempre o(s) artista(s) colorista seguiu a mesma orientação cromática para a aplicação da aquarela nas xilogravuras impressas. As paletas dos três exemplares estudados são similares (com pequenas diferenças) e repetindo, inclusive, discrepâncias em relação às cores do espécime na natureza e em relação às cores do espécime nos LP. Esse é mais um fator indicativo de que as xilogravuras da HNB tenham sido produzidas a partir de material anterior aos LP (cadernos de notas desaparecidos de Marcgraf), que poderiam conter ilustrações não policromadas. Como o(s) artista(s) colorista realizou o trabalho na Holanda e, provavelmente, não teve contato com os espécimes do Novo Mundo, é possível que tenha atribuído cores seguindo indicações de naturalistas, nesse caso, errôneas, ou de outros livros de história natural.

Figura 43: "*Guaracapema Brafilienfibus*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 160.



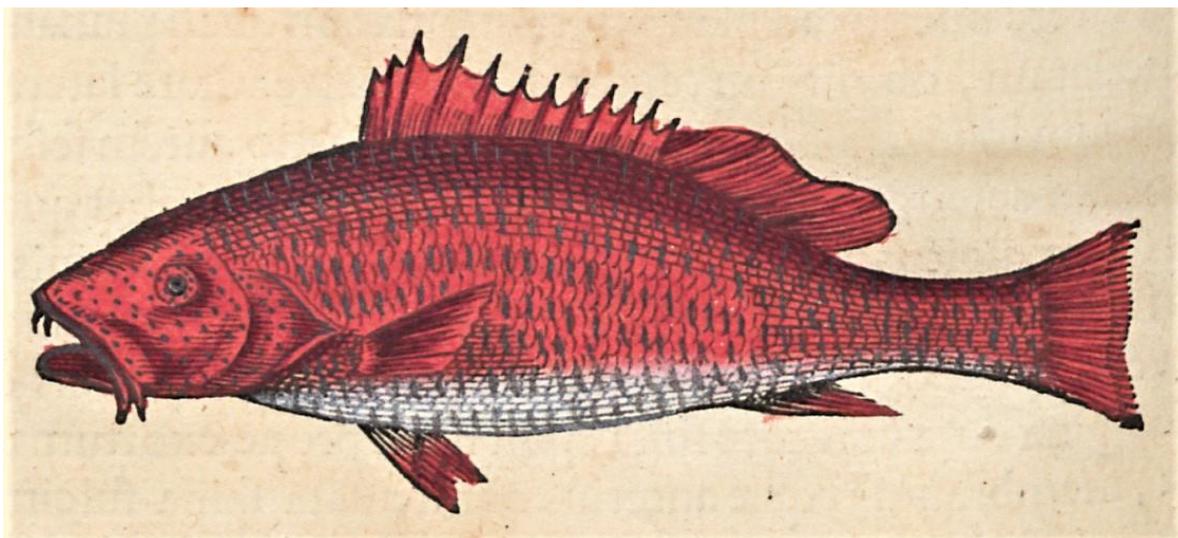
Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 44: "*Guaracâpema*", LP A37, p. 335.



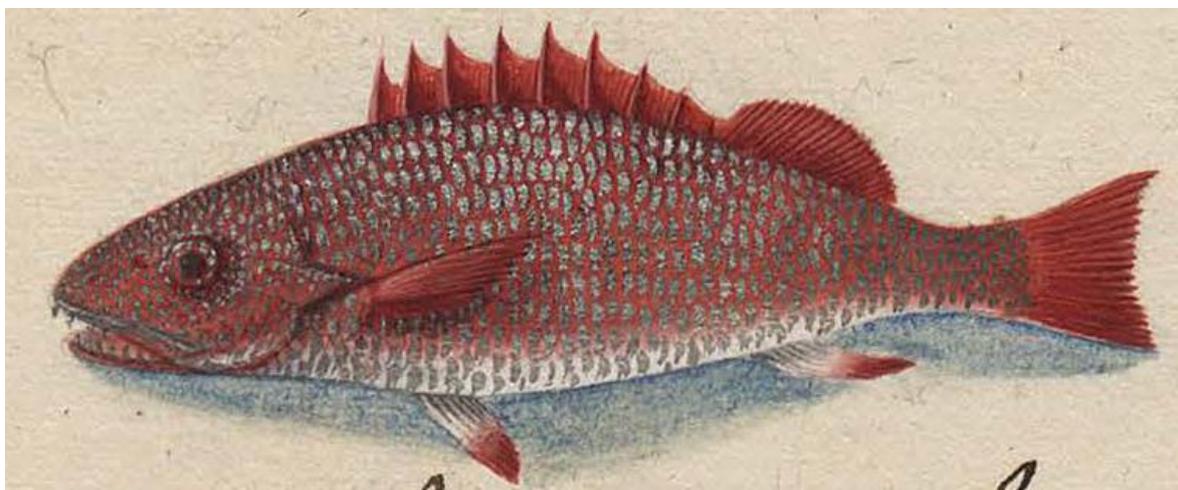
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 45: "*Acaraaya Brafilienfibus*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 168.



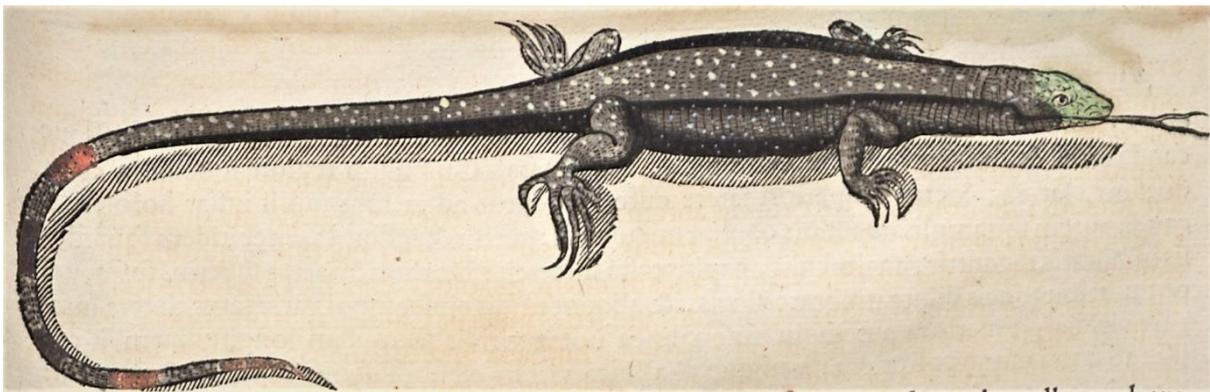
Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 46: "*Acarâaya*", LP A37, p. 351.



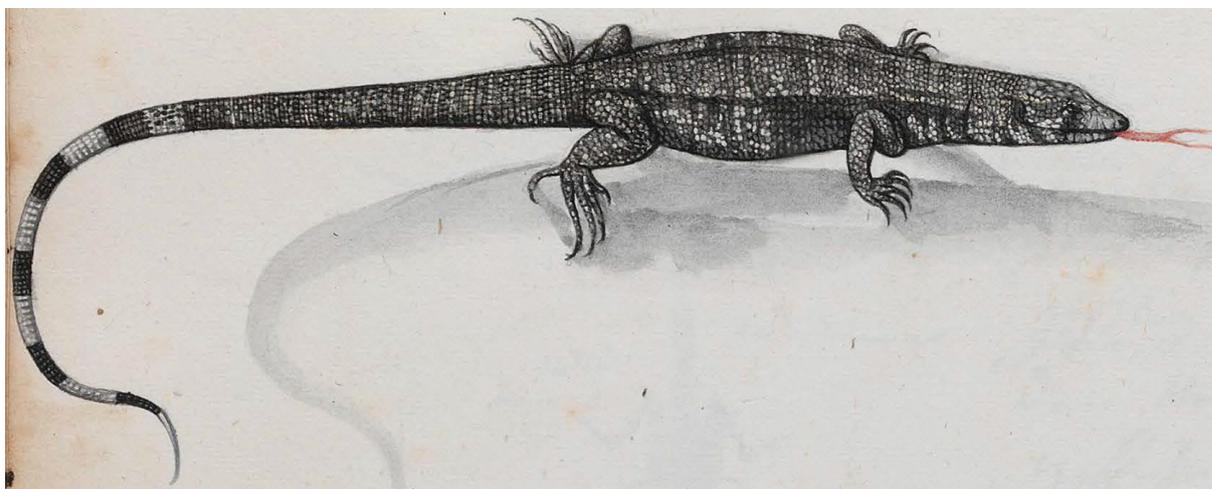
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

Figura 47: “*Teiuguaçu & Temapara*”, HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 237.



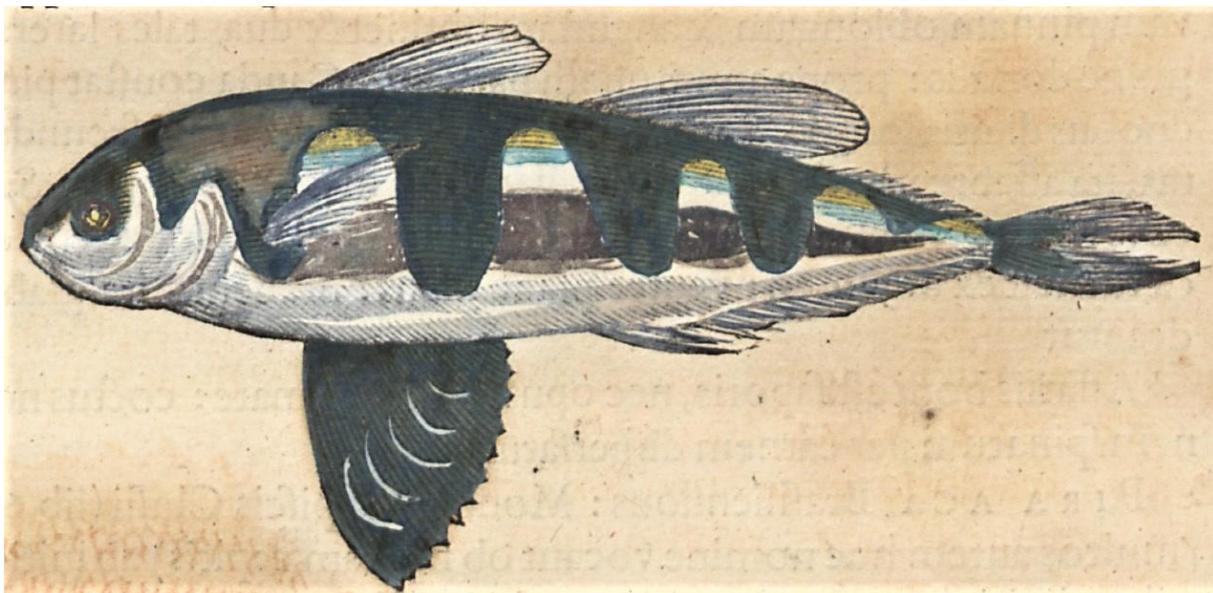
Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 48: “*Tejiûguaçú*”, LP A36, p. 414.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica

Figura 49: s/ título, HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 162.



Fonte: Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Figura 50: s/ título, LP A36, p. 386.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

Figura 51: "*Miivipira & Pirabebe Brafilianis, Peixe volador Lufitanis*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 162.



Fonte: Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Figura 52: "*Miivipira*", LP A36, p. 390.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Um aspecto muito curioso observado no exemplar do IRB é a presença de tinta dourada, utilizada na forma de pequenos pontos ou linhas, em várias espécies de peixes, de forma a destacar a textura e padronagem das escamas (figuras 53 a 56). Através de análise virtual dos outros exemplares, não é possível verificar se esta característica também acontece na policromia dos demais, pois para se perceber mais nitidamente o brilho da tinta dourada é necessário observar a ilustração com luz rasante, ou posicionando a direção do olhar num plano paralelo à folha.

Figura 53: “*Piraumbu Brasiliensibus*”, HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 167.
Aplicação de pontos de tinta dourada.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Figura 54: “*Piraumbu Brasiliensibus*”, HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 167.
Pontos de tinta dourada intensificados por luz rasante.



: Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Figura 55: "*Guaibicoara Brasiliensibus*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p.163.
Aplicação de linhas e áreas de tinta dourada.



Fonte: Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Figura 56: "*Guaibicoara Brasiliensibus*", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p.163.
Linhas e áreas de tinta dourada intensificadas por luz rasante.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

Finalmente, esbocei acima algumas observações secundárias em relação ao objetivo dessa tese, mas determinantes para o estabelecimento de autorias das ilustrações dos LP. O estudo das xilogravuras e da policromia da HNB é, sem dúvida, fonte de grandes possibilidades de pesquisa no campo da História da Arte ainda por ser empreendida: a qualidade das aquarelas, a paleta, a técnica de aplicação, o estilo do(s) artista(s) colorista(s), a época exata em foi realizada, as semelhanças/diferenças entre os exemplares policromados conhecidos, a correspondência com as cores dos espécimes na natureza, nos LP e no *Theatrum...*, o uso de tinta dourada (era comum à época?), o trabalho de coloração a mão em exemplares impressos na época (na Holanda e em outros centros) e a comparação com a HNB, entre outros.

3 – As pesquisas e o trabalho de Georg Marcgraf

3.1 - Georg Marcgraf (1610-1643)⁷⁵

Marcgraf nasceu em 30 de setembro de 1610, em Liebstadt, Saxônia (atual Alemanha) e estudou latim, grego, música e pintura. Tanto seu pai quanto seu avô materno tiveram boa educação e conhecimentos em teologia, latim e grego. Com 16 anos deixou a casa paterna para dar continuidade a sua educação e nos onze anos seguintes, estudou em dez universidades: Wittenberg, Strassburgo, Basle, Ingolstadt, Altdorf, Erfurt, Leipzig, Greifswald, Rostock, Stettin e, apesar de não obter um diploma formal, estudou matemática, astronomia, botânica e medicina. Em 11 de setembro de 1636, às vésperas de completar 26 anos, é registrado como estudante de medicina na Universidade de Leiden, onde estudou também astronomia, árabe e botânica.

Segundo seu irmão Christian, a ideia de fazer observações astronômicas no Novo Mundo e descobertas em História Natural⁷⁶ o levou a procurar Johan de Laet (como descrito anteriormente, um dos diretores da WIC e personalidade importante no desenvolvimento da história natural holandesa). Ainda segundo Christian, teria sido indicado como astrônomo pela WIC e enviado ao Brasil, mas sua real posição não foi satisfatoriamente determinada até hoje. Seu nome é mencionado nos arquivos da WIC, em Haia, havendo uma nota de sua partida do Brasil para Angola, o que parece indicar que estava sob responsabilidade da Companhia.

Christian afirma que Marcgraf partiu da Holanda, em Texel, uma das Ilhas Frísias, no primeiro dia do ano de 1638, chegando ao Recife dois meses depois. Alguns autores

⁷⁵ As informações sobre Marcgraf foram extraídas de artigo de BRIENEN (2001), do Capítulo “Georg Markgraf and Brazilian Zoology” de WHITEHEAD (1979) in Boogaart, E. (org.). *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. Essays on the occasion of the tercentenary of his death* e de uma recente biografia, de MATSUURA, Oscar T. *O Observatório no Telhado*. Recife: Editora Cepe, 2011. A fonte contemporânea mais importante de George Marcgraf é a curta biografia escrita por seu irmão mais novo Christian Marcgraf (1626-1687), que reuniu suas fontes dez anos após a morte do irmão: cartas (apenas quatro delas são conhecidas: duas para Maurício de Nassau, uma para Laet e uma para Jacob Gool) e diários escritos no Brasil em 1638, 1639 e 1640. Christian não conseguiu os diários de 1641 a 1644 que, desde então, estão desaparecidos.

⁷⁶ WHITEHEAD (1979, p. 424 e 443) enumera as contribuições de primeira mão de Oviedo, José de Anchieta, Jean de Léry, André Thevet, Gabriel Soares de Sousa, Fernão Cardim, Ambrósio Fernandes Brandão, Claude Abbeville e Frei Cristóvão para o conhecimento da flora e fauna do Novo Mundo antes de Marcgraf. Entretanto, salienta, esses eram amadores, sendo antes de tudo missionários, pioneiros ou administradores, enquanto Marcgraf era um cientista profissional, com patrocínio direto tanto para seus estudos de história natural quanto para a publicação dos resultados.

acreditam que viajou com o botânico Heinrich Cralitz, que morreu durante a viagem ou logo em seguida a sua chegada ao Brasil. Esse fato indicaria que Marcgraf ficou encarregado também das pesquisas que seu colega deveria realizar. No prefácio de sua seção na HNB, Piso afirma que os diretores da WIC haviam designado Marcgraf e Cralitz para serem seus assistentes e que, inicialmente, coube a ele arcar com a remuneração de Marcgraf.

Marcgraf chega ao Recife quando Maurício de Nassau estava preparando uma expedição para tomada de Salvador. Ele solicita juntar-se ao Conde em carta escrita em português⁷⁷, o que efetivamente acontece. Participou do ataque a Salvador, em maio de 1638, quando foi promovido a engenheiro-militar por Maurício de Nassau, após a perda de vários especialistas durante o cerco à cidade. Passou então a receber salário de capitão, a fazer as refeições na mesa do Conde, a formar um herbário e a realizar observações numa torre/observatório especialmente construída para ele na residência de Nassau, na cidade Maurícia, ganhando uma escolta para acompanhá-lo em incursões ao interior. Por fim, Maurício de Nassau convidou-o a morar em sua residência⁷⁸.

Como afirmado anteriormente, Marcgraf encontrava-se, junto aos artistas Eckhout e Post, entre os comensais que partilhavam da mesa de Nassau. Nos arquivos da WIC há um documento (datado de 1 de abril de 1643)⁷⁹ com uma lista referente ao pessoal da corte de Nassau: entre os 46 nomes dessa lista aparecem Franz Plant, Piso,

⁷⁷ Carta datada de 15 de maio de 1638, conservada no Arquivo Municipal de Leiden. É curioso que um alemão tenha escrito a outro alemão em português em uma colônia holandesa onde os portugueses eram os inimigos. Entretanto, destaca WHITEHEAD (1979, p. 453), Maurício de Nassau tinha ótimo relacionamento com Frei Manoel Calado e outros portugueses em Recife. Christian afirma, inclusive, que ele frequentemente enviava Marcgraf em visita aos “inimigos” em seu nome. Marcgraf também escreveu a Laet em português (e latim), em fevereiro de 1640, e entre seus pertences pessoais havia dois manuscritos redigidos em português. Isso demonstra o quanto era ávido por novos conhecimentos, sua capacidade de adaptação e sua erudição crescente.

⁷⁸ Nos primeiros três anos no Brasil, segundo evidências apontadas por Piso, Marcgraf parece ter morado na casa de Piso, antes de passar a habitar a casa de Maurício de Nassau.

⁷⁹ Nos arquivos da WIC, em Haia, existe esse documento de 4 páginas datado de 01 de abril de 1643. Na primeira página estão listadas 46 pessoas empregadas por Maurício de Nassau, além de outros 168 empregados. Na numeração da lista de 46 pessoas da primeira página aparecem:

15. Albert Eckhout e 16. Frans Post – *schilders beide met jongens* (“pintores ambos com meninos”, em tradução literal do holandês) e 17. George Marcgraf - *met dito* (“com idem”, em tradução literal do holandês), o que indica que os três possuíam assistentes. Destaque meu.

Eckhout, Post e Marcgraf, cada um dos três últimos com seu respectivo criado/assistente⁸⁰.

A relação entre Piso e Marcgraf teria se deteriorado entre 1640 e 1641. Já de volta à Holanda e após o falecimento de Marcgraf, Piso declarou que Marcgraf foi, inicialmente, uma espécie de seu empregado servil (*domesticus meus*), que depois passou a trabalhar para Nassau. Dessa forma, parece que num primeiro momento Marcgraf trabalhava para Piso, morava em sua casa e dele recebia seu pagamento, passando, posteriormente, a trabalhar para Nassau, indo morar em sua residência e dele recebendo sua remuneração.

Há muita especulação sobre as atividades de Marcgraf no Brasil. Porém, podemos ter uma ideia de seus movimentos a partir dos dados de suas notas astronômicas⁸¹ e dos registros de suas três expedições, mencionadas por seu irmão Christian: expedições ao interior e costa dos atuais estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas e Sergipe, ao norte do rio São Francisco, quando coletava espécimes de fauna e de flora, estudava os nativos, realizava levantamentos topográficos e astronômicos.

Parece inquestionável que Marcgraf tenha sido favorecido por Maurício de Nassau que, além de abrigá-lo em sua residência, nela construiu um observatório numa das torres para seu trabalho como astrônomo, planejou e construiu um jardim botânico e zoológico nos seus jardins, além de um museu. Tudo isso demonstra grande entusiasmo pelas investigações de Marcgraf. Christian ressalta que Nassau se considerava pupilo de Marcgraf, o que pode ser considerado pelo fato de Nassau ter feito anotações de próprio punho abaixo de grande parte das ilustrações dos LP – que crédito a Marcgraf nesta tese – e ter transferido essas anotações para um exemplar policromado da HNB que muito provavelmente lhe pertenceu⁸². É possível então que

⁸⁰ WHITEHEAD (1979, p. 426) salienta que os registros astronômicos de Marcgraf continuaram durante suas ausências do Recife, quando foram realizados por seu assistente (talvez Ordman ou Mols, que foram enviados a Angola com ele).

⁸¹ Conservadas no *Gemeente Archief* em Leiden e no *Observatoire de Paris*, com cópia no *British Museum*, e descritas por WHITEHEAD (1979, p. 452).

⁸² LICHTENSTEIN (1961, p. 145) relata que por raro acaso foi oferecido a seu colega, professor de anatomia e fisiologia em Berlim, Karl Asmund Rudolphi (1771-1832), um exemplar policromado da HNB que teria sido o que pertenceu a Maurício de Nassau, pois nas margens, junto à maioria dos animais também se encontram, escritas com a mesma caligrafia, as mesmas notas encontradas nos LP. Este

Maurício de Nassau, com extensa e erudita educação, tenha considerado Marcgraf um companheiro intelectual, segundo Whitehead (1979, p. 453).

A data de sua partida do Brasil para Angola até hoje não foi determinada. Em carta de agosto de 1643 destinada a autoridades em Angola, Maurício de Nassau recomenda-lhes toda ajuda e préstimos a Marcgraf, que estava sendo enviado para fazer descrições e mapas de certos locais do país. Assim, como não há registros de Marcgraf após essa data, é possível que sua morte tenha sido em outubro de 1643, acredita Whitehead (1979, p. 454) e não em meados de 1644, como afirmado por alguns autores, baseados na data de partida de Maurício de Nassau do Brasil.

Certamente há ainda muitas lacunas sobre a vida e circunstâncias da morte de Marcgraf. A que mais nos interessa aqui é o destino de seus diários e cadernos de notas do período em que morou no Brasil. Whitehead (1979, p. 454) aponta várias possibilidades de investigação e pesquisa ainda por fazer, que talvez possam lançar luzes sobre o que aconteceu com o material que Marcgraf teria consigo em Angola, após sua morte prematura.

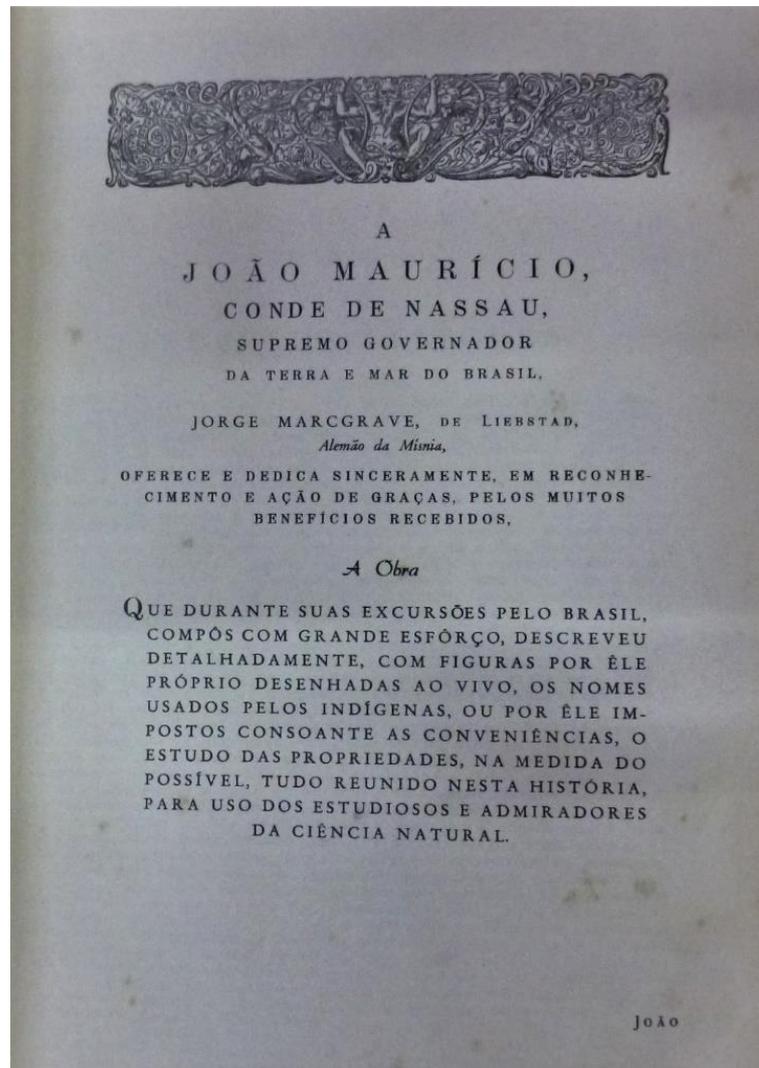
3.2 – A autoria das ilustrações dos *Libri Principis*

Conforme visto anteriormente, a HNB é composta de uma primeira parte de autoria de Willem Piso intitulada *De Medicina Brasiliensi* e uma segunda parte, de autoria de George Marcgraf, intitulada *Historiae rerum naturalium Brasilia*, composta de 8 livros, a saber: 1, 2 e 3 tratam das Plantas, 4. Peixes, 5. Aves, 6. Quadrúpedes e Serpentes, 7. Insetos, 8. A região e seus Habitantes e um Apêndice sobre Tapuias e Chilenos. O que é importante para essa tese, e sobre os quais vou me deter, são os livros que abordam os animais, visto que usaremos as respectivas ilustrações para comparações com as ilustrações dos LP. Portanto, os livros que estudei e dos quais farei uma análise das ilustrações são os de números 4, 5, 6 e 7.

exemplar, examinado em 1818, seria proveniente da *Preussische Staatsbibliothek* e agora se encontra na *Staatsbibliothek* em Berlim Ocidental.

A edição brasileira da HNB de 1942 traz somente a seção de Marcgraf, ou seja, seus oito livros e o apêndice. Iniciando a leitura, logo nas primeiras páginas, após a página 5 (frontispício) e a página 6 (índice), na página 7 há uma dedicatória de Marcgraf a Maurício de Nassau (figura 57). Essa dedicatória contém o seguinte texto (que se refere ao próprio Marcgraf): “Que durante suas excursões pelo Brasil compôs com grande esforço, descreveu, detalhadamente, **com figuras por ele próprio desenhadas ao vivo**⁸³, os nomes usados pelos indígenas, ou por ele impostos consoante as conveniências, o estudo das propriedades, na medida do possível, tudo reunido nessa história, para uso dos estudiosos e admiradores da ciência natural”.

Figura 57: HNB (1942), s/ numeração de página.

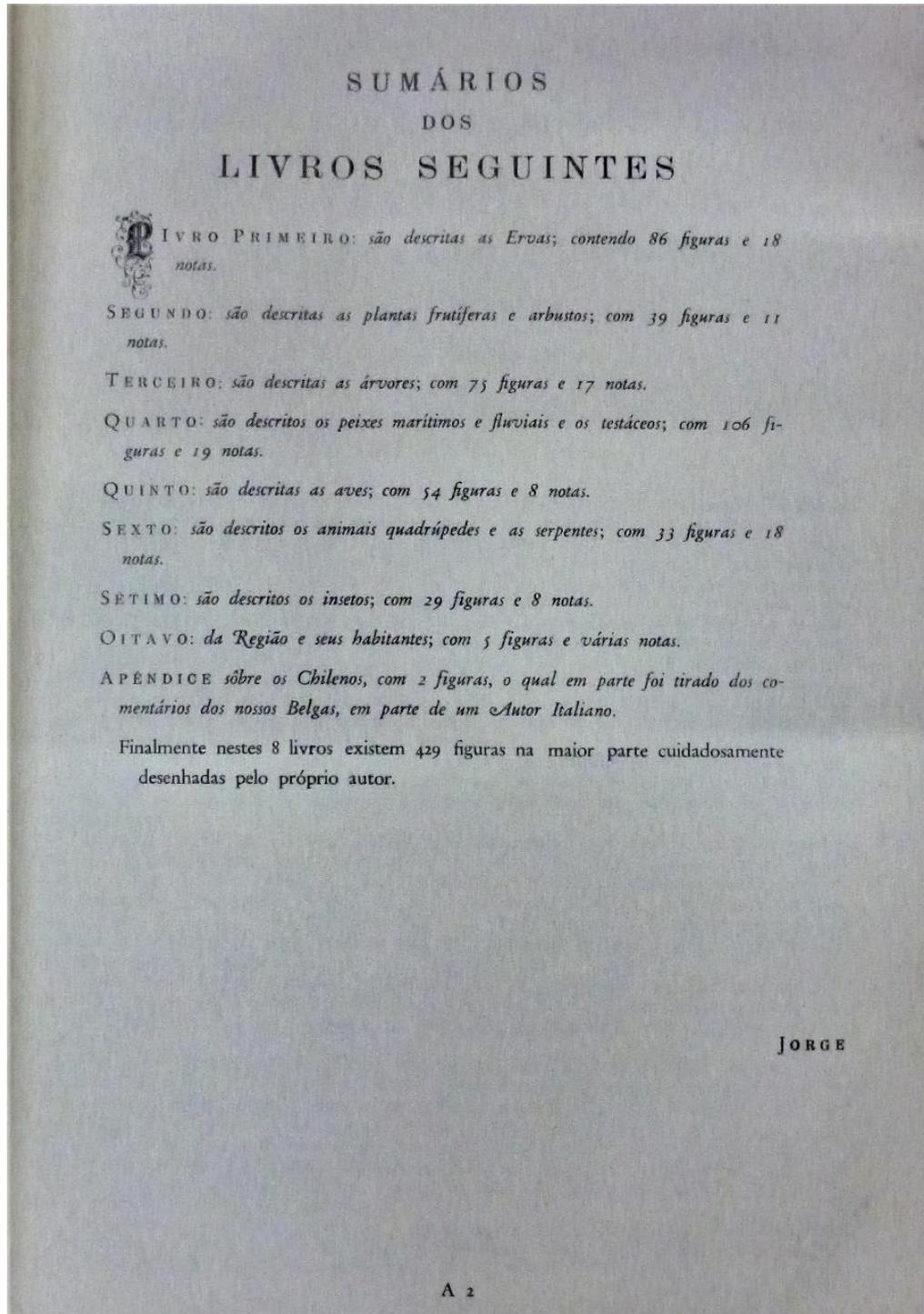


Fonte: HNB do IRB
Foto: acervo da autora.

⁸³ Destaque meu.

Algumas páginas adiante, no sumário dos livros seguintes, após o Apêndice, lê-se a seguinte frase (figura 58): “Finalmente nesses 8 livros **existem 429 figuras na maior parte cuidadosamente desenhadas pelo próprio autor**”.⁸⁴

Figura 58: HNB (1942), p. A2.



Fonte: HNB do IRB
Foto: acervo da autora.

⁸⁴ Destaque meu.

Ao contrário do que afirmam alguns autores, creio não haver dúvidas de que Marcgraf é o autor de significativa parcela das ilustrações da HNB, segundo afirmações – vistas acima – contidas na sua própria obra. Sendo as ilustrações de fauna da HNB, com poucas exceções, idênticas ou extremamente semelhante às dos LP, apenas com diferenças de dimensões (que discutiremos a seguir juntamente com a coloração), podemos inferir, por comparação, que as ilustrações dos LP presentes na HNB são de autoria de Marcgraf.

Ao longo das pesquisas e leituras para elaboração dessa tese, verifiquei a ausência de estudos, no âmbito da História da Arte, sobre as ilustrações dos LP e da HNB. Deste fato talvez venha da incertitude de diversos pesquisadores (de áreas diferentes que a História da Arte) sobre a autoria das ilustrações de ambos os livros: não há consenso da autoria de Marcgraf, nem tampouco desacordo. Brienen traz uma grande contribuição ao pesquisar a obra de Eckhout e atribuir autorias ao conjunto do *Theatrum...* A partir da pesquisa dessa historiadora da arte, podemos também inferir, por comparação, que parte das ilustrações da HNB - quase todo o conjunto das ilustrações de flora - que são idênticas às do *Theatrum...*, são de autoria de Eckhout. Há ainda ilustrações da HNB que foram copiadas por Laet de outras fontes, como visto anteriormente, caso da preguiça e do tatu. Como a seção de Marcgraf da HNB foi organizada e editada por Laet (segundo suas próprias palavras no prefácio), este lançou mão dos recursos disponíveis para finalizar o livro, entre eles utilizar ilustrações do *Theatrum*, dos LP ou de um caderno de notas de Marcgraf anterior a eles segundo minha hipótese, além de ilustrações de outros autores.

Por fim, podemos concluir que as xilogravuras de flora da HNB foram realizadas a partir de ilustrações de Eckhout e que as xilogravuras de fauna da HNB foram realizadas a partir de ilustrações de Marcgraf.

3.2.1 – Ilustrações de Marcgraf presentes na HNB e nos LP

Apresento, a seguir, ilustrações do mesmo espécime presentes na HNB de 1648 do IRB, policromada a mão, e nos LP.

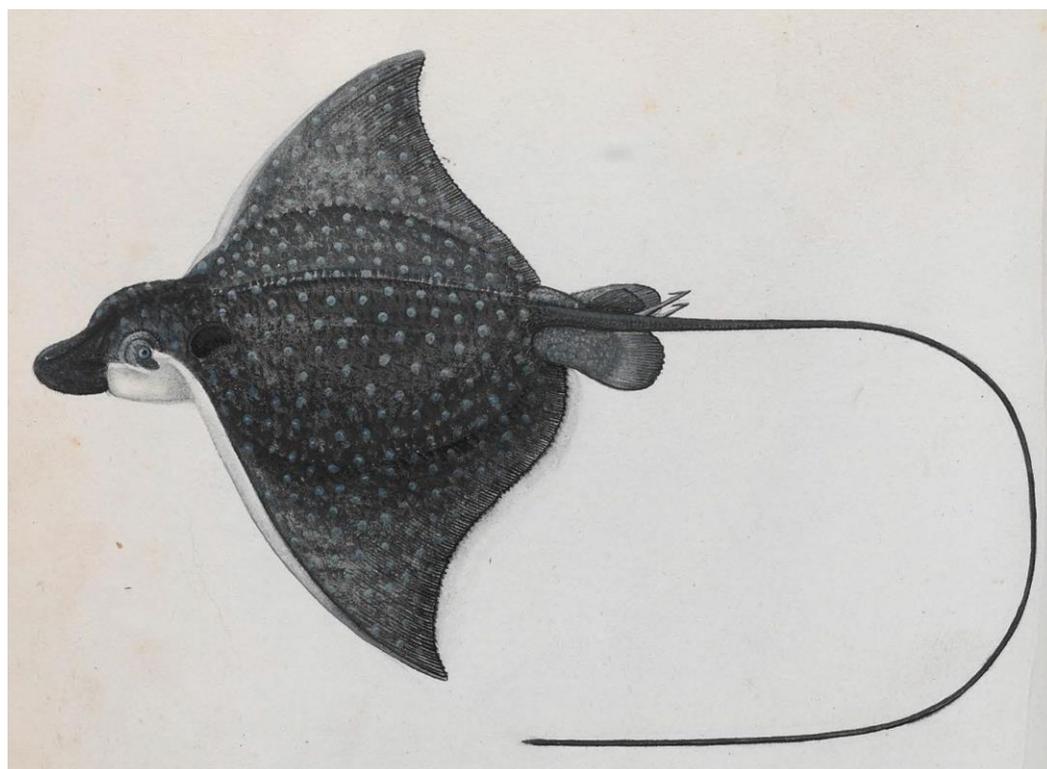
O primeiro grupo de imagens mostra ilustrações idênticas do mesmo animal na HNB e nos LP, inclusive na mesma posição e não invertidas, como seria de praxe ao se utilizar a técnica da xilogravura. Contudo, apesar de idênticas, há uma diferença de tamanho nas ilustrações: as da HNB são maiores que as dos LP. Destaco essa característica nas figuras 67 e 68, do peixe “Sallema”, o qual é apresentado aqui – para efeito de comparação – primeiramente com as mesmas dimensões e, a seguir, inserido na página da HNB e no LPA37, com dimensões bastante reduzidas, o que nos dá uma ideia da dificuldade de utilização da imagem dos LP (se foi este o caso) para a confecção da matriz da xilogravura para a HNB. As demais ilustrações (da HNB e dos LP), entretanto, são apresentadas nas mesmas dimensões, de forma a facilitar visualmente a comparação entre elas.

Figura 59: "*Narinari Brafilienfibus*", HNB, p. 176.



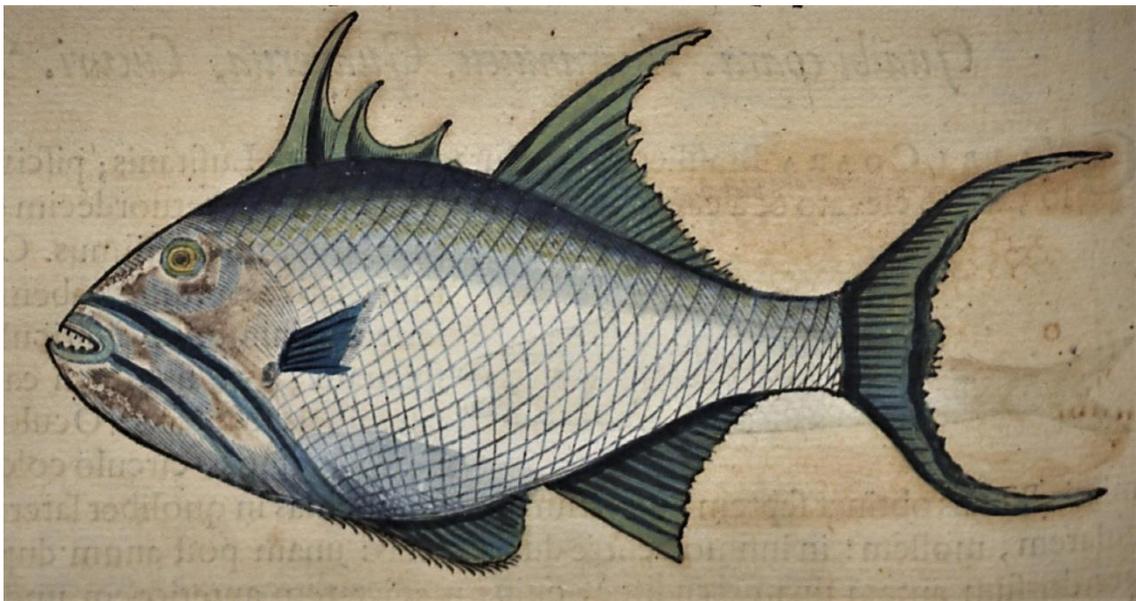
Fonte: imagem digitalizada a partir do exemplar original e gentilmente cedida pelo IRB

Figura 60: "*Narĩnarĩ*", LP A36, p. 332.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

Figura 61: "*Guaperua Brafilienfibus*", HNB, p. 164.



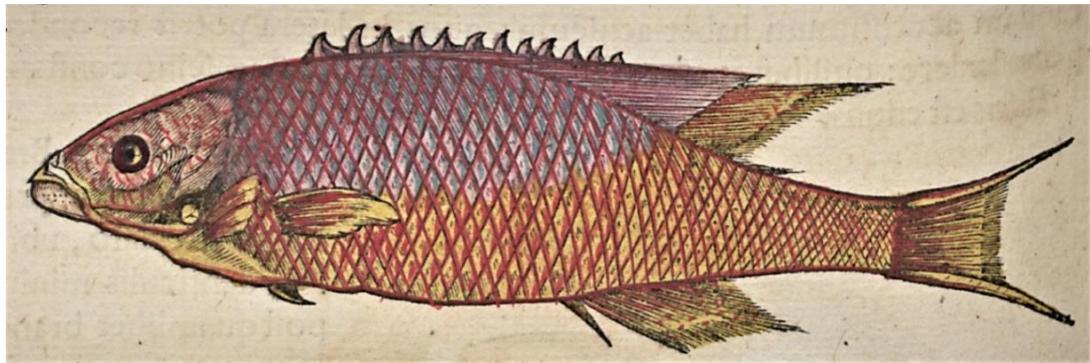
Fonte: imagem digitalizada a partir do exemplar original e gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 62: "*Guaperuá*", LP A37, p. 311.



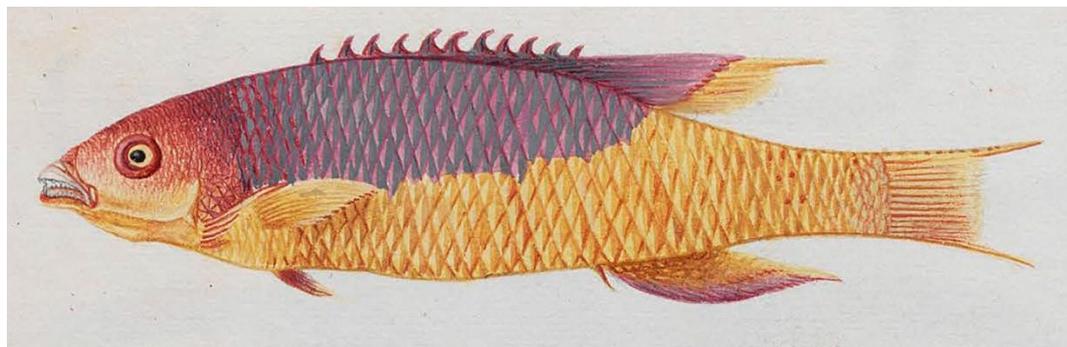
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 63: “*Pudiano (...): Brafilienfibus: Aipimixira & tetimixira*”, HNB, p. 146.



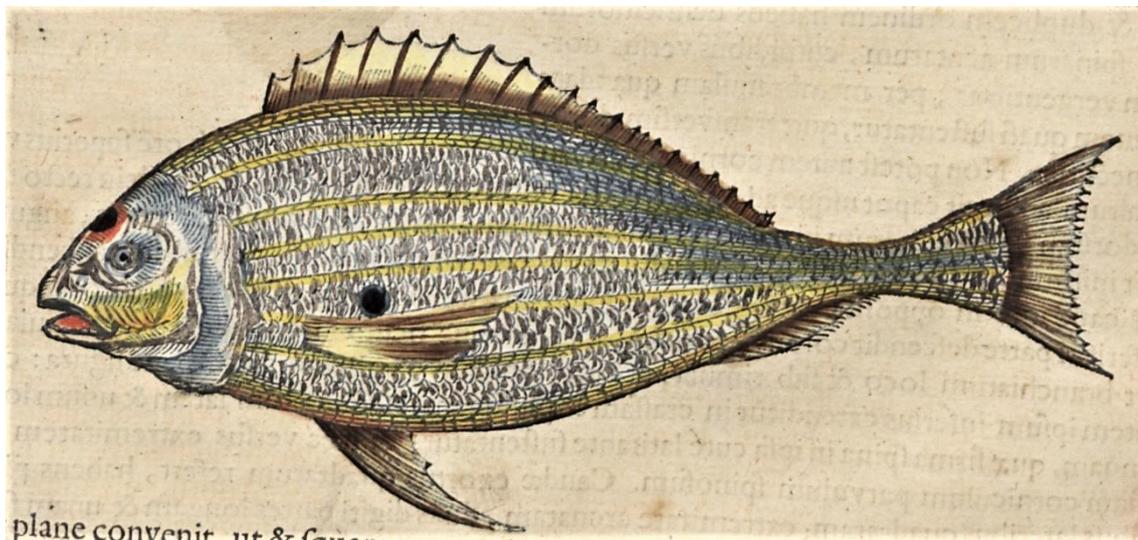
Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 64: “*Aipimixira*”, LPA36, p. 340.



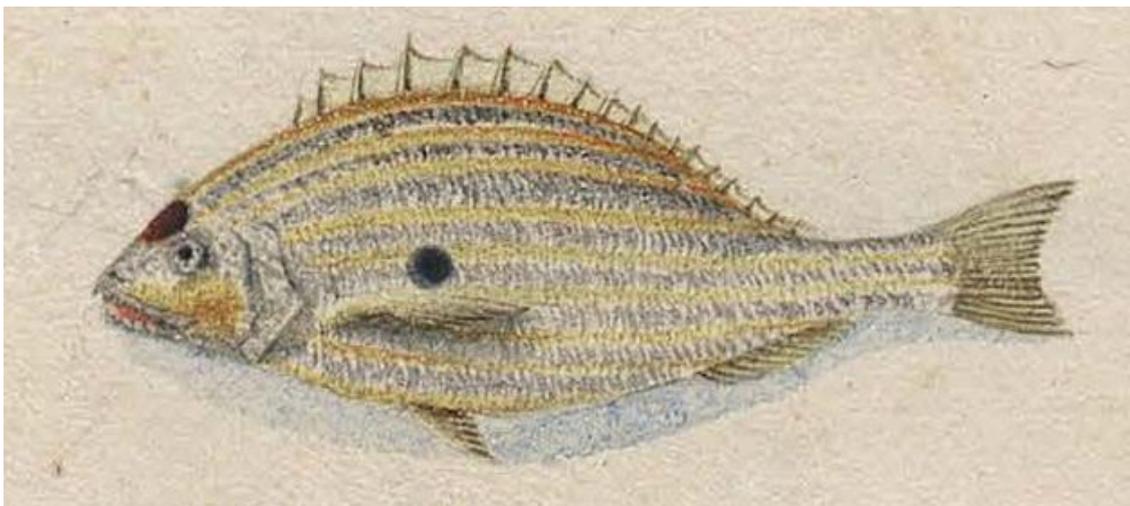
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica

Figura 65: "Sallema", HNB, p.153.



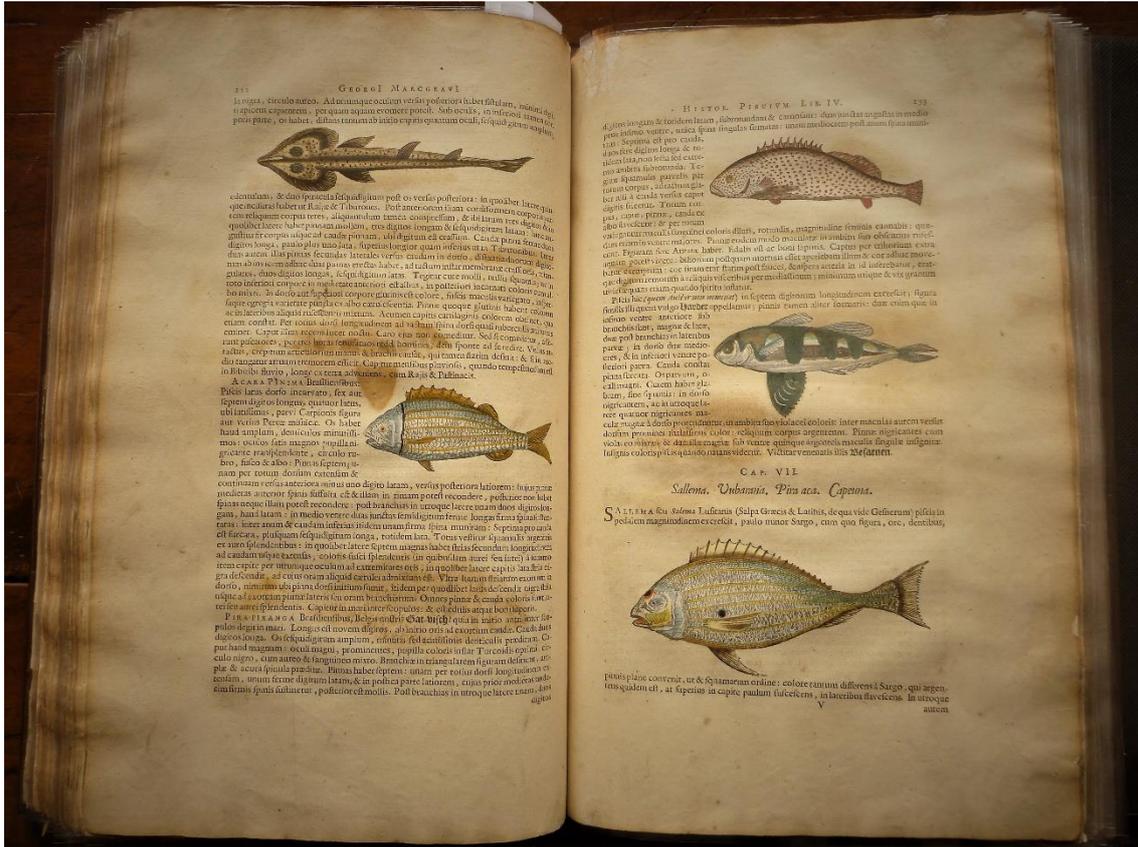
Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 66: "Salíma", LP A37, p. 357.



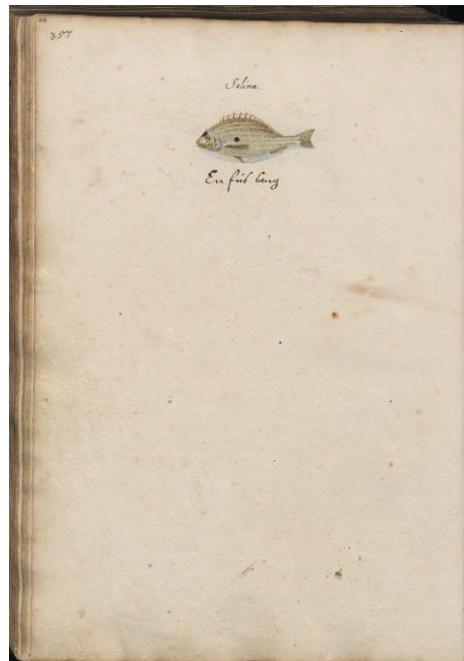
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica

Figura 67: "Sallema", HNB, edição policromada de 1648, em latim, p. 153.



Fonte: Biblioteca do IRB
Foto: acervo da autora

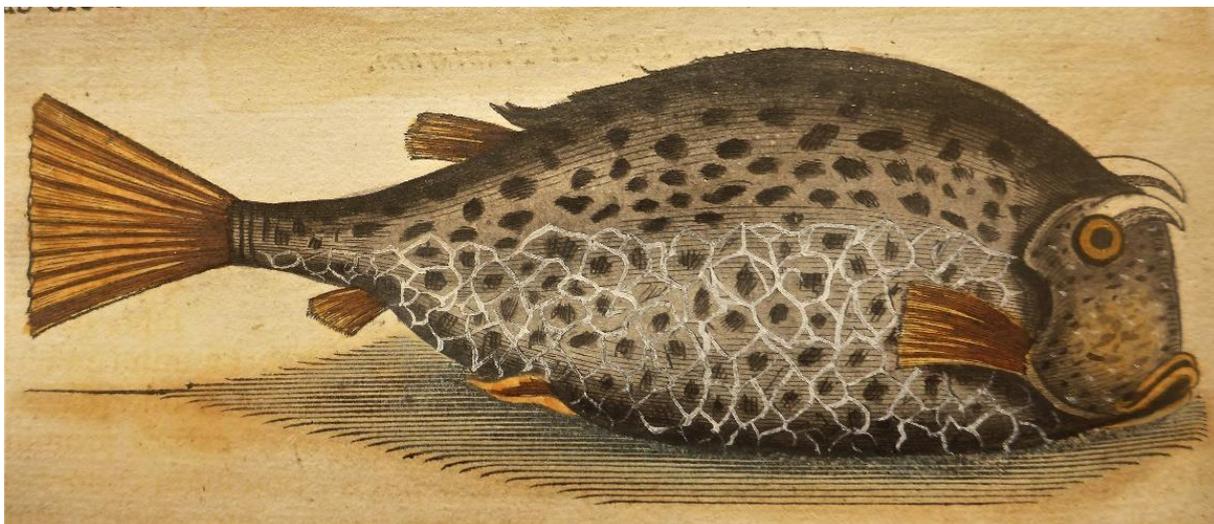
Figura 68: "Salima", LP A37, p. 357.



Fonte: imagem digitalizada do original,
disponível no site da Biblioteca
Jaguêlônica

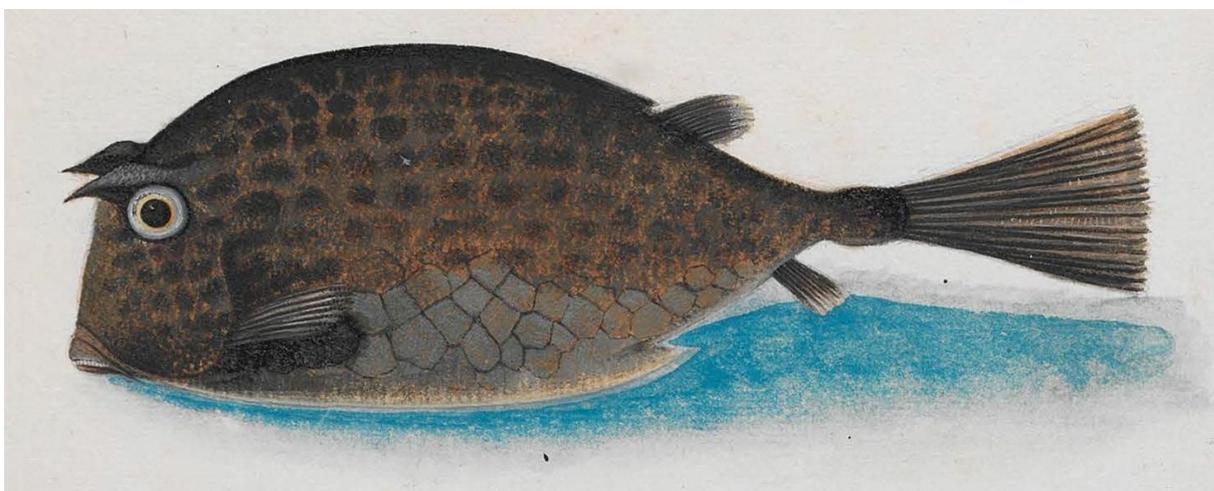
O segundo grupo de imagens (figuras 69 a 72), traz ilustrações idênticas do mesmo animal na HNB e nos LP, porém na posição invertida. Ressalto que a diferença de tamanho entre as ilustrações da HNB e dos LP permanece. Ver figura 203 no Apêndice.

Figura 69: “*Guamaiacú apê*”, HNB, p. 142.



Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 70: “*Guambayarûapê*”, LP A36, p. 322.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

Figura 71: “*Jaguara Brafilienfibus*”, HNB, 235.



Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB

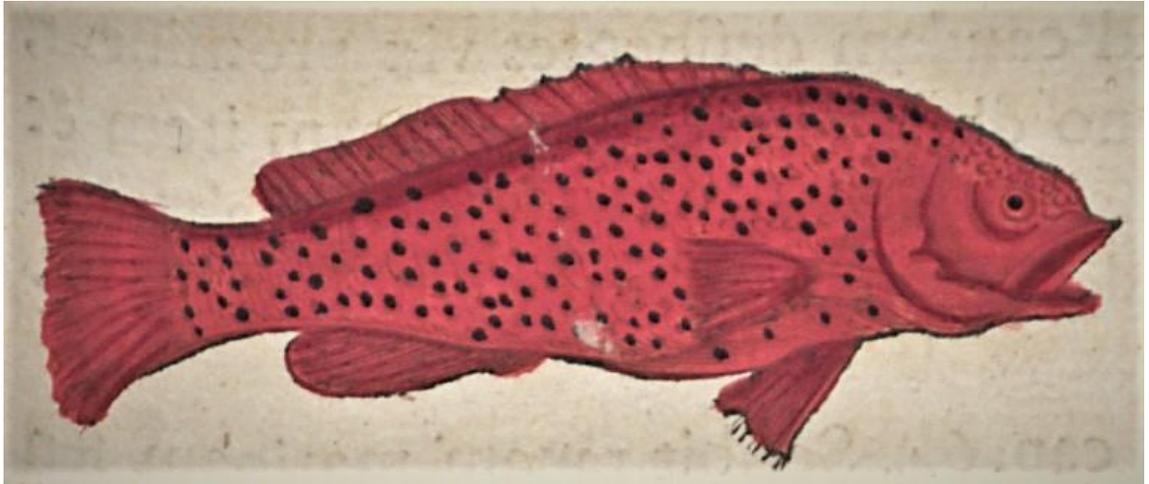
Figura 72: “*Jaguetê*”, LP A36, p. 58.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

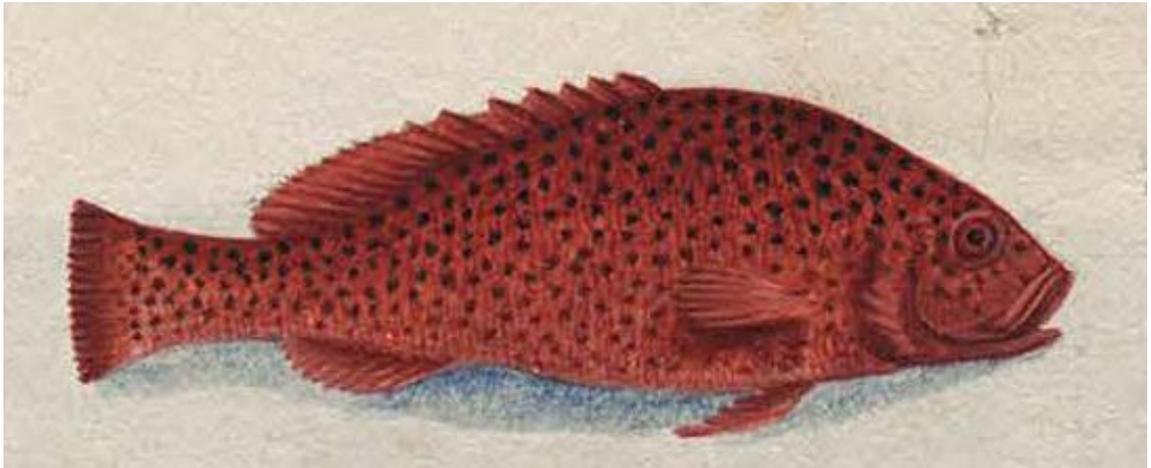
O terceiro grupo trata de imagens (figuras 73 a 76) semelhantes do mesmo animal na HNB e nos LP, porém não exatamente idênticas, podendo-se perceber certas diferenças anatômicas e nos detalhes.

Figura 73: "*Carauna Brafilienfibus*", HNB, p. 147.



Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 74: "*Carâuna*", LP A37, p. 333.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica

Figura 75: "*Acara Pinima Brafilienfibus*", HNB, p. 152.



Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 76: "*Acarâpinima*", LP A37, p. 341.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

O quarto grupo de imagens (figuras 77 e 78) apresenta ilustrações idênticas do mesmo animal na HNB e nos LP, porém em posição diferente.

Figura 77: “*Panana Brafilienfibus, Barboleta Lufitanis*”, HNB, p. 250.



Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB

Figura 78: “*Panápanáma*”, LP A36, p. 440.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica

O quinto grupo de imagens (figuras 79 e 80) apresenta ilustrações idênticas do mesmo animal na HNB e nos LP, porém com coloração diferente. Este grupo traz uma questão instigante, pois essa diferença de coloração entre o animal ilustrado na HNB e o do LP acontece não só no exemplar da HNB do IRB, mas também em outros exemplares policromados da HNB que foram acessados via web. Ou seja, para alguns espécimes, as cores usadas na policromia da HNB (diferentes daquelas da policromia nos LP) foram as mesmas para diferentes exemplares, ainda que diferentes artistas tenham executado a policromia. Esse fato indicaria outra fonte de ilustrações policromadas diversa dos LP e do *Theatrum*...?

Figura 79: "Araracanga Brafilienfibus", HNB, p. 206.



Fonte: imagem digitalizada do original, gentilmente cedida pelo IRB.

Figura 80: "Canindé", LP A36, p. 224.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

4 – Comparação entre as ilustrações de fauna da *HNB*, dos *Libri Principis*, do *Theatrum...*, do *Thierbuch* de Wagener e de Post

A atribuição da autoria de quase todas as ilustrações de fauna dos *Libri Principis* que tem correspondentes na HNB a Marcgraf pode ser confirmada quando se analisam ilustrações presentes no *Theatrum...*, nos *Libri Principis*, na HNB, no *Thierbuch* e nos recém descobertos estudos de Frans Post (BRUIN, 2016). Como podemos perceber nas ilustrações de animais analisadas a seguir (figuras 81 a 102), apesar das diferenças estilísticas presentes, parece que um mesmo animal serviu de modelo a mais de um artista, sendo representado na mesma posição. Ou, de acordo com hipótese de certos autores, um(s) artista(s) teria(m) copiado outro(s). Independente de qual hipótese seja verdadeira, é certo que o material que existe hoje se apresenta como um verdadeiro quebra-cabeças, pois uma peça leva à outra sem que, necessariamente, se encaixem.

Brienen (2001, p. 103 e 105), declara, em artigo sobre Marcgraf, que suas ilustrações são “*naives/ingênuas*”, porém, precisas no desenho e plenas de informação, como deveriam ser os desenhos de um cientista treinado. A autora estabelece algumas características de seu estilo: os animais são quase sempre retratados de perfil, típico das ilustrações zoológicas de história natural do período e, embora seja um observador cuidadoso, suas ilustrações resultam no trabalho de um artista amador (ao contrário da afirmação de seu irmão Christian). Por exemplo, em alguns animais, como o tamanduá, há um erro na representação das patas, que não estão retratadas de perfil, mas de cima, além de não parecerem naturais por estarem planas e simplificadas. As pinceladas de Marcgraf são finas e bastante lineares, e ele consegue reproduzir cuidadosamente os padrões e as cores de um animal. A técnica da aquarela, usada por Marcgraf, era a preferida para a representação da história natural pela velocidade do processo de secagem e a precisão alcançada. A autora acredita que nas ilustrações de Marcgraf existe a combinação de uma descrição visual detalhada com certa ingenuidade na execução.

Analisarei, a seguir, ilustrações de diferentes animais presentes nas seguintes fontes: *HNB*, *Libri Principis*, *Thierbuch*, *Theatrum...* e desenhos de Frans Post (descobertos em 2010 e publicados por Bruin em 2016). Nessa análise comparo ilustrações de um

mesmo animal feitas por diferentes artistas (Marcgraf, Wagener, Eckhout e Frans Post), salientando semelhanças e diferenças, com o intuito de trazer nova abordagem, dentro da Historiografia da Arte para as várias interrogações que tais ilustrações despertam.

Reproduzo, nesse capítulo, imagens digitalizadas dos originais da HNB e dos LP disponíveis nos seguintes endereços:

HNB disponível em:

http://biblio.wdfiles.com/local--files/marcgrave-1648-historia/marcgrave_1648_historia.pdf. Acesso em 16.04.19.

LP A36 disponível em:

<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/results?q=libri+picturati+A36&action=SimpleSearchAction&type=-6&p=0>. Acesso em 16.04.19.

LP A37 disponível em:

<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/results?q=libri+picturati+A37&action=SimpleSearchAction&type=-6&p=0>. Acesso em 16.04.19.

Infelizmente, os originais do *Theatrum...* e do *Thierbuch* não estão disponíveis digitalmente. Para esses, utilizei as reproduções da Coleção Brasil Holandês. No entanto, essas reproduções têm qualidade não uniforme e ficam aquém daquelas digitalizadas diretamente dos originais, com alteração de coloração, pouca definição de texturas e de pequenos detalhes.

No caso da representação da anta, podemos observar que há pequenas diferenças entre a anta retratada na figura 81 por Post e a da figura 82 por Eckhout. A curvatura das costas da anta de Post é menos arredondada e o desenho da anatomia é mais preciso, salientando a musculatura e a volumetria da curvatura abdominal, das pernas (sobretudo em relação à perna anterior direita da anta de Eckhout), assim como as dobras na pelagem do pescoço, detalhes da cabeça e das patas bem delineados. Há uma pequena diferença de posicionamento das pernas nas duas figuras, sobretudo a perna dianteira esquerda, que na anta de Post está posicionada atrás da direita e na de Eckhout encontra-se ligeiramente à frente da direita. Na pata traseira direita da

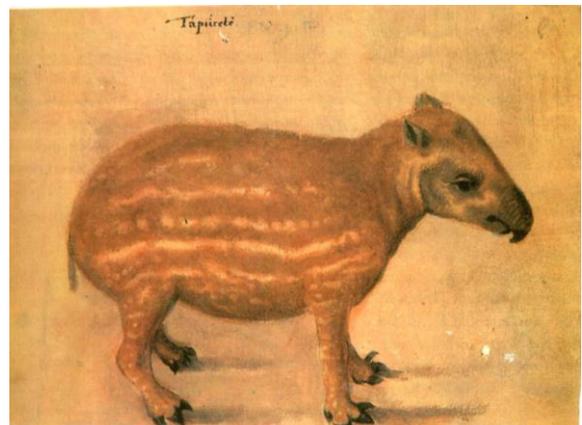
figura 81 aparece a quarta unha, enquanto na figura 82 há somente três⁸⁵. No âmbito da policromia, o padrão da pelagem é ligeiramente diferente assim como a direção da sombra das pernas: na anta de Post a sombra é na direção diagonal e na de Eckhout é na horizontal. Porém, apesar dessas pequenas diferenças, as duas imagens, assim como as de diversos outros animais retratados na HNB, nos LP, no *Theatrum...* e no *Thierbuch* são extremamente semelhantes, deixando ainda muitas questões a serem respondidas. O que se pode afirmar, sem dúvida, é que expressam a preocupação dos artistas em retratar o espécime segundo padrões exigidos pela História Natural da época, buscando transpor para a imagem a maior correspondência possível com o animal real: pose de perfil, detalhando aspectos anatômicos, cor e padrão de pelagem.

Figura 81: “Anta”, Frans Post, desenho a lápis e desenho aquarelado s/ papel, Arquivo de Haarlem



Fonte: BRUIN, 2016, p. 26-27 e p. 58-59

Figura 82: “Anta”, atribuído a Eckhout. pintura em óleo s/ papel, *Theatrum...*, vol. 3, p. 39 (CBH),



Fonte: BRUIN 2016, p. 26-27 e p. 58-59

⁸⁵ Anta: *Tapirus terrestris*, possui pelos e uma tromba flexível, que tem a função de captar cheiros e a umidade do ambiente. Ela possui ainda três dedos nas patas traseiras e um adicional, porém bem menor, nas dianteiras.

Da mesma forma, as quatro ilustrações de um tamanduá apresentadas a seguir (figuras 83, 84, 85 e 86), parecem corresponder ao mesmo animal, observado quase do mesmo ângulo por quatro artistas diferentes. A figura 83 mostra o tamanduá ilustrado na xilogravura policromada da HNB, p. 226 (que não está invertida em relação aos LP), praticamente idêntico ao da figura 4, aquarela sobre papel do LP A36, p. 62, de Marcgraf, havendo como diferença a presença do solo, menos área escura na coloração da pelagem e posição das patas melhor resolvida na xilogravura. Estas pequenas diferenças são mais um fator que podem indicar que a xilogravura foi feita a partir de um dos diários perdidos de Marcgraf anteriores aos LP (e possível fonte destes). A diferença na coloração da pelagem também pode indicar que o artista responsável pela policromia das xilogravuras não teve acesso aos originais policromados ou estes não eram policromados.

Os tamanduás de Eckhout e Post (figuras 85 e 86) são extremamente semelhantes, com diferenças sutis como as apontadas nas ilustrações da anta (figuras 81 e 82). Diferem dos tamanduás das figuras 83 e 84 pela posição: enquanto estes estão retratados de perfil, a linha do horizonte dos primeiros (figuras 85 e 86) está ligeiramente deslocada para baixo, ou seja, os animais são apresentados a $\frac{3}{4}$ de cima, proporcionando perspectiva, volume corpóreo e visão da pelagem das costas. Além disso, a cauda dos dois primeiros faz uma curvatura para baixo, enquanto a cauda dos dois últimos faz uma curvatura para cima.

O tamanduá de Post (figura 86) apresenta o desenho da anatomia mais preciso, salientando a musculatura e a volumetria da curvatura abdominal, das pernas e da sua continuidade com o abdômen, assim como detalhes do pescoço, da cabeça, das patas e da cauda bem delineados. O pescoço e a cabeça estão ligeiramente voltados para a direita, a cauda está mais baixa, tocando o solo, e as sombras são mais precisas e sutis que as do tamanduá de Eckhout (figura 85). É uma imagem muito mais realista, tanto na pose do animal, como na representação de detalhes anatômicos e da pelagem, primorosamente desenhada com linhas independentes, delicadas e precisas, com captação do movimento, padronagem da coloração do pelo, sombras etc. Comparando os dois animais, o de Eckhout, único dos quatro a apresentar contorno preto, parece estar posando estaticamente para o artista, enquanto o de Post parece flagrado num instantâneo, em meio a uma caminhada, no

momento em que começa a virar a cabeça para olhar quem o está fotografando. Já o tamanduá de Marcgraf (figura 84) é ainda mais estático, com um traço bem menos realista, e apresentando erros anatômicos e de perspectiva: dificuldade na junção das pernas posteriores ao abdômen, indefinição da musculatura, aparente redução do comprimento das costas pela sua excessiva curvatura, a pata posterior direita não está de perfil como o restante do corpo, mas representada a $\frac{3}{4}$ de cima, e nas anteriores percebe-se certa dificuldade na representação das garras, o que não acontece no animal da xilogravura (figura 83), cujas patas tocam o solo de forma menos artificial. Novamente podemos observar a diferença entre a representação de um naturalista e, neste caso, de dois artistas profissionais, Post e Eckhout.

Figura 83: "Tamanduá", HNB, p. 226, xilogravura aquarelada.



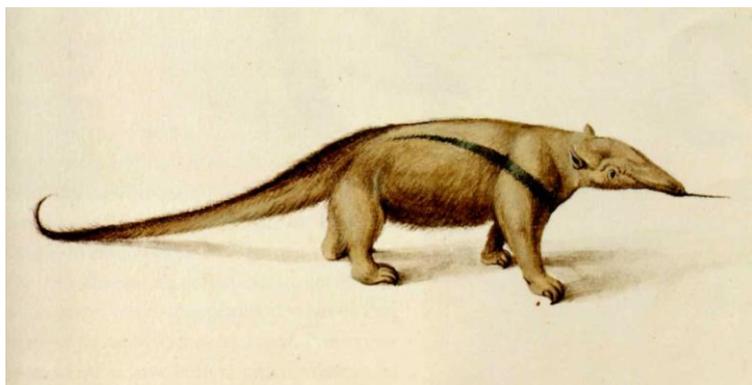
Figura 84: "Tamanduá", LP A36, p. 62, aquarela sobre papel.



Figura 85: "Tamanduá", *Theatrum*, vol. 3, p. p. 97 (CBH), óleo s/ papel.



Figura 86: "Tamanduá", Post, desenho aquarelado s/ papel, Arquivo de Haarlem. Fonte: BRUIN, 2016, p. 27



As quatro ilustrações de um gambá apresentadas a seguir (figuras 87 a 90), parecem corresponder ao mesmo animal, observado quase do mesmo ângulo por três artistas diferentes.

A xilogravura da HNB (não está invertida) (figura 87) e a imagem do *Thierbuch* (figura 90) são, sem dúvida, feitas a partir da ilustração dos *Libri Principis* (figura 88), de autoria de Marcgraf. Interessante observar que, apesar de ser uma cópia literal do *Libri Principis* (mesma pose, cores e detalhes físicos) sem partes do ambiente (árvore e toca), o gambá de Wagener tem menos detalhes anatômicos, como o sombreamento no ventre indicando o contorno dos músculos próximo às patas e falta de flexão nas patas traseiras. Já o gambá que é retratado no *Theatrum...* (atribuído a Eckhout) (figura 89) apresenta, citando conceito de Brienem, uma “corporeidade” ausente nos demais: também é retratado de perfil, mas com a linha do horizonte ligeiramente deslocada para baixo, utilizando a perspectiva para proporcionar a representação do volume físico; apesar da coloração preta predominante no corpo impedir maior detalhamento anatômico (talvez no original isso não aconteça, pois a imagem utilizada aqui vem da reprodução da Coleção Brasil Holandês), temos a impressão de ver um animal tridimensional, ao contrário da apresentação estática e bidimensional dos demais, com a cabeça e as orelhas retratadas em detalhe, com uso de sombras e claro-escuro, olho brilhante e vivacidade que remete a um animal real. Neste exemplo e nos próximos a seguir, fica evidente a diferenciação, estabelecida por Swan e detalhada no Capítulo II, da ilustração realizada por naturalista (Marcgraf e Wagener) daquela realizada por artista profissional (Eckhout e Post).

Também percebemos neste exemplo a perda de qualidade da imagem original (*Libri Principis*) para a xilogravura da HNB, onde o ambiente foi eliminado e houve dificuldade em reproduzir detalhes sutis, sobretudo na cabeça. Entretanto, na xilogravura, a posição das patas está mais bem resolvida que na ilustração dos LP, com perspectiva correta, o que também acontece no exemplo do tamanduá, que veremos adiante. Esse fato contribui para a hipótese da existência de um caderno de notas de Marcgraf, que teria sido fonte para as ilustrações dos LP e das xilogravuras para a HNB. Talvez esse caderno contivesse ilustrações com maior precisão técnica.

Figura 87: "Tajibi", HNB, p. 222, xilogravura aquarelada.



Figura 88: "Taibi", LP A36, p. 137, aquarela+guache(?) s/ papel.



Figura 89: "Taibi", *Theatrum...*, vol. 3, p. 27 (CBH), óleo s/ papel.



Figura 90: "Tajimbugh", Wagener, *Thierbuch*, p.121 (CBH), aquarela+guache(?) s/ papel.



As quatro ilustrações de uma outra espécie de tamanduá apresentadas a seguir (figuras 91 a 94), parecem corresponder ao mesmo animal, observado quase do mesmo ângulo por quatro artistas diferentes.

O tamanduá de Wagener (*Thierbuch*) (figura 94) é idêntico ao do *Libri Principis* (figura 93), porém com a imagem invertida e com a omissão de alguns detalhes, como uma esfera de cor alaranjada embaixo da pata dianteira esquerda e as formigas. Já a xilogravura da HNB (figura 91) é diferente das demais. Mesmo possuindo vários elementos da imagem do *Libri Principis*, como o ambiente (árvore, esfera e solo), estando na mesma posição e repetindo o mesmo erro anatômico das patas traseiras, o tamanduá da HNB apresenta um desenho mais refinado da cauda, porém com um padrão de coloração inferior. Parece evidente que foi inspirado na imagem do *Libri Principis*, todavia com influência da imagem do *Theatrum...*(figura 92), sobretudo da cauda.

Figura 91: "Tamanduáguaçú", HNB, p. 225, xilogravura aquarelada.



Figura 92: "Tamanduá", *Theatrum...*, vol. 3, p. 35 (CBH), óleo s/ papel.



Figura 93: "Tamanduáguaçú", LP A36, p. 84, aquarela+guache(?) s/papel.



Figura 94: "Tamandua ajú", Wagener, *Thierbuch*, p. 82 (143 CBH), aquarela+guache(?) s/papel.



As quatro ilustrações de um sagui apresentadas a seguir (figuras 95 a 98), ao contrário das apresentadas anteriormente, não correspondem ao mesmo animal, observado de ângulos distintos por três artistas.

A xilogravura do sagui na HNB (figura 95) foi, sem dúvida, feita a partir da imagem do *Libri Principis* (figura 96), não está invertida, porém apresenta qualidade inferior, sobretudo na reprodução de detalhes como sombreamento e conseqüente volumetria do corpo, contornos mais angulosos, e certa dificuldade no desenho das patas e da face. Interessante notar que apesar do animal ser representado de perfil, sua cabeça não está nesta posição, mas virada, olhando para o observador, onde podemos observar ausência de pescoço (ou junção desarmoniosa do corpo à cabeça): esta parece ser uma característica que o naturalista achou importante retratar, seja pela diferenciação em relação a outras espécies, seja pela intensidade da expressão facial nesse animal. Outras ilustrações de macacos tanto nos *Libri Principis* como na HNB também apresentam o espécime de perfil, mas com a face voltada para o observador. A imagem de Wagener (figura 98) se diferencia das demais, não sendo obviamente uma cópia de execução menos precisa daquelas dos *Libri Principis*, como nos exemplos anteriores. Ao contrário, neste exemplo, o sagui da esquerda, também representado de perfil com a cabeça virada para o expectador, apresenta execução superior ao do *Libri Principis* tanto anatomicamente como na volumetria e nos detalhes. Além disso, mostra o animal não em seu habitat natural, mas domesticado e desfrutando de aparatos, ao que parece, feitos especialmente para seu uso. A imagem do *Theatrum...* (figura 97) mostra o espécime em outra posição, de frente, com contorno preto e execução bem mais detalhada que os anteriores: pelagem, volume do corpo, patas, garras e face que, inclusive, apresenta expressão fácil próxima à humana, como que esboçando um leve sorriso. A expressão facial dos macacos parece ter causado um forte impacto em seus observadores: todos a retrataram, sendo que no *Theatrum...* não foi respeitada a convenção de mostrar o animal de perfil; talvez pelo desejo de enfatizar sua expressão facial.

Figura 95: "Sagui", HNB, p. 227, xilogravura aquarelada.



Figura 96: "Çagui", LP A36, p. 50, nanquin+aquarela(?) s/ papel.



Figura 97: "Sagui", *Theatrum...*, vol. 3, p. 24 (CBH), nanquin+óleo(?) s/ papel.



Figura 98: "Saguy", Wagener, *Thierbuch*, p. 80 (140 CBH), aquarela+guache(?) s/papel.



As quatro ilustrações de um “coati” apresentadas a seguir (figuras 99 a 102), parecem corresponder ao mesmo animal, observado quase do mesmo ângulo por três artistas diferentes.

A xilogravura da HNB (figura 99) foi, sem dúvida, feita a partir da imagem do *Libri Principis* (figura 100), ambas apresentando o animal de perfil, em pose estática e bidimensional. Porém, a xilogravura não está invertida e apresenta execução menos precisa, sobretudo na reprodução de detalhes da cabeça e na descontinuidade da junção da cauda ao corpo. Contudo, a volumetria do corpo e o desenho das pernas – com a correta curvatura – e das patas são mais bem resolvidas na xilogravura. A imagem de Wagener (figura 102) é semelhante à do *Libri Principis*, porém com problemas na execução, com ausência de curvatura nas costas e na cabeça, além da posição bastante artificial da cauda e de uma rigidez que remete a um animal morto e/ou empalhado. A padronagem da pelagem e o contorno da cabeça também diferem sobremaneira da ilustração dos LP. A imagem do *Theatrum....* (figura 101) por sua vez, é realizada com os mesmos recursos das analisadas anteriormente: contorno preto, linha do horizonte ligeiramente deslocada para baixo, proporcionando perspectiva, volume corpóreo e uma visão mais ampla do animal. A cabeça é mais detalhada, assim como as sombras e apresenta detalhes anatômicos mais realistas, como a coloração, a curvatura das pernas e das patas, além de continuidade harmônica entre membros e partes do corpo. Ao contrário dos anteriores, parece retratar um animal vivo, flagrado enquanto caminhava próximo ao artista.

Figura 99: "Coati", HNB, p. 228, xilogravura aquarelada.



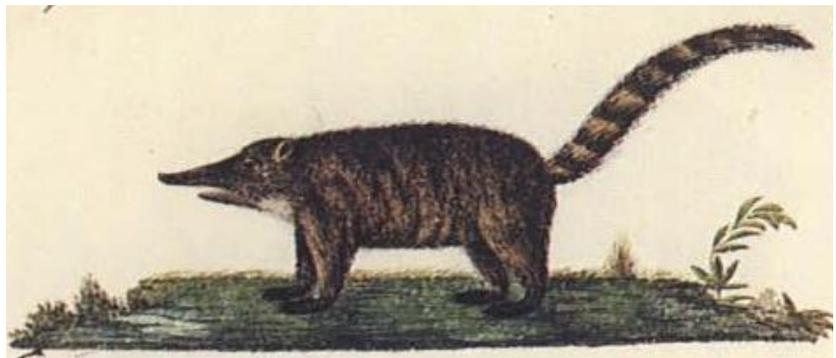
Figura 100: "Coati", LP A36, p. 38, aquarela s/ papel.



Figura 101: "Coati", *Theatrum...*, vol. 3, p. 33 (CBH, óleo s/ papel).



Figura 102: "Coati", Wagener, *Thierbuch*, p. 76 (136 CBH), aquarela+guache(?) s/ papel.



As análises das ilustrações apresentadas nesse capítulo indicam que um mesmo animal foi retratado - e copiado - por diferentes artistas: Marcgraf, Wagener, Eckhout e Post. Mesmo sendo quase idênticas, as xilogravuras da HNB e as ilustrações dos LP apresentam pequenas diferenças, sobretudo nos detalhes anatômicos mais bem resolvidos nas xilogravuras, que indicam uma fonte comum aos dois (HNB e LP), que suponho serem os diários de campo ou cadernos de notas de Marcgraf. Os problemas anatômicos detectados nas ilustrações congêneres dos LP poderiam ser em função das dimensões bastante reduzidas das ilustrações e/ou ao trabalho do(s) copista(s), e possível falta de tempo (considerando a partida de Nassau do Brasil) ao transpor para as folhas encadernadas dos LP as ilustrações do(s) caderno(s) de notas de Marcgraf (supondo que os LP tenham sido produzidos no Brasil).

Um ponto que não é possível esclarecer é o uso de imagens de publicação anterior à HNB para ilustração da preguiça e do tatu nas páginas 221 e 231. Por que Laet teria optado pela cópia dessas imagens de uma publicação de Clusius se nos LP e nos desenhos de Post há ilustrações desses animais?

Uma segunda conclusão é que Wagener, em seu *Thierbuch*, copiou ilustrações de Marcgraf. Resta saber se diretamente de seu caderno de notas ou dos LP. Acredito na primeira opção, pois há ilustrações de Wagener, como a do “sagui”, sem similar nos LP. Ainda nesse raciocínio, há ilustrações de Wagener (figuras 10 a 14), como visto no Capítulo I, de melhor execução que as dos LP. Há ainda outras ilustrações que seriam cópias de Eckhout ou Post, porém não me aprofundo nessa hipótese, pois não faz parte da investigação dessa tese.

Uma terceira conclusão é a de que tanto Eckhout quanto Post, ao retratarem aparentemente o mesmo animal que Marcgraf, tinham olhares e objetivos diferentes. Marcgraf procurava descrever e captar o máximo de informações sobre o espécime, como de praxe para um naturalista, desprezando ou sendo incapaz tecnicamente de retratar movimento, volumetria e expressividade. Suas ilustrações são competentes, algumas apresentam técnica bastante precisa, mas carecem de expressividade e tridimensionalidade. Por dar preferência à pose de perfil - conforme os cânones da história natural da época - seus animais são bidimensionais, sem volumetria ou movimento e falta-lhes vivacidade, o que também podemos atribuir ao fato de que

muitos dos espécimes retratados estavam mortos e/ou empalhados. Eckhout e Post, ao contrário, demonstrando domínio da técnica artística que empregavam e não sendo naturalistas, preferiram deslocar a linha do horizonte ligeiramente para baixo, retratando um animal a $\frac{3}{4}$ de cima, ainda que de perfil, proporcionando-lhe tridimensionalidade e volume. Segundo demonstrado na publicação de Bruin (2016), Post realizou estudos de animais para uso posterior em suas pinturas. O objetivo de Eckhout é um pouco mais obscuro, porém, mesmo que suas ilustrações tenham sido realizadas para a história natural, sua expressividade artística o impediu de pintar como um naturalista típico da época. Soma-se a isso o fato de que ele pintou em óleo sobre papel, técnica que proporciona muito mais profundidade e expressividade que a aquarela e o guache, porém bastante inusual para ilustrações de flora e fauna.

Finalmente, essa é uma primeira análise comparativa de ilustrações das fontes apresentadas, pois até o momento desconheço na literatura que pesquisei – listada nas referências – procedimento semelhante. Concordo com prof. Dante Martins Teixeira que um mesmo núcleo de animais parece ter sido utilizado para as ilustrações tanto dos LP, quanto da HNB, do *Theatrum...* e das pinturas de Post, e que, provavelmente, eram animais que habitavam a *ménagerie* do Palácio *Vrijburg*. Entretanto, algumas questões ainda permanecem. Por que poucos animais domésticos são retratados? Por que a ênfase em certos espécimes, como o besouro denominado *Enéma*, com cinco ilustrações nos LP (A 36, p. 406, p. 446, p. 450; A 37, p. 419, 478)? Por que não há ilustrações de conchas e corais, espécimes altamente desejados e retratados nos gabinetes de curiosidades da época? Os artistas da equipe de Maurício de Nassau – Marcgraf, Eckhout e Post – trabalhavam juntos e em colaboração? Estudos e sketches seriam feitos em conjunto e trocados entre os artistas?

CAPÍTULO IV

ANÁLISES E ESTUDOS COMPARATIVOS DOS *LIBRI PRINCIPIS*

Figura 103: "Nhandiguaçu", LP A36, p. 402.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

Conforme descrito nos capítulos anteriores, os *Libri Principis* são constituídos por dois volumes com páginas de papel contendo ilustrações – feitas com lápis, nanquim, aquarela e guache – que foram produzidas no Brasil durante o período nassoviano e, de acordo com evidências que mostrarei a seguir, já com as folhas encadernadas.

O suporte – papel – onde foram executadas as ilustrações tem uma cor cinza ou bege clara (de acordo com a imagem escaneada dos originais) e aparentemente se encontra em bom estado de conservação, sem apresentar oxidação importante, nem rupturas, dobras ou ataque de térmitas e coleópteros⁸⁶. Segundo as informações obtidas no *site* da Biblioteca Jaguelônica⁸⁷, os *Libri Principis* passaram por um tratamento de conservação em 2013, onde a encadernação foi restaurada e folhas internas foram tratadas, com planificação de dobras e consolidação de rupturas (figuras 104 a 107 nas páginas seguintes). De acordo com o que se visualiza no *site*, não houve reintegração de perdas de policromia nas áreas com desprendimento de camada pictórica⁸⁸.

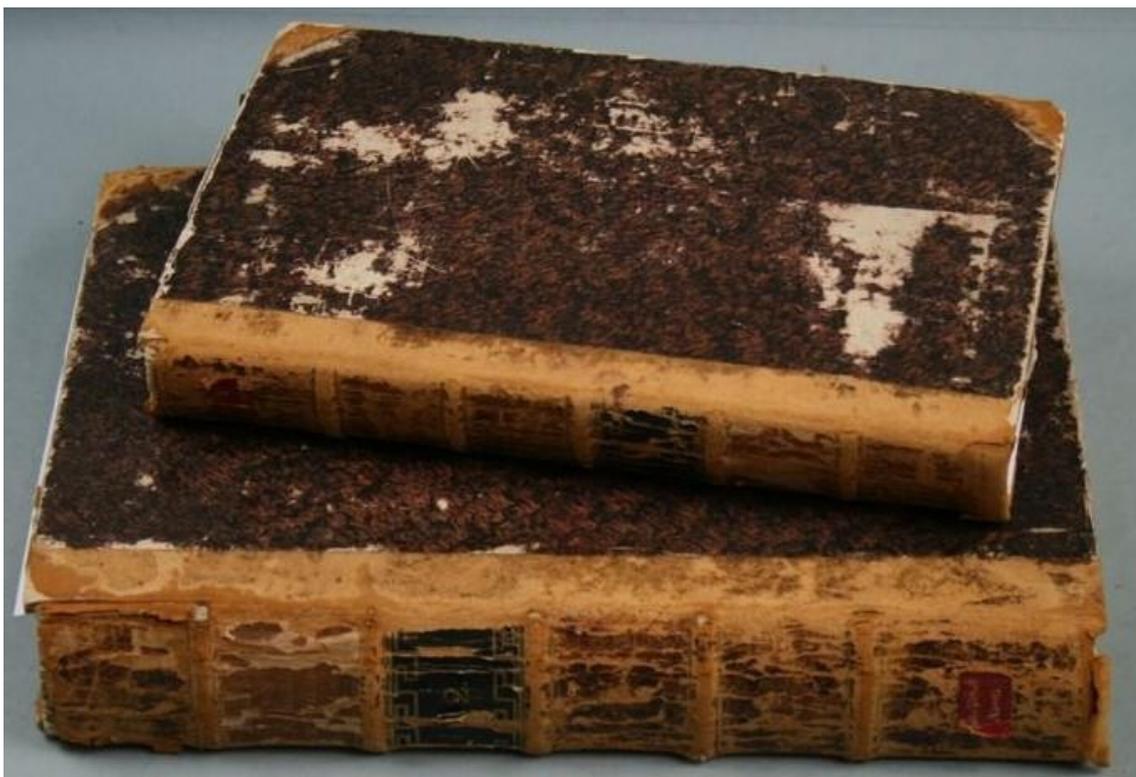
Nesse capítulo farei referências às ilustrações e aos volumes I e II reproduzidos no *site* da Biblioteca Jaguelônica como A36 e A37, respectivamente, indicando o número da página original de cada volume, situado no ângulo superior externo de cada folha. Essa numeração, que parece ter sido colocada após a encadernação das folhas, quando as ilustrações foram produzidas, tem a mesma tinta e caligrafia semelhante à da nomenclatura dos espécimes. Mentzel (TEIXEIRA 1995, Tomos IV e V) menciona para cada imagem do *Theatrum...*, a página onde encontra-se o espécime correspondente na HNB, no *De Indiae...*

⁸⁶ Insetos que se alimentam de celulose, como cupins e brocas.

⁸⁷ Disponível em: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/221815/edition/210365/content?ref=desc>. Acesso em: 07.02.19.

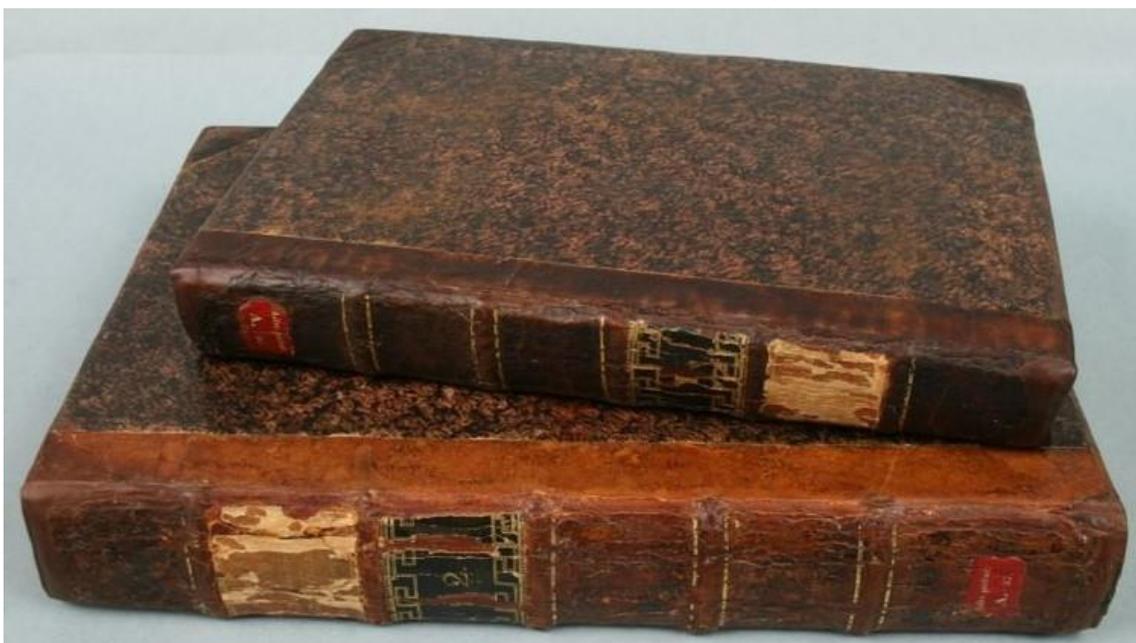
⁸⁸ Solicitei por e-mail à responsável pela coleção gráfica e cartográfica da Biblioteca Jaguelônica, Sra. Izabela Korczyńska, informações sobre os procedimentos de conservação realizados nos LP na Biblioteca Jaguelônica. Infelizmente, até a data da finalização dessa tese, não recebi resposta.

Figura 104: *Libri Principis* A36 e A37, antes de tratamento de conservação na Biblioteca Jaguelônica.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 105: *Libri Principis* A36 e A37, após tratamento de conservação na Biblioteca Jaguelônica.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 106: *Libri Principis* A36, folha interna, com rupturas e dobras, antes de receber tratamento de conservação na Biblioteca Jaguelônica.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 107: *Libri Principis* A36, folha interna, com planificação e remendo, após tratamento de conservação na Biblioteca Jaguelônica.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica.

(de Piso) e nos LP, o que indica que a numeração dos LP já existia à época (c. 1660).

Nos dois volumes, a maioria das ilustrações foi realizada na página da esquerda, ficando a da direita em branco; entre parte das ilustrações há muitas páginas em branco, aparentemente deixadas para serem ocupadas posteriormente. É o caso da representação das plantas no volume A37: o número de plantas representadas é pequeno se comparado ao de animais, sendo que entre a última planta retratada e o animal seguinte há grande número de folhas em branco, como se houvesse a intenção de completar posteriormente a parte dedicada à flora com mais espécimes. Vez por outra, há também páginas em branco entre as imagens de fauna.

Conforme argumentei anteriormente, as ilustrações de flora dos LP se limitam a 34 no volume A37 e, a meu ver e de outros pesquisadores, não têm uma relação estreita com as imagens de fauna, pois parecem ter sido parte de um projeto apenas iniciado. Além disso, não apresentam o nome do espécime manuscrito acima da imagem, nem o texto descritivo de Maurício de Nassau, nem a mesma caligrafia da numeração de páginas das imagens de fauna, nem a mesma numeração (figura 108).

São reproduzidas aqui imagens digitalizadas dos originais, acessíveis para visualização e *download* no site da Biblioteca Jaguelônica, que apresentam boa definição e possibilidade de aumento de até 250%, nos seguintes endereços:

Volume A36, disponível em:

[https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/193891/edition/192080/content?ref=desc.](https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/193891/edition/192080/content?ref=desc)

Acesso em 28.04.19.

Volume A37, disponível em:

[https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/193892/edition/183824/content?ref=desc.](https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/193892/edition/183824/content?ref=desc)

Acesso em 28.04.19.

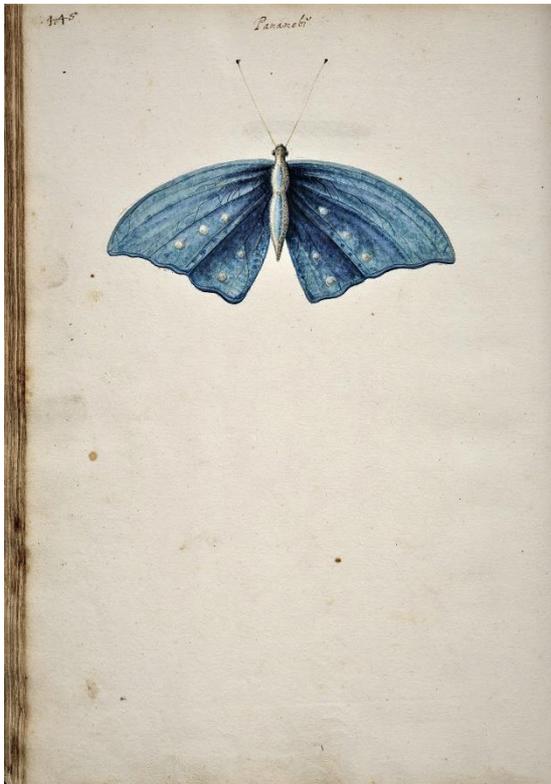
Figura 108: s/ título, LP A37, p. 16



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

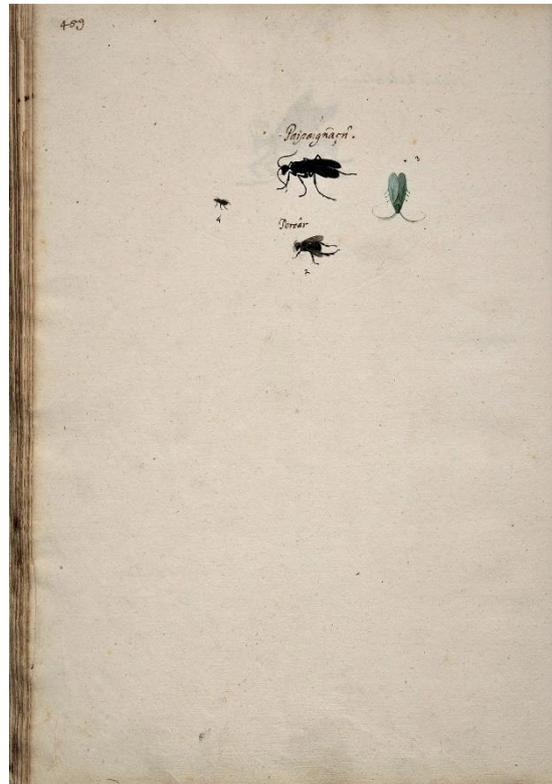
Além da fonte citada acima, existem ainda as reproduções da Coleção Brasil Holandês, em dois volumes. Porém, essas reproduções têm qualidade não uniforme e ficam aquém daquelas digitalizadas diretamente dos originais, apresentando alteração de coloração e reprodução insatisfatória de texturas e de detalhes. Além disso e, mais importante, é a não reprodução da escala. Na edição da Coleção Brasil Holandês optou-se pela reprodução da ilustração do espécime, sem a preocupação de reproduzir por inteiro a folha onde foi realizada, pois muitas vezes a ilustração tem dimensões muito reduzidas. Entretanto, o artista utilizou a folha do papel como indicador das dimensões do animal, situando e ocupando o espaço da folha de acordo com o tamanho do espécime retratado. Por exemplo, quando este é muito pequeno, é retratado no centro do terço superior da folha em tamanho reduzido (algumas vezes com mais de um espécime), como mostram as figuras 109 e 110.

Figura 109: “Panamabi”, LP A37, p. 445.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica.

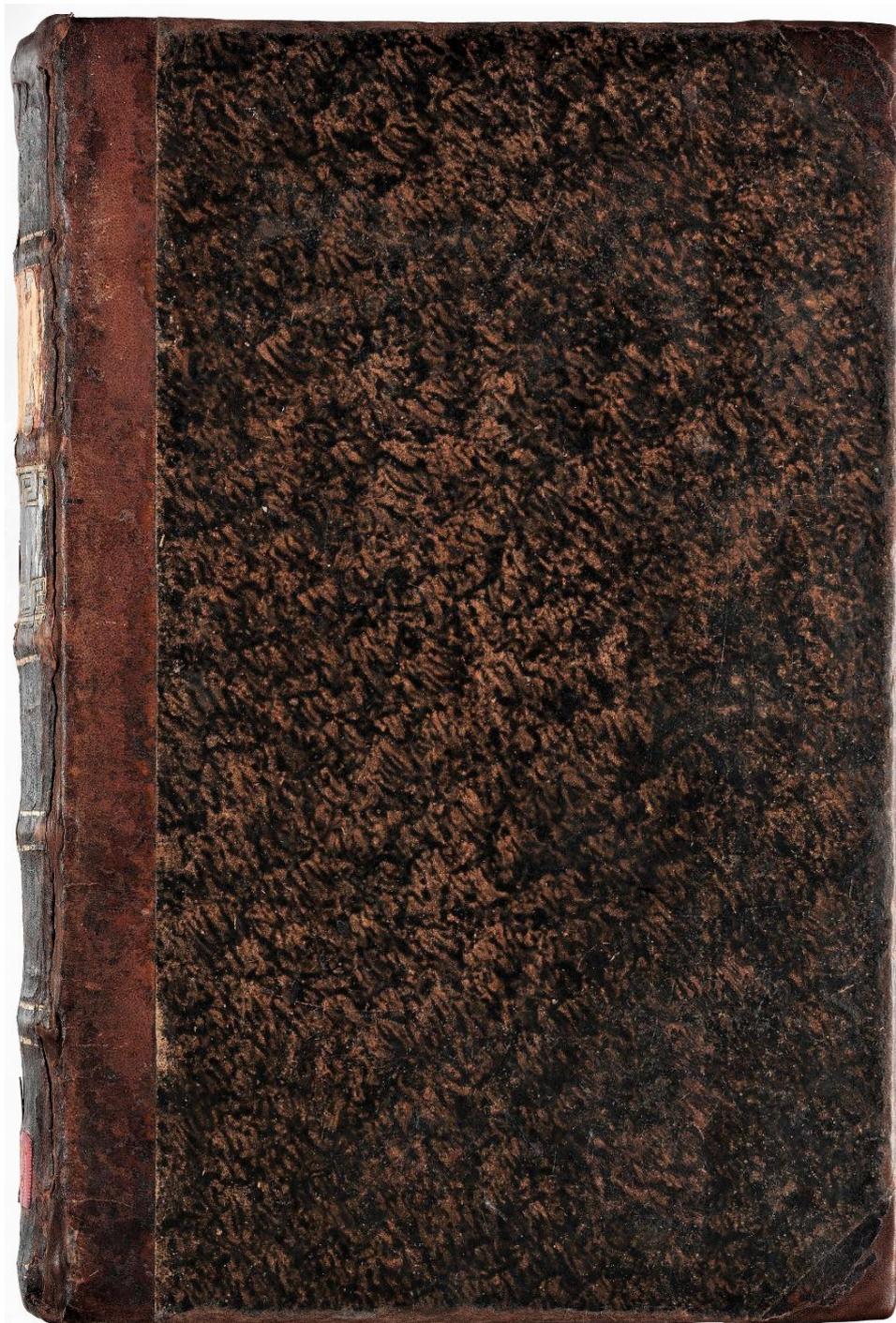
Figura 110: “Paipongnaçi” e “Peroâi”, LP A37, p. 459.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica.

1 – LP A36

Figura 111: LP A36, 32,2 cm. x 21,5 cm.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

O volume A36 tem 469 páginas e não contém ilustrações de flora, somente de fauna: 41 ilustrações de mamíferos, seguidas por 67 ilustrações de aves, 41 de peixes, crustáceos, tartarugas e outros animais aquáticos e, por fim, 27 de insetos, aracnídeos e répteis.

Grande parte dos animais retratados são acompanhados de textos manuscritos de Maurício de Nassau, comentando ou descrevendo o espécime. A maioria das ilustrações foi executada na página da esquerda (de numeração par), ficando a página da direita (ímpar) em branco, exceto da página 131 a 137 (quando acabam as ilustrações de mamíferos), onde as representações estão na página da direita, com páginas em branco da 138 a 158, com início de ilustrações de aves na página 159. Na página 162 as imagens retornam à página da esquerda, porém, há uma ilustração de peixe na página da direita, de número 343. A última ave é retratada na página 296 e, após três páginas em branco iniciam-se as ilustrações de peixes e outros espécimes aquáticos. Da mesma forma que no A37, entre algumas das ilustrações há muitas páginas em branco, aparentemente deixadas para serem ilustradas posteriormente.

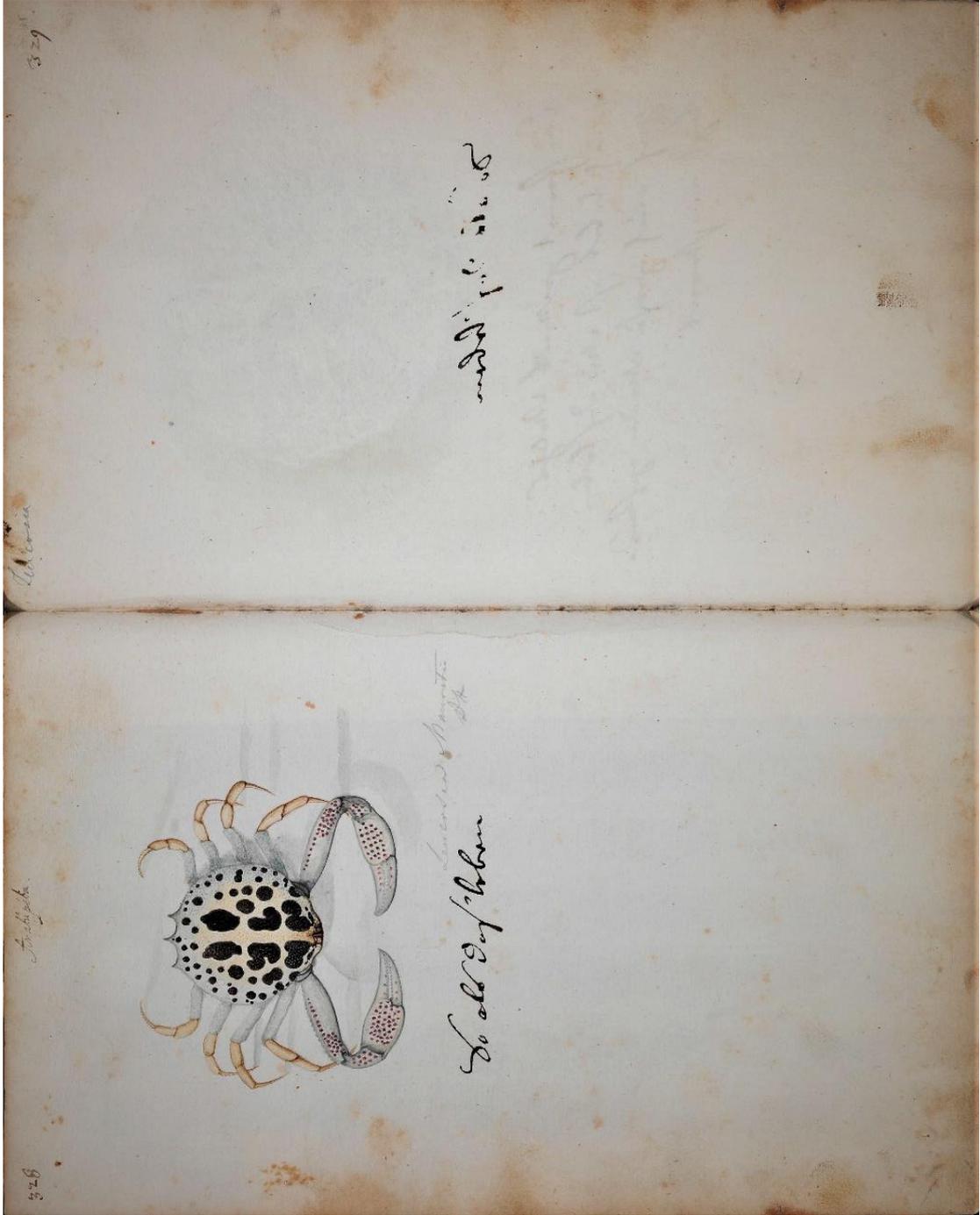
Relato, a seguir, várias peculiaridades observadas durante a análise das ilustrações originais escaneadas, exceto a ilustração de dois pássaros na página 290, que não aparece escaneada no site da Biblioteca Jaguelônica:

- Em algumas ilustrações (executadas na página da esquerda) a tinta do texto de Nassau migrou para a página da direita: p. 26 e 27, p.36 e 37, p. 80 e 81, p. 108 e 109, p. 228 e 229, p. 328 e 329, p. 446 e 447, p. 450 e 451 (figuras 112 e 172).
- Páginas 14, 22, 30, 34, 36, 42, 46, 54, 70, 74, 88, 133, 206, 218, 278, 330 e 386: não há nomenclatura manuscrita para os espécimes retratados.
- Página 36: único exemplo onde o texto de Nassau está acima do animal ilustrado.
- Página 46: a sombra do macaco não se projeta no elemento vertical da abertura (soleira de uma janela) onde o animal se encontra. Parece que a abertura foi pintada após o macaco e sua sombra (figura 113).
- Página 66: há dois macacos, um no solo, à direita e outro pendurado no galho de um coqueiro, com a composição ocupando toda a folha e o coqueiro (no centro) com maior destaque do que os macacos, e comentário escrito sobre os macacos, na própria composição, ao lado esquerdo do coqueiro. O macaco que está no solo é melhor executado que o do coqueiro. Há delicadas flores azuis na vegetação

(também presentes nas p. 192 e 260) e outra caligrafia na nomenclatura (figura 1).

- Páginas 96, 108 e 206: a cabeça dos espécimes é melhor executada que o corpo (figura 21).
- Páginas 70, 74 e 100: a ponta do rabo dos macacos e do “*Coatimondê*” ultrapassa a linha horizontal onde está enquadrada a composição (figura 114).
- Página 112: a preguiça da árvore é melhor executada que a que está no solo (figura 179).
- Página 124: a posição das patas direitas do gato selvagem está incorreta.
- Páginas 131, 133 e 137: a ilustração está na página da direita (ímpar). Após a p. 137, há 22 páginas em branco.
- Páginas 66 e 131: presença de uma segunda caligrafia além da de Nassau (figura 179)
- Página 159: a ilustração está na página da direita (ímpar) e começam as ilustrações de aves.
- Página 162: ilustrações voltam para a página da esquerda (par).
- Página 198: os suportes onde repousam a pata esquerda e direita da ave são incompatíveis (figura 115).
- Página 218: ilustração de um papagaio com o pé esquerdo preso a uma base por uma fina corda e o direito segurando uma noz (figura 116).
- Página 266: a pintura do solo está inacabada, com o lado esquerdo esboçado somente no desenho (figura 117).
- Páginas 302, 356 e 396: dificuldade de execução na perspectiva aérea: cabeça, patas e sombra (figura 164).
- Página 382: dificuldade de execução da sombra.
- Páginas 396 e 448: pinturas inacabadas (figura 134).
- Páginas 256, 258, 260, 264, 276, 324, 326, 328, 343, 348, 352, 366, 374, 386, 418, 422, 426: uso de pontilhismo na policromia (figuras 112, 118, 119, 120,).
- Páginas 338, 412, 430, 452: uso de *tratteggio* (tracejado com linhas paralelas) na policromia (figura capa).

Figura 112: "Aratúpeba", LP A36, p. 328-329.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 113: s/ título, LP A36, p. 46.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 114: s/ título, LP A36, p. 70.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 115: "Aiuurûcurau", LP A36, p. 198.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 116: s/ título, LP A36, p. 198.



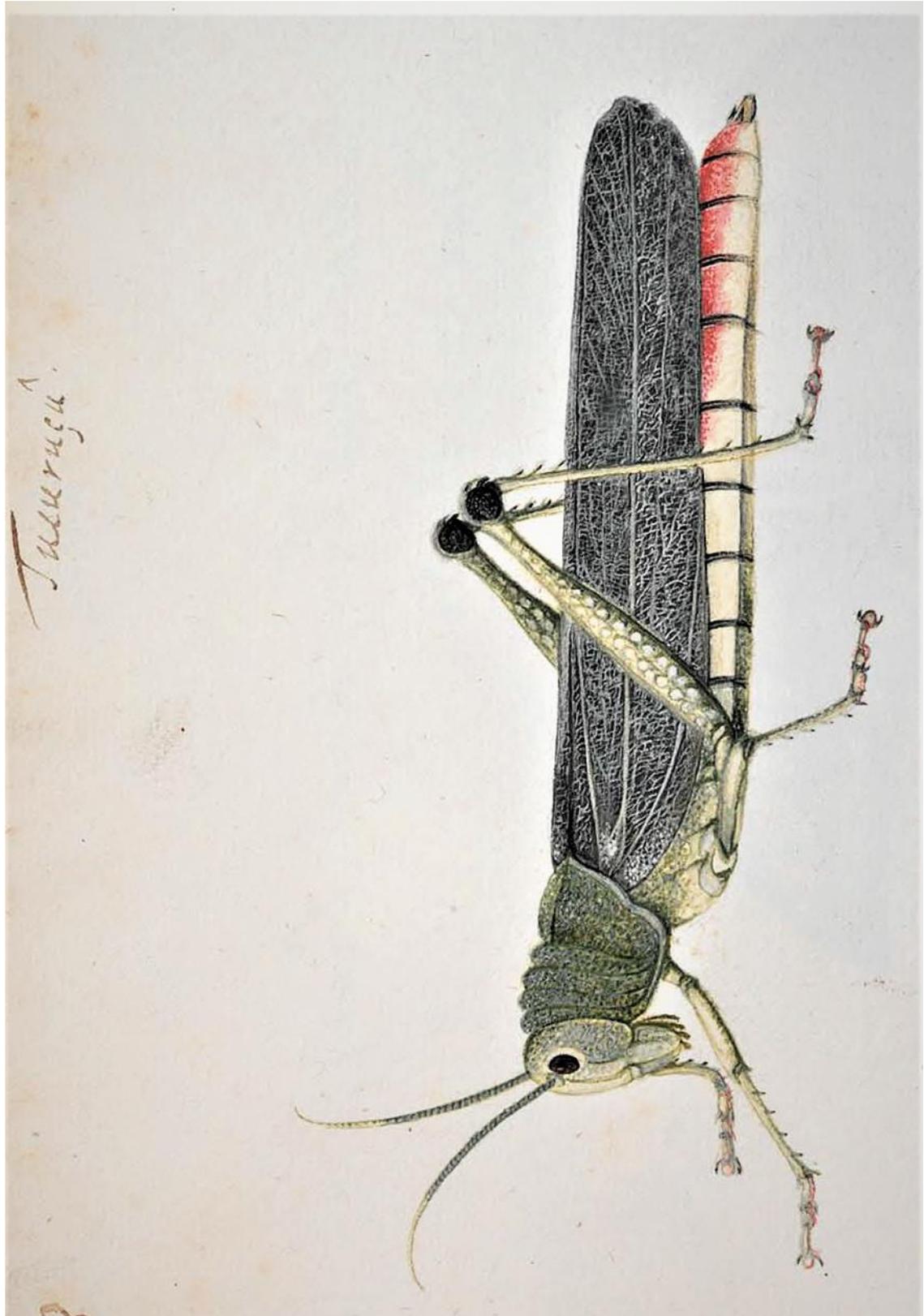
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 117: "Aguapiaçóca", LP A36, p. 266.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 118: "Tucuruçu", LP A36, p. 418.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 119: "Jacurutū", LP A36, p. 256.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 120: "Ojerúba", LP A36, p. 258.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

2 – LP A37

Figura 121: LP A37, 38,5 cm x 26,2 cm



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

O volume A37 tem 539 páginas, começando com 34 ilustrações de flora, sem numeração nas páginas da direita, com numeração de 2 a 38 somente nas páginas da esquerda, excetuando a página 12, que não está numerada. As ilustrações não vêm acompanhadas de nomenclatura manuscrita, nem sombras. A maioria são imagens de flores, exceto a da página 30, que também retrata frutos. A caligrafia dos números na secção de flora é diferente daquela da seção de fauna e da do volume A36 (figuras 108 e 122). Após a página 38, há 48 páginas em branco, o que parece indicar que havia a intenção de registrar mais imagens de plantas. Na página 49 uma nova numeração se inicia, a partir do número 1 na página da direita. A caligrafia dessa nova numeração parece idêntica à da numeração do volume A36. As páginas 1 a 50 estão em branco, exceto pela numeração. A partir daí recomeçam ilustrações de flora, feitas na página da esquerda, com o nome do espécime manuscrito acima do número da página (e não na parte superior central da folha como nas ilustrações de fauna). A maioria são imagens de frutos, têm sombra, porém, não vem acompanhadas de texto manuscrito. Algumas estão com a policromia inacabada, sendo possível visualizar o esboço a lápis (figura 122).

A partir da página 87 começam as ilustrações de fauna, com o nome do espécime manuscrito na parte superior central da folha ou acima do espécime, quando são retratados mais de um na mesma página. São 15 ilustrações de aves, seguidas de 170 páginas em branco, quando começam 49 ilustrações de peixes e outras espécies aquáticas, anfíbios e répteis, 35 de insetos, aranhas e outros invertebrados, sendo que, no final, há 2 ilustrações de mamíferos. A maioria das imagens foi realizada na página da esquerda (de numeração ímpar), ficando a da direita (de numeração par) em branco. Entre algumas das ilustrações há também muitas páginas em branco, aparentemente deixadas para serem ocupadas posteriormente.

Figura 122: "Mamaon", LP A37, p. 71.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Relato, a seguir, várias peculiaridades observadas durante a análise das ilustrações originais escaneadas.

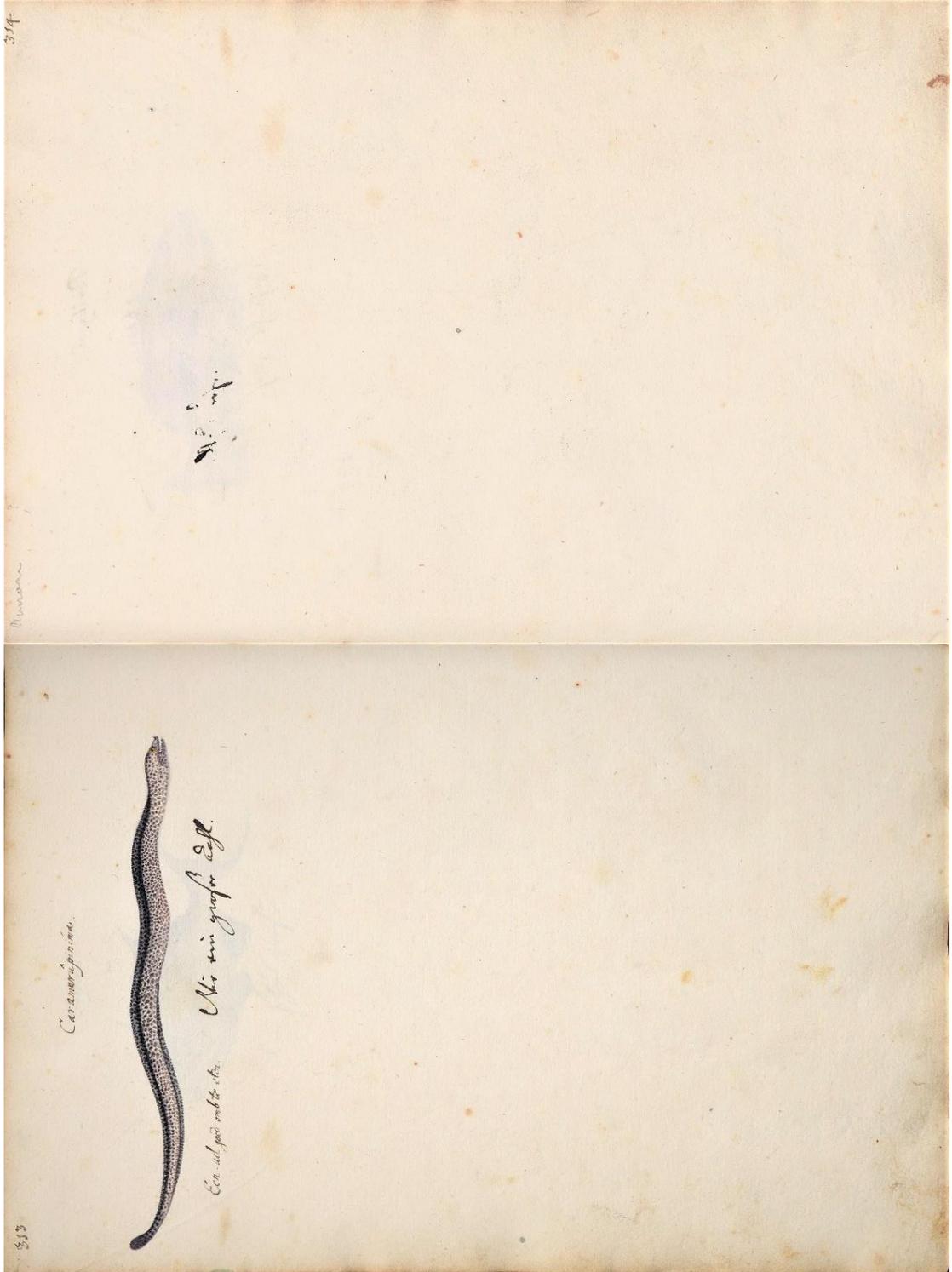
- Da mesma forma que no volume A36, a tinta do texto manuscrito de Nassau migrou da página 123 para a página 124, da 313 para a 314, assim como da 329 para a 330 (figura 123).
- Nas páginas 121, 485 e 487 o texto manuscrito apresenta caligrafias diferentes⁸⁹ da de Nassau (figura 124). Nas páginas 127, 131, 313, 381 visualizamos duas caligrafias distintas: a de Nassau e a mesma das páginas 121, 485 e 487 (figuras 123, 155, 159).
- As aves das páginas 95, 121, 127 e 131 e os mamíferos das páginas 485 e 487 não vêm acompanhados de nomenclatura (figuras 124, 155, 159).
- As aves das páginas 121, 127 e 131 e os mamíferos das páginas 485 e 487, que não vêm acompanhados de nomenclatura, são (coincidentemente?) os mesmos espécimes onde há caligrafias diferentes.
- A ave da p. 129 vem com a nomenclatura ao lado do número da página e não no centro superior como as demais.
- As páginas 135 a 301 estão em branco, exceto pela numeração. Na página 303 começam as ilustrações de peixes.
- Na página 305 há ótimo exemplo de pintura inacabada, com similar na HNB, p.179. Esta é mais uma indicação de que as ilustrações dos LP possam ter sido “copiadas” de um caderno de notas de Marcgraf, pois a xilogravura da HNB está completa (figura 18).
- Nas páginas 315 e 317 a base, em aquarela azul, sugere água, sendo muito delicada.
- A partir da página 323 há uma segunda (e menor) numeração de página, com outra caligrafia no canto superior esquerdo (figura 125). Isso se repete na maioria das páginas até a 397, mas não acontece na página (par) da direita.

⁸⁹ No volume II da edição brasileira dos LP, TEIXEIRA (1995, p. 140, nota de rodapé 9) esclarece sobre a caligrafia diferente da de Nassau: “Além do comentário em alemão de Maurício de Nassau, esta figura apresenta uma breve nota em holandês acerca da origem do espécimen figurado. Entretanto, até o momento não foi possível estabelecer a autoria desta e de outras observações semelhantes, encontradas à margem de sete ilustrações pertencentes ao segundo volume dos *Libri Principis*, bem como em uma pintura dos ‘Icones Volatiliium’ e duas dos ‘Icones Aquatiliium’. Ao que parece, tais linhas não teriam sido elaboradas por Marcgrave e tampouco por Wagener (J.F. Duparc, *in lit.*, 1994), que possuíam uma letra distinta e escreviam em alemão. Em virtude de certas semelhanças na caligrafia, seria oportuno comparar este material com os originais de Piso, médico e naturalista da corte de Nassau nascido em Leiden no ano de 1611.”

- Na página 323 o nome do espécime está próximo ao número da página e não no centro da folha, acima da imagem (figura 125). Na página 461 o nome do espécime está escrito abaixo dele e não acima, como nas demais (figura 126).
- Na página 335 a sugestão de água embaixo do peixe foi realizada de forma diferente das demais, com *tratteggio*. A posição das nadadeiras do espécime, próximas à cabeça, está incorreta (figura 44).
- As páginas 378 e 379 não aparecem nos originais escaneados da Biblioteca Jagelônica, nem no volume II da Coleção Brasil Holandês.
- Na página 381 o peixe é ilustrado em dimensões tão pequenas (8mm) que impossibilita sua classificação⁹⁰ (figura 128).
- Nas páginas 415 e 419 é visível o esboço a lápis do espécime.
- As pinturas das páginas 465 e 478 são exemplos de primoroso desenho e execução pictórica com grande precisão técnica (figura 127).

⁹⁰ Este é mais um exemplo da utilização de lentes de aumento para registro visual.

Figura 123: "Caramarûpinima", LP A37, p. 313.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 124: s/ título, LP A37, p. 487.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 125: "Piracuâba", LP A37, p. 487.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 126: "Panâme", LP A37, p. 461.



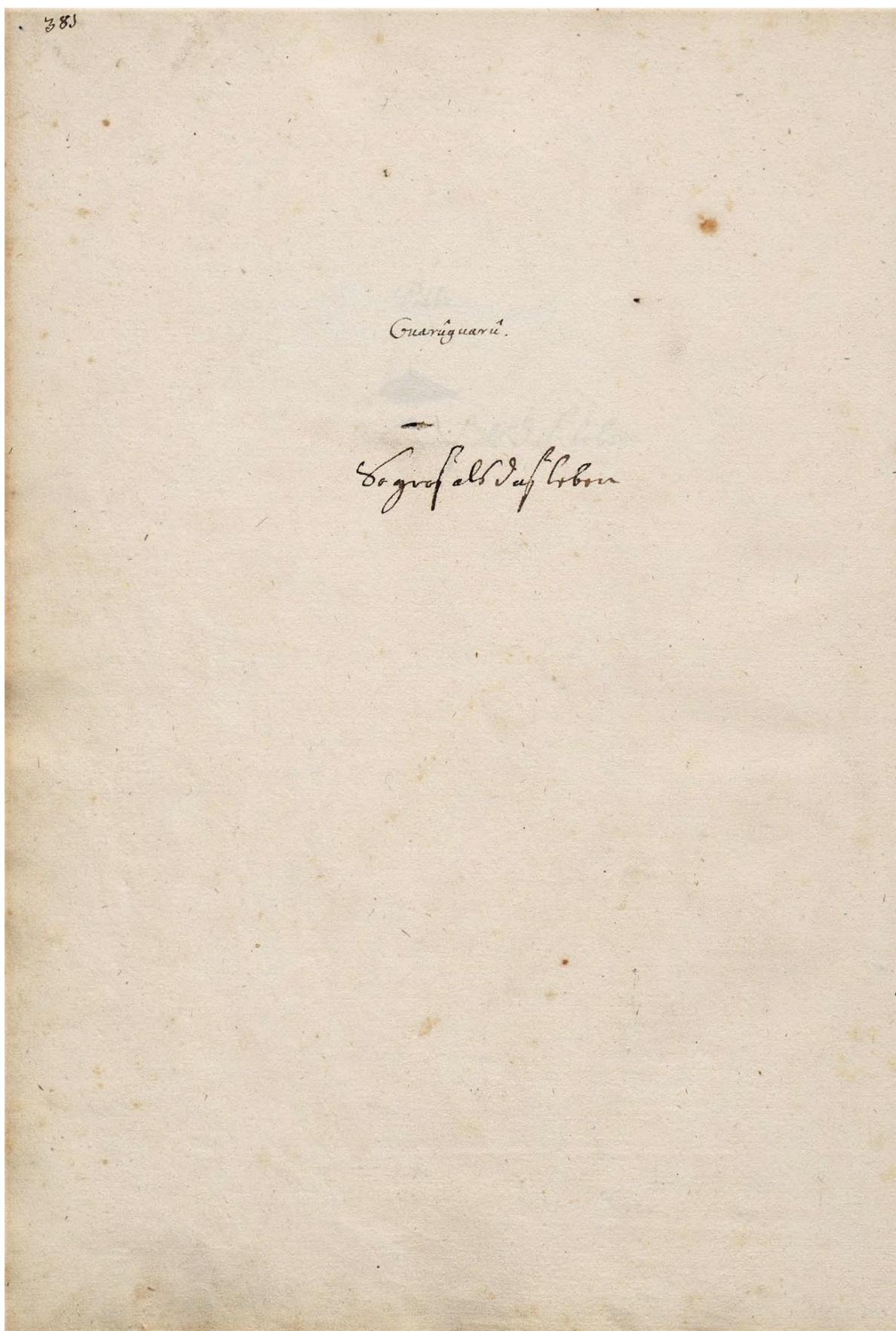
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 127: "Iaçóca", LP A37, p. 465.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 128: "Guarúguarú", LP A37, p. 381.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

3 – Ilustrações dos LP

Em artigo sobre Marcgraf, Brienen (2001, p. 103 e 105) faz uma rápida análise das ilustrações dos LP, atribuindo a ele a autoria das ilustrações do volume A36 e apresentando algumas características de seu estilo, detalhadas no Capítulo III. A autora salienta que a caligrafia que registrou o nome da espécie em língua nativa, acima da ilustração, é comprovadamente de Marcgraf (BRIENEN, 2001, p. 106) e argumenta que há diferenças nos dois volumes, sendo que o segundo teria uma função menos clara. A autora atribui a pelo menos cinco autores as imagens do volume A37.

Diversamente de Brienen, minha hipótese é que os dois volumes foram produzidos sob supervisão de Marcgraf por encomenda de Maurício de Nassau ou após a morte do naturalista, a partir de seus cadernos de notas. Conforme argumentado no Capítulo II, apresento várias evidências de que as ilustrações dos LP foram copiadas de um caderno de notas ilustrado de Marcgraf por seis diferentes autores, caso os LP tenham sido produzidos no Brasil: o próprio Marcgraf, seu assistente, Wagener, dois outros artistas profissionais, com grande habilidade e experiência (responsáveis pelas melhores ilustrações), e um artista amador que poderia ter sido o próprio Maurício de Nassau. Infelizmente, com o material que sobreviveu até a presente data, a única atribuição concreta que pode ser feita é a Marcgraf, conforme discutido no Capítulo III, comparando ilustrações de espécimes realizadas por ele para a HNB e as ilustrações dos mesmos espécimes presentes nos LP. Caso os LP tenham sido produzidos na Holanda após 1644, a partir dos cadernos de notas de Marcgraf, um novo caminho de investigações se abre para determinação dos artistas copistas.

Para análise das ilustrações dos *Libri Principis*, estabeleço alguns parâmetros de acordo com o que estas ilustrações apresentam, me baseando em critérios utilizados por Brienen e Joppien para análise de obras de Eckhout e Post, e considerando também aspectos que não foram tratados nas publicações que pesquisei. São eles: suporte, técnica de execução, precisão técnica (domínio do desenho, da anatomia, dos volumes, do movimento, das proporções, dos detalhes, das texturas, do uso do médium, do uso das cores, das sombras e da perspectiva), composição, tratamento do fundo, acabamento e degradações. Por serem imagens feitas com objetivo

documental de registro da natureza, analiso também a perspectiva ou posição do espécime (de perfil, de cima, ou na posição mais propícia para registrar o que é de interesse a um naturalista), se ele está inserido em um contexto (habitat) e como o conjunto é apresentado no suporte.

Observei também critérios utilizados pelos artistas para a representação dos espécimes nos LP:

1. O posicionamento do animal no espaço da folha;
2. A escala do animal em relação ao tamanho da folha;
3. O posicionamento do animal em relação ao observador: de perfil, de frente, de cima etc.;
4. O uso do médium e das cores;
5. A representação do contexto (habitat natural ou doméstico) onde o animal se insere;
6. O enquadramento da representação, utilizando um traço abaixo da imagem, dividindo o espaço da folha entre imagem e texto;
7. A representação de sombras do animal e do habitat (se houver), proporcionando certa profundidade;
8. A alusão à água, representada em sombra azul abaixo dos peixes e espécimes marinhas.

Considerando que um dos objetivos desta tese é estabelecer autorias através de análises formal e comparativa, apresento, a seguir, as ilustrações de fauna dos LP dividindo-as em dois grupos – desenhos e pinturas – e três subgrupos, de acordo com os critérios de execução técnica, que indicam seis possíveis autores.

3.1 – Tabelas tipológicas

Classifiquei as 318 ilustrações de fauna (exceto três páginas que não estão escaneadas no site da Biblioteca Jaguelônica) presentes nos dois volumes dos LP

segundo os critérios citados acima, estabelecendo tipologias⁹¹ que agrupam ilustrações com as mesmas características em uma tabela para cada volume.

Divido o eixo horizontal da tabela em dois grandes grupos de acordo com a técnica utilizada: desenho e pintura, que por sua vez, se subdividem em desenho PB e desenho PB+cor e aquarela, aquarela + guache e guache. Divido o eixo vertical em três grupos de acordo com a precisão técnica da ilustração: A (execução precisa), B (execução mediana) e C (execução *naive*). Subdivido esses três grupos de acordo com a presença ou ausência de base/habitat: x (sem base), y (com base) e z (com linha horizontal que divide o espaço da folha). Os demais critérios, a saber, a pose (de perfil, a $\frac{3}{4}$ ou de cima), a existência ou ausência de contexto, assim como existência ou ausência de sombras, serão subdivisões dos critérios de execução técnica.

Os desenhos e pinturas agrupados pelo critério de execução técnica se dividem em três grupos: as de execução precisa (grupo A), realizadas por três artistas com competência e experiência e cujo médium parece ter sido a aquarela; as de execução mediana (grupo B), realizadas por dois artistas com certa competência e cujo médium parece ter sido a aquarela e o guache; as de execução amadora ou *naive* (grupo C), realizadas por artista amador, cujo médium parece ter sido mais o guache que a aquarela. Há, ainda, um (quarto) grupo especial de ilustrações – aquarelas – que se diferenciam das demais pela excepcional qualidade pictórica, extremamente sofisticada e realista, que detalharei adiante.

⁹¹ Utilizo o conceito de Tipologia como estudo dos tipos, formas de classificação para definir diferentes categorias. Ela pode abranger várias áreas de conhecimento que necessitam de um método de categorização.

TABELA 1

A36		GRUPO I: desenhos				GRUPO II: pinturas		
Execução	Base	1 (PB) (páginas)	2 (PB + cor) (páginas)	3 (aquarela) (páginas)	4 (aquarela + guache) (páginas)	5 (guache) (páginas)		
A (precisa)	X (sem)	304, 312, 316, 320/406	326, 328	212, 238, 258/ 308, 340, 348, 352, 388	242/ 418, 424			
	Y (com)	2, 6, 18, 58/ 194	10, 30, 42/ 222, 324/ 414	38, 172, 196, 200, 204, 206, 210, 232, 248, 256, 270/ 306, 310, 338, 374/ 438, 452	190, 198, 202, 214, 216, 252, 266, 282, 290/ 364/ 422			
	Z (linha horizontal)			230	246			
B (mediana)	X (sem)	436			180, 250, 254/ 318, 322, 360, 384, 390, 394/ 404, 408, 412, 426, 442	220/ 314, 330, 332		
	Y (com)	22, 46, 50		62, 66, 264	40, 54, 62, 104, 120, 128, 137/ 159, 162, 164, 166, 168, 174, 176, 182, 184, 208, 218, 228, 234, 236, 240, 244, 260, 268, 272, 274, 276, 278, 280, 284, 286, 288, 292, 294/ 300, 302, 336, 343, 350, 356, 362, 368, 372, 378, 382, 386, 392/ 430, 432, 440, 454	170, 186, 188, 224, 262/ 410, 416, 420, 428, 446, 450		
	Z (linha horizontal)		70, 74, 80, 84		14, 26, 34, 66, 88, 96, 100, 108, 112, 116/ 192/ 402	226		
C (naive)	X (sem)							
	Y (com)				36	124, 131, 133/ 434		
	Z (linha horizontal)							

A barra (/) entre números indica mudança na classificação dos animais: mamíferos/aves/aquáticos etc.

TABELA 2

		GRUPO I: desenhos			GRUPO II: pinturas		
		1 (PB) (páginas)	2 (PB + cor) (páginas)	3 (aquarela) (páginas)	4 (aquarela + guache) (páginas)	5 (guache) (páginas)	
A (precisa)	Base						
	X (sem)	319,321,325,327,349		95,123,125,127,129,131,133/ 305,311,315,323,337,341,345,365, 371,373,377,385,387,389,391,395, 403/495,487	369,375,437	419, 478	
	Y (com)	339,347,359		99,103,111,115/ 303,315, 317,333, 343,351,353,355,357/ 413,465	469		
B (mediana)	Z (linha horizontal)						
	X (sem)			313,329,399,401	367, 383, 393, 397, 405/ 439, 441, 445, 479	447, 461, 463, 421, 453, 455, 459, 475	
	Y (com)				87, 91, 97, 121/ 331, 335, 361, 363/ 435, 443, 467, 471	411, 415, 417, 423, 425, 427, 431, 433, 449, 473, 451	
C (naïve)	Z (linha horizontal)						
	X (sem)					457	
	Y (com)					437	
	Z (linha horizontal)						

A barra (/) entre números indica mudança na classificação dos animais: mamíferos/aves/aquáticos etc.
 Os nºs de páginas em **vermelho** do Grupo II.3.A.x indicam ilustrações de execução excepcional.
 Na p. 437 há dois animais e duas classificações.

3.1.1 - Os desenhos dos *Libri Principis*

Vimos que os desenhos contidos nos dois volumes apresentam várias características em comum, como habilidade artística e execução técnica em geral bastante precisa, com claro objetivo de retratar os espécimes da forma mais descritiva e detalhada possível. As figuras parecem ter sido desenhadas a lápis e/ou nanquim, são monocromáticas em sua maioria, ocupando o terço superior da folha, com o texto de Nassau escrito abaixo. Há também desenhos com adição de aguada colorida, seja em alguma parte do animal, seja no ambiente/suporte onde está inserido.

A maioria dos desenhos são extremamente despojados e concisos, com o intuito de descrever e focar toda atenção no espécime: observação dos detalhes anatômicos, das proporções, dos volumes, do movimento e das texturas. Nota-se que houve uma escolha deliberada da melhor posição – normalmente de perfil – para representar o espécime (obedecendo às normas de registro visual da história natural, denotando o objetivo científico na catalogação de novas espécies). Parece ter havido alguns cuidados típicos de um artista (e/ou naturalista), minucioso em seu trabalho e instruído por um naturalista (ou trabalhando em colaboração com um)⁹², como o sombreamento dos espécimes (no caso da fauna terrestre) e mesmo a presença de uma parte do seu habitat natural e hábitos alimentares, como é o caso do “Coandi” (porco de ferro)⁹³, retratado no galho de uma árvore (figura 129). Ou ainda um macaco, não em seu habitat natural, mas domesticado e acorrentado na soleira de uma janela, comendo uma banana (figura 113).

Há também espécimes retratados com uma indicação no desenho comentada no texto de Nassau, como no caso do “Gato civeta”: o texto indica uma mão presente no desenho, que aponta para a glândula anal do animal, de onde se extrai a civeta (figura 130).

⁹² “A relação entre um naturalista de expedição e um artista é importante para se julgar o grau a que os quadros foram supervisionados e, portanto, se são merecedores de confiança”, escrevem WHITEHEAD e BOESEMAN, 1989, p. 38.

⁹³ Considero desenho, esta e demais ilustrações nas páginas 18, 22, 42, 46, 50, 222, 326, 328, 414 e 436 (conforme tabela tipológica A36) por apresentarem execução linear, mesmo tendo sido utilizada aquarela e/ou guache na sua produção.

Figura 129: "Coandi", LP A36, p. 10.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 130: s/ título, LP A36, p. 22.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Ou ainda a imagem do “Porco selvagem”, com o desenho de um pequeno “A” no dorso, que Nassau em seu texto manuscrito explica ser o umbigo, local onde o animal seria ferido mortalmente (figura 131).

Há ainda desenhos onde o animal não é retratado de perfil, mas em pose que privilegia sua elegância e volumetria, com a paisagem policromada, em guache e aquarela, como na imagem do cavalo de sela brasileiro (figura 132). Esse exemplo parece indicar o porquê das páginas da direita terem sido deixadas em branco. Nesse caso, com a ilustração ocupando toda a página da esquerda, o texto de Nassau foi escrito no espaço em branco da página da direita.

Há somente um desenho monocromático de ave (as demais são policromadas), a avestruz, de execução semelhante aos acima citados (figura 133). A maioria dos peixes, crustáceos e um inseto, diferentemente dos citados acima, são retratados sem sombra e de forma mais estática – certamente pela dificuldade de captar seus movimentos em seu ambiente, entretanto, não sem os mesmos cuidados, detalhamento e objetivos dos demais. Há alguns exemplares de trabalhos inacabados: um jacaré, com o corpo esboçado a lápis e a vegetação por onde rasteja esboçada em cores, aparentemente guache (figura 134), e uma espécie de lagarto, sem nome de identificação ou texto, esboçado a lápis (figura 135).

Figura 131: "Tayaçûtê", LP A36, p. 18.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 132: desenho PB+cor, execução precisa, com base, a 3/4 de trás, com contexto (e com sombra).

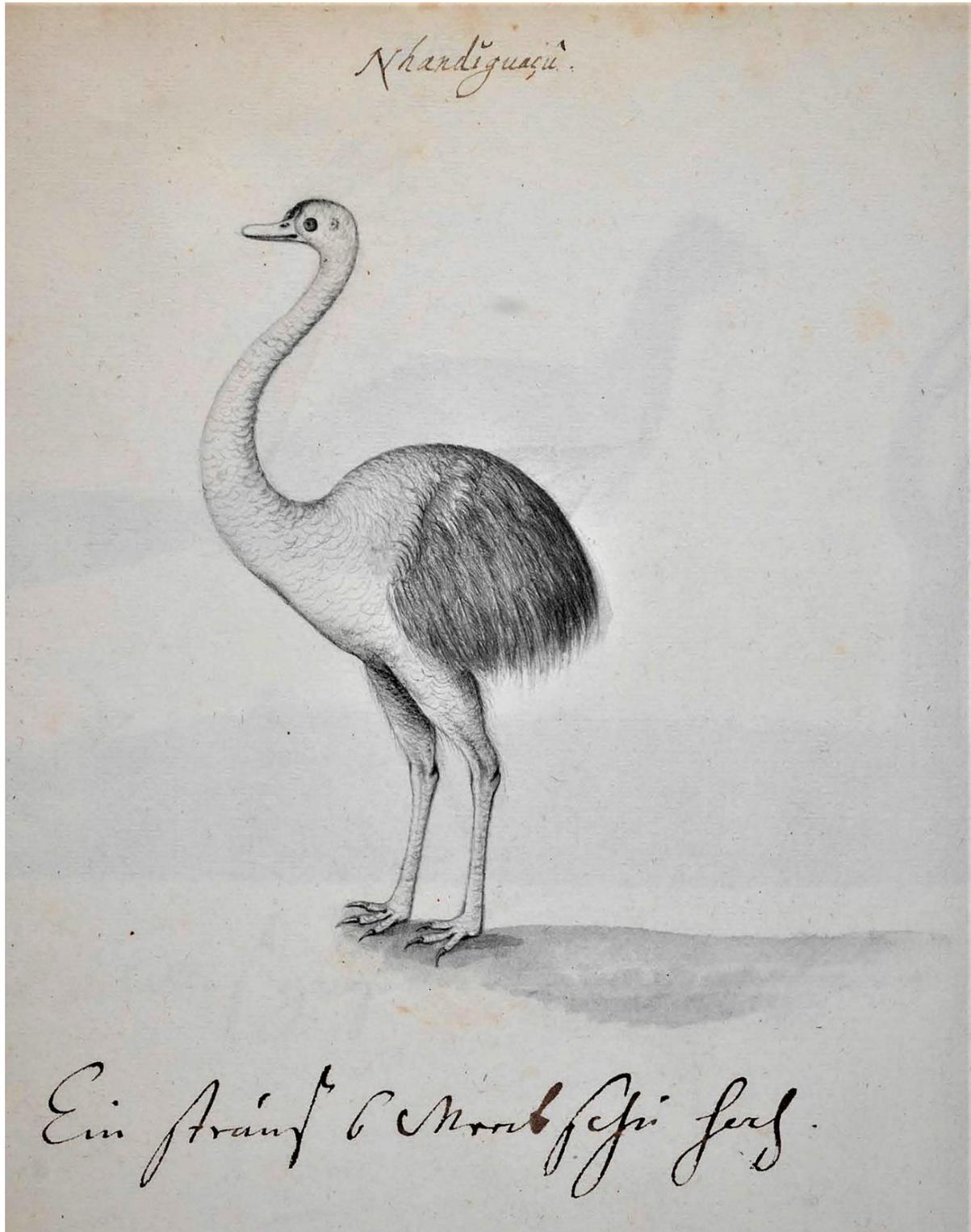
Figura 132: s/ título, LP A36, p. 30.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaqueônica.

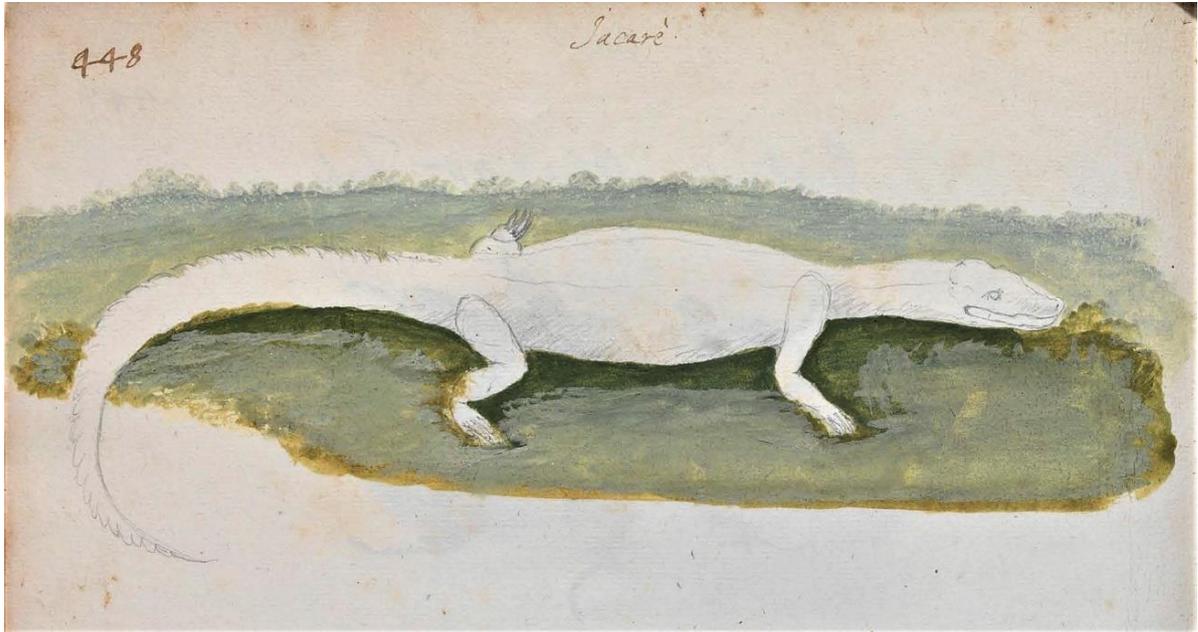
Figura 133: desenho PB, execução precisa, com base, de perfil, sem contexto (com sombra).

Figura 133: "Nhandiguaçu", LP A36, p. 194.



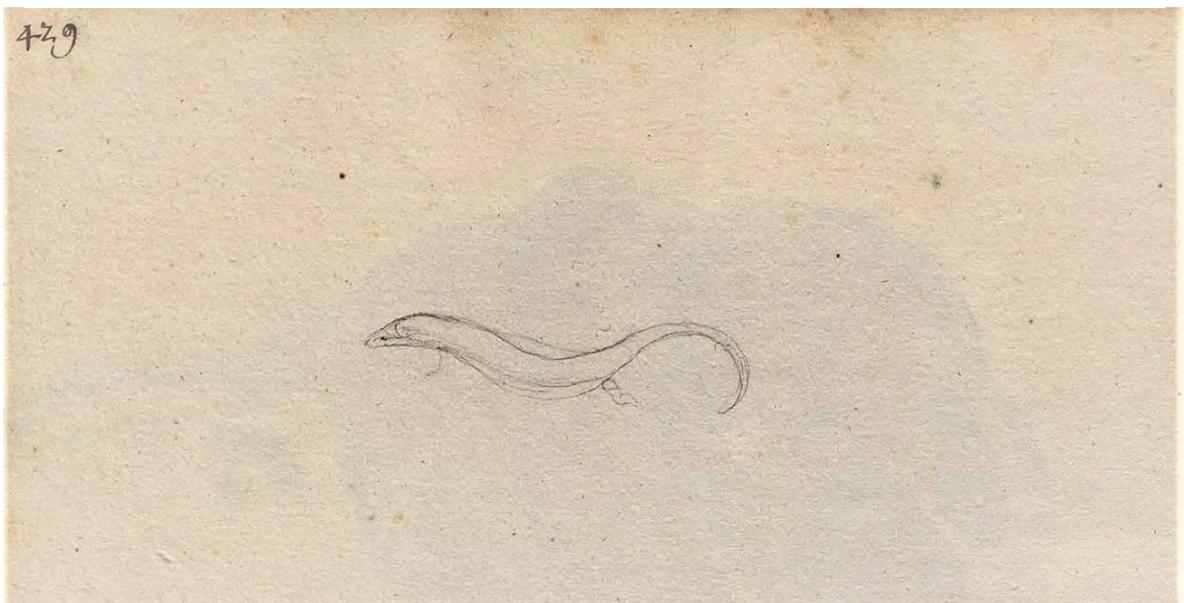
Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 134: "Jacaré", LP A36, p. 448.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 135: s/ título, LP A37, p. 429.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

3.1.1.1 – Desenhos PB (preto e branco)

Os desenhos a lápis do grupo A, lineares por natureza, são muito precisos e detalhados, com uso do claro-escuro, pontilhismo e *tratteggio* para representar texturas.

Figura 136: desenho PB, execução precisa, com base, a $\frac{3}{4}$ de cima, sem contexto (com sombra).

Figura 136: “Tatûguaçu”, LP A36, p. 2.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 137: desenho PB, também com execução precisa, com base, de perfil, sem contexto (com sombra).

Figura 137: "Jaguaretê", LP A36, p. 58.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 138: desenho PB, execução precisa, sem base, a $\frac{3}{4}$ de cima, sem contexto (sem sombra).

Figura 138: "Guanhumí", LP A36, p. 320.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

3.1.1.2 – Desenhos PB (preto e branco) + cor

Os desenhos PB+cor seguem o mesmo padrão dos desenhos PB. É possível observar a execução de sombras muito fluidas, com bom domínio da técnica da aquarela. Ex.: dois caranguejos (A36, p. 326 e 328) extremamente bem desenhados, com grande domínio técnico e preocupação com descrição minuciosa do espécime (figuras 112, 139 e 140).

Alguns outros desenhos são mais densos, de execução linear e pictórica, com uso de nanquim e preenchimento detalhado da cobertura dos corpos (pelo e couro). No caso do “Coandi” (figura 129), do porco selvagem (figura 131) e de dois macacos (figuras 113 e 114), os pelos são feitos com inúmeros traços/pinceladas individuais, lado a lado. No caso do lagarto (figura 48), a textura do couro é ricamente reproduzida com pequenas “ilhas geométricas” variando o gradiente de cinza, lado a lado.

Atribuo a Marcgraf a autoria dos desenhos dos grupos I.1.A (x e y) (todos de peixes) do volume A37, pois muitas ilustrações coincidem com aquelas da HNB, conforme discutido no Capítulo III. Atribuo o grupo de desenhos 1.1.A e 1.2.A do volume A36 a artista anônimo, que designo por A conforme descrição adiante.

Os desenhos do grupo I.1.B apresentam execução técnica mediana, a postura dos animais é mais rígida, com figuras mais idealizadas e traço menos fluido. Uma característica marcante é o preenchimento detalhado da textura da superfície dos corpos (pelo e couro). São semelhantes às ilustrações do grupo I.2.A.y, porém com menor refinamento. Destaco a presença de pequenos problemas anatômicos, como a curvatura das costas dos macacos (figuras 113 e 114), a expressão facial quase humana e risonha do sagui, além de dificuldade na continuidade das partes do corpo, como pescoço e cabeça (figura 96), e erros de perspectiva (sombra do macaco se projeta para além da soleira da janeira (figura 113).

Também atribuo a autoria dos desenhos do grupo I.1.B (x, y, z) do volume A36 a Marcgraf, pois muitas ilustrações coincidem com aquelas da HNB, cuja autoria é assumida pelo próprio Marcgraf e pelas semelhanças formais com as ilustrações do

Figura 139: desenho PB+cor, execução precisa, com base, de cima, sem contexto (com sombra).

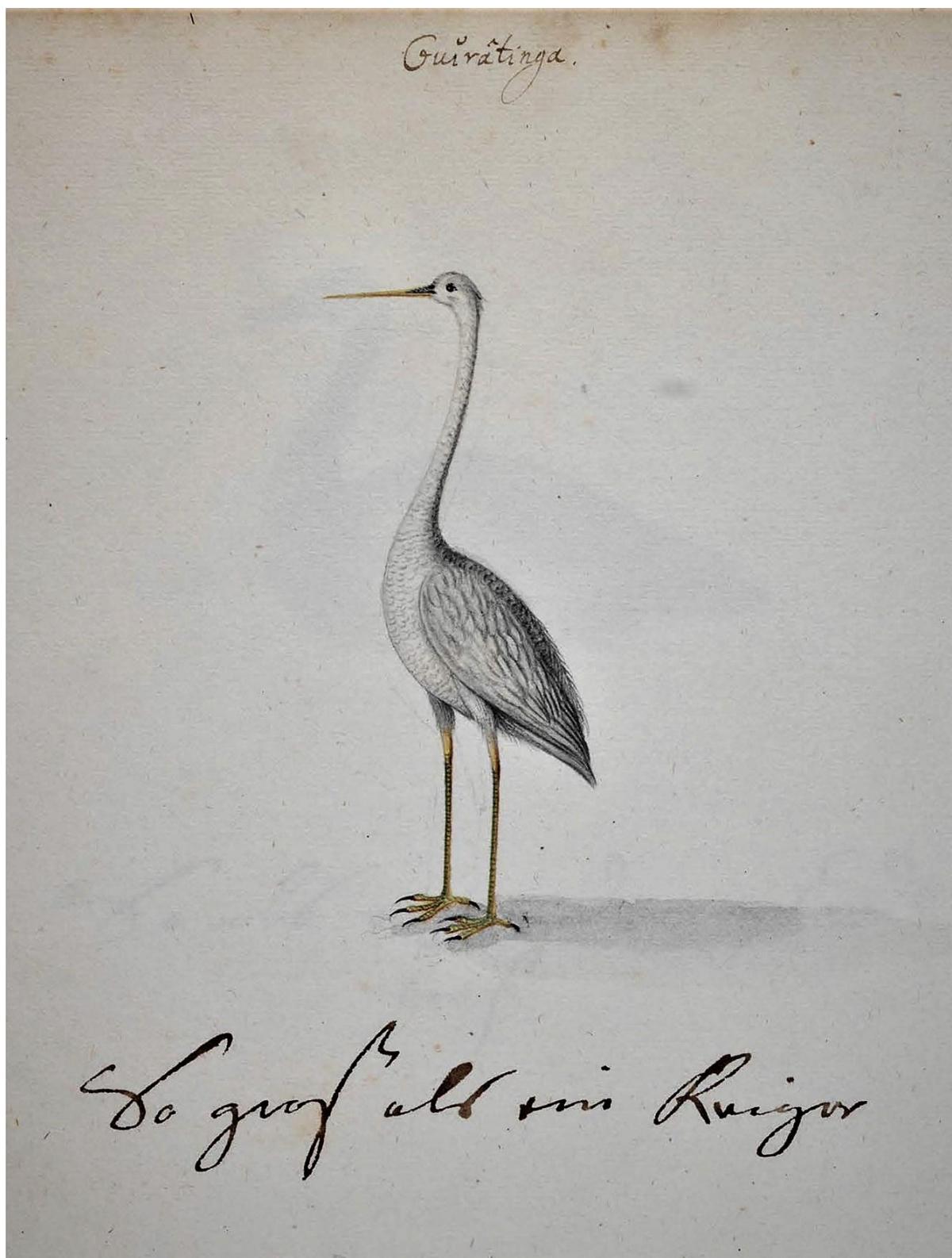
Figura 139: "Tamarú", LP A36, p. 324.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 140: desenho PB+cor, execução precisa, com base, de perfil, sem contexto (com sombra).

Figura 140: "Guiratinga", LP A36, p. 222.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

grupo I.1.A do volume A37. Brienen (2010, p. 231) argumenta que é tentador atribuir as melhores ilustrações a certo artista e as não tão boas a outro, porém, é importante perceber que obras de um mesmo artista oscilam em qualidade. A autora afirma ainda que, no caso de Eckhout, nem tudo em uma pintura era necessariamente dele: caso da vegetação de fundo nos retratos etnográficos, que ela atribui a seu assistente no Brasil. No caso dos LP, a atribuição desse grupo é dada a Marcgraf considerando oscilações na execução que, concordando com Brienen, fazem parte do trabalho de um artista. Além da oscilação na precisão técnica e de condições mais ou menos favoráveis à produção (ambiente externo ou interno, local apropriado, tempo, condições climáticas, condições físicas e emocionais etc.), há ainda a situação do animal: vivo e em movimento, morto e/ou empalhado. O somatório desses fatores pode levar a resultados diversos em termos de precisão e expressividade, mesmo sendo fruto do trabalho de um mesmo artista.

3.1.2 - Pinturas dos *Libri Principis*

Assim como os desenhos, as imagens policromadas – em aquarela e/ou guache – têm o claro objetivo de retratar os espécimes com o máximo de informações e grande detalhamento, procurando descrever e catalogar a diversidade da fauna local. Entretanto, podemos observar que apresentam diferentes graus de habilidade artística, detalhamento e acabamento, e maior ou menor dificuldade na captação de movimento. Algumas são extremamente precisas, ricas em detalhes e texturas e, por suas dimensões, executadas com auxílio de lentes de aumento (como demonstrado no Capítulo III), como a borboleta (figura capa), um minúsculo peixe de 8mm (figura 128) e uma mosca (figura 114).

Segundo Whitehead e Boeseman (1989, p. 40), “as melhores (aquarelas) têm um padrão elevado e dão muita atenção aos detalhes, algumas das quais chegam mesmo a satisfazer os modernos padrões científicos”, como as dos grupos II.3.A dos volumes A36 e A 37. Interessante observar que grande parte das aves desse grupo não está acompanhada de quaisquer outros elementos, como vegetação ou sugestão de seu habitat. Os peixes, crustáceos e insetos, da mesma forma, também foram pintados em isolamento, exceto alguns peixes que apresentam um leve sombreamento em azul abaixo do corpo, sugerindo flutuarem em água.

3.1.2.1 – Pinturas de execução precisa (A)

As pinturas desse grupo (A) apresentam grande precisão técnica: domínio do desenho, da anatomia, dos volumes, do movimento, das proporções, dos detalhes, das texturas, do uso do médium, do uso das cores, das sombras e da perspectiva. A reprodução de detalhes anatômicos e volumétricos foi executada com muito cuidado, com destreza no desenho e no uso das cores para representação da plumagem, escamas, pelo e texturas das superfícies corporais. É possível observar grande esmero no desenho das patas, garras, olhos, bocas e bicos. Mesmo sendo possível perceber o desenho subjacente (em alguns casos ele é visível), a execução é mais pictórica que linear, ou seja, a representação se materializa mais através do uso da pincelada do que da linha do desenho.

Em grande parte das pinturas, devido às características de transparência e sobreposição de camadas, o médium utilizado pelo artista parece ter sido a aquarela. Porém, devido à imprecisão do exame via web (não presencial), é impossível afirmar com certeza a técnica utilizada, pois em muitos casos, há também características de uso de guache, com maior empastamento, áreas mais opacas e densas. Portanto, classifico a técnica das pinturas desse grupo em aquarela e aquarela+guache, com exceção de duas pinturas, que acredito terem sido feitas somente com uso do guache. As aves do volume A37 com sugestão de solo – y – parece terem sido executadas somente em aquarela e estão em sequência: p. 99, 103, 111 e 115.

Poderíamos atribuir as pinturas desse grupo a um naturalista com objetivo de pesquisa científica, abstendo-se de invenções criativas para retratar somente o que “vê”, representando o mais fielmente possível o mundo natural, apenas utilizando o domínio técnico da representação, rechaçando qualquer possibilidade de uso da “imaginação”. Isso se nos reportarmos ao exposto no Capítulo II, sobre a diferença do trabalho de um “naturalista” e de um “artista profissional”, segundo Brienen. Nesse caso, é possível atribuir esse grupo de ilustrações a Marcgraf, pois contém muitos dos mesmos espécimes que ele retratou e assumiu a autoria na HNB. (figuras 141 a 153).

Figura 141: pintura, execução precisa, sem base, de perfil, sem contexto (sem sombra). (Ver no Apêndice foto de pássaro da mesma espécie).

Figura 141: "Japûi", LP A36, p. 238.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 142: pintura, execução precisa, sem base, de cima, sem contexto (sem sombra).

Figura 142: "Aratū", LP A36, p. 348.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 143: pintura, execução precisa, com base, de perfil, sem contexto (com sombra). (Ver no Apêndice, figura 203, foto de peixe da mesma espécie).

Figura 143: "Guambayacûapê", LP A36, p. 374.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 144: pintura, execução precisa, sem base, de cima, sem contexto (com sombra).

Figura 144: "Mutúca", LP A36, p. 424.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 145: pintura, execução precisa, com base, de perfil, com contexto (com sombra). Figura 146: pintura, execução precisa, sem base, de $\frac{3}{4}$ de cima, sem contexto (com sombra).

Figura 145: "Guisâcocô" e "Pitangoâguaçu", LP A36, p. 252.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 146: "Çerimbijúba", LP A36, p. 422.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 147: pintura, execução precisa, com base, de perfil, com contexto (com sombra).

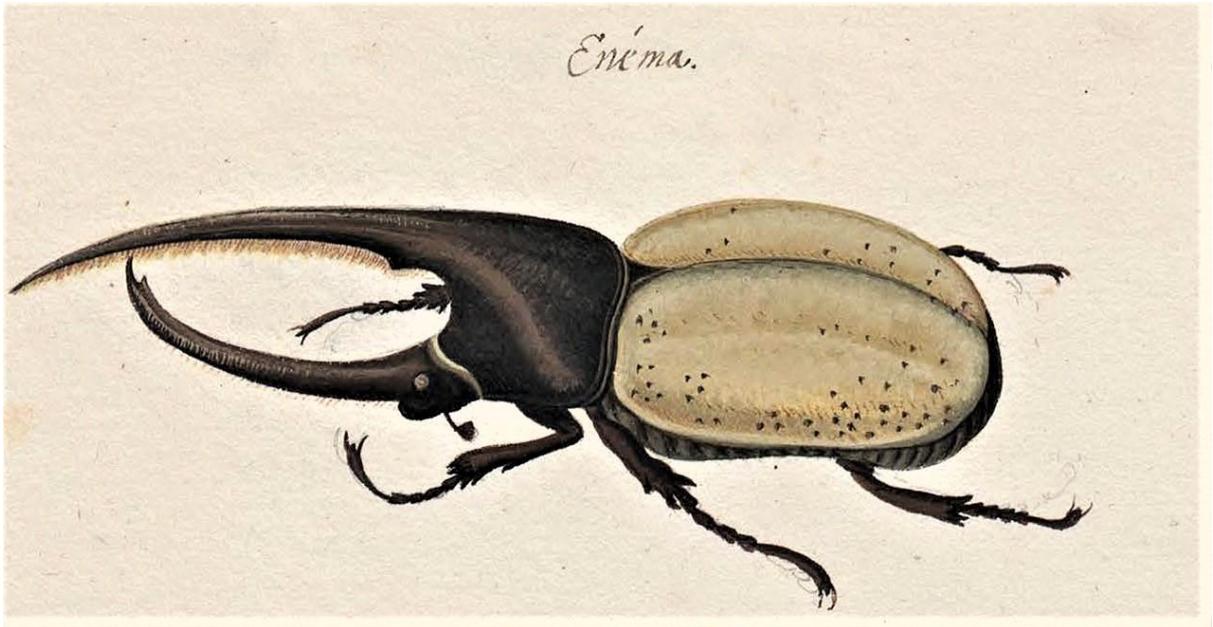
Figura 147: "Potiriguaçu", LP A36, p. 230.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 148: pintura, execução precisa, sem base, $\frac{3}{4}$ de cima, sem contexto (sem sombra). Figura 149: pintura, execução precisa, com base, $\frac{3}{4}$ de cima, sem contexto (com sombra).

Figura 148: "Enéma", LP A37, p. 419.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 149: "Çarapopéba", LP A37, p. 413.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 150: pintura, execução precisa, com base, de perfil, sem contexto (sem sombra).

Figura 150: "Iaguacati", LP A37, p. 111.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 151: pintura, execução precisa, com base, de perfil, com contexto (com sombra). Figura 151: pintura, execução precisa, com base, $\frac{3}{4}$ de perfil, sem contexto (com sombra).

Figura 151: "Pirãtiapoã", LP A37, p. 315.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

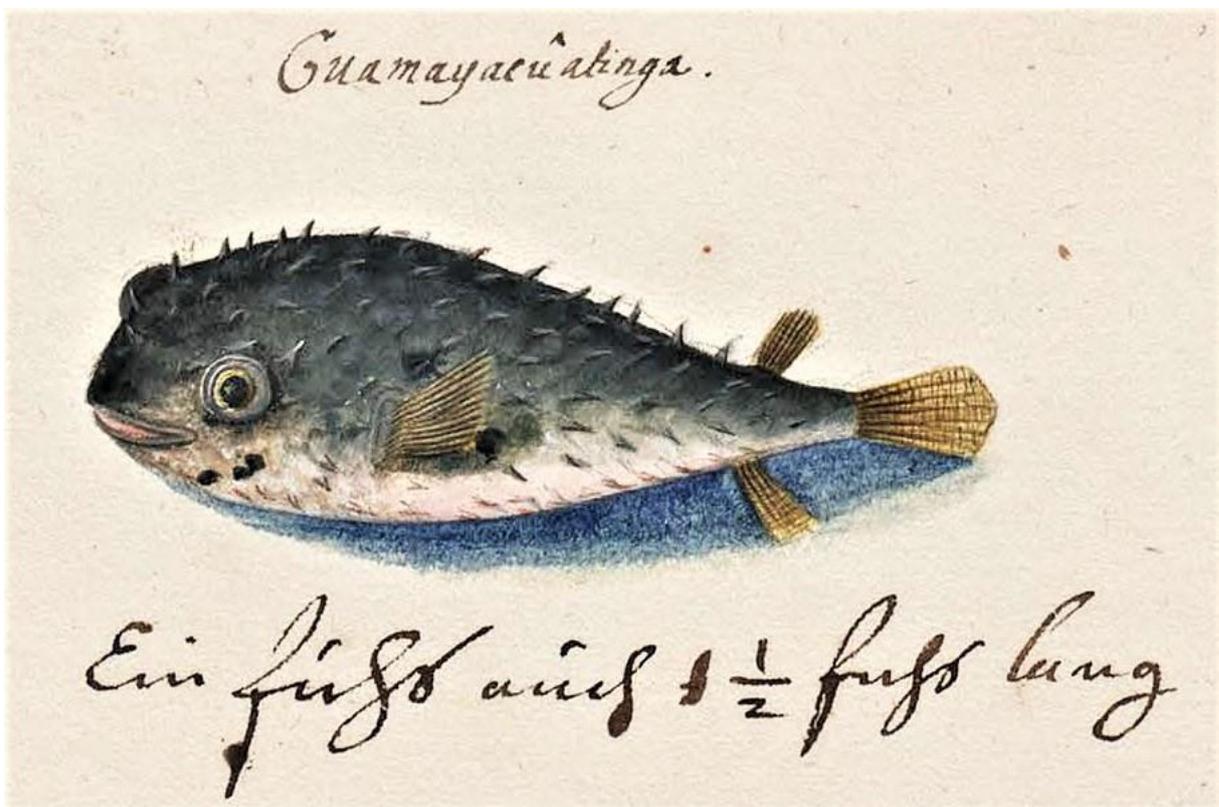
Figura 152: "Bira", LP A37, p. 469.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 153: pintura, execução precisa, com base, $\frac{3}{4}$ de perfil, com contexto (com sombra).

Figura 153: "Guamayacúatinga", LP A37, p. 303.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

3.1.2.1.1 – Pinturas de execução excepcional

Em meio às pinturas classificadas de execução precisa, há um grupo que se destaca pela qualidade pictórica excepcional na execução de detalhes anatômicos, na plumagem, escamas ou pelo, retratados com pinceladas muito precisas e fluidas. A técnica da aquarela foi primorosamente executada, com uso de sobreposição de camadas de tinta, uso do branco do papel nas áreas claras e iluminadas, denotando grande domínio na utilização dessa técnica.

Ao contrário da maioria das ilustrações do grupo A (execução precisa), o que diferencia esse grupo de pinturas é a grande sofisticação na representação mais realista – ou menos naturalista – com execução mais pictórica que linear. As patas/pés das aves são muito bem desenhadas, detalhados e posicionados. As linhas da plumagem, sobretudo os rabos das aves, são muito bem delineadas com traços finíssimos, soltos e leves, sem limitação de desenho subjacente, característicos de artista competente e experiente, com técnica refinada. As figuras são menos estáticas que as demais do grupo A: mesmo sendo representadas de perfil, a pose não é rígida e há fluidez na volumetria corporal, com continuidade entre os membros e uma parte e outra do corpo, configurando harmonia no todo (figuras 154 a 159 e figura 120).

A maioria dos animais do volume A37 (Grupo A) que não tem base (x) pertencem a esse grupo, estando posicionados no centro da folha ou ligeiramente acima, e estão em sequência: as aves das páginas 123, 125 (figura 154), 127, 129, 131 (figura 155) e 133 (figura 157), os peixes das páginas 365 (figura 156), 373, 385, 389, 391, 403 (figura 158) e os mamíferos das páginas 485 (figura 159) e 487 (figura 124).

Neste caso, conforme discutido no Capítulo II sobre os protocolos da época, poderíamos supor tratar-se de artista profissional que, além do domínio dos aspectos da representação de objetos reais, posturas ou características do mundo natural, ultrapassa o viés científico da representação, refinando-o através da esfera da criação. Além da excelência técnica, quase todas as ilustrações desse grupo têm alguns aspectos em comum:

- a ausência de base/solo,

- sem acompanhamento de nomenclatura ou esta encontra-se próxima à numeração da página,
- descritos e/ou comentados com caligrafia diferente da de Maurício de Nassau,
- alguns estão posicionados no centro da página.

Por todas essas características, seria possível atribuir esse grupo de pinturas excepcionais a artista diverso dos demais grupos, permanecendo ainda uma incógnita a ser pesquisada.

Figura 154: pintura, execução excepcional, sem base, $\frac{3}{4}$ de perfil, sem contexto (sem sombra).

Figura 154: "Aiurûcurau", LP A37, p. 125.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 155 e 156: pintura, execução excepcional, sem base, de perfil, sem contexto (sem sombra).

Figura 155: s/ título, LP A37, p. 131.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

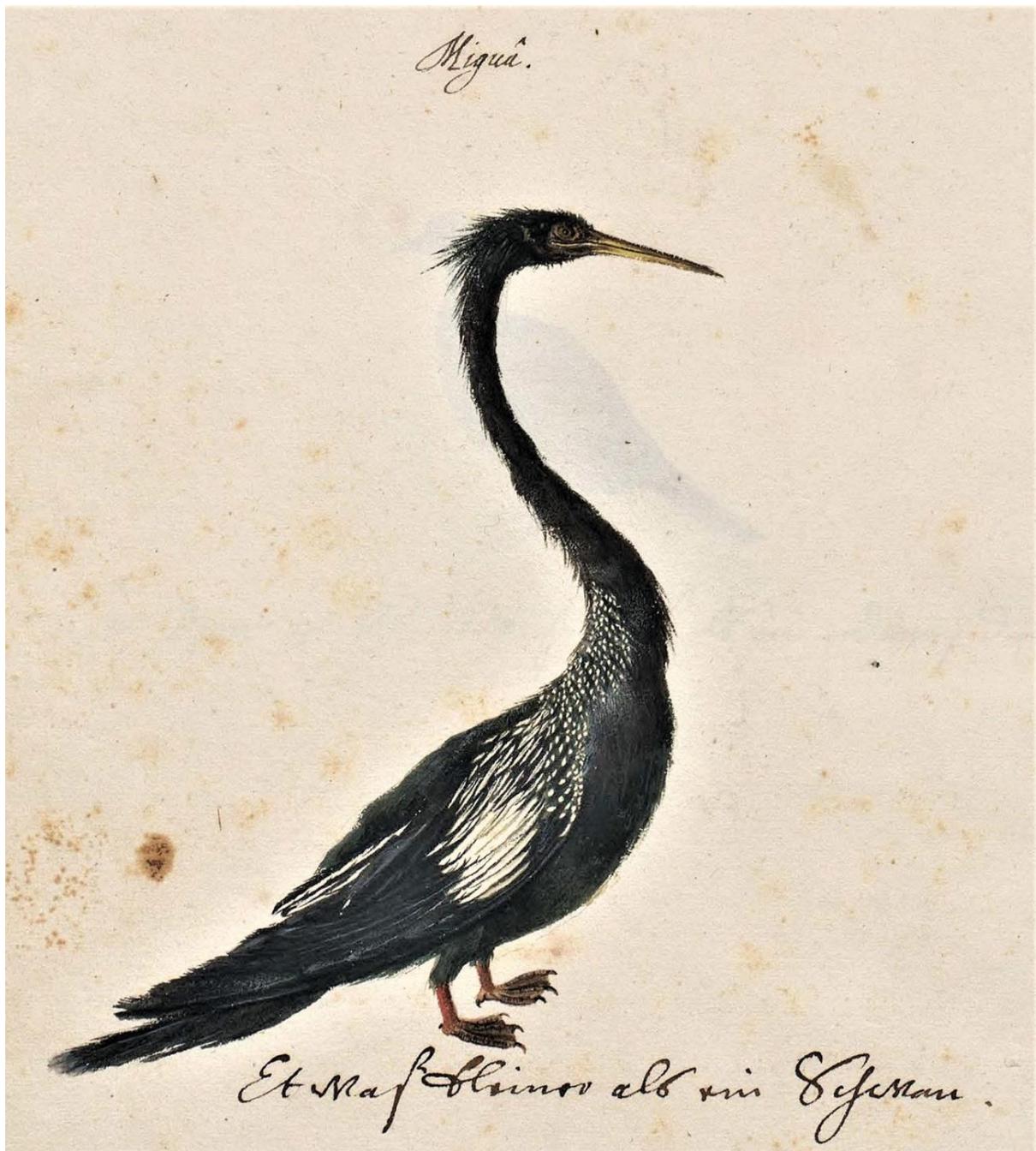
Figura 156: s/ título, LP A37, p. 365.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 157: pintura, execução excepcional, sem base, de perfil, sem contexto (sem sombra).

Figura 157: "Miguá", LP A37, p. 133.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 158 e 159: pintura, execução excepcional, sem base, de perfil, sem contexto (sem sombra).

Figura 158: "Guebuçû", LP A37, p. 403.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 159: s/ título, LP A37, p. 485.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

3.1.2.2 – Pinturas de execução mediana (B)

O segundo grupo de pinturas dos LP (B) apresenta padrão de execução menos preciso que às comentadas acima. Elas são em grande número (a maioria das ilustrações do volume A36), abarcando a representação de mamíferos, aves, peixes, répteis, insetos etc. e parecem ter sido executadas em aquarela e guache. São pinturas de execução mais linear que pictórica, isto é, o desenho predomina sobre a pincelada na representação do espécime. O traço não é fluido, as figuras são mais idealizadas e com posturas mais rígidas (estáticas), apresentado menor detalhamento, problemas anatômicos, erros de perspectiva e menor refinamento técnico na execução, semelhantes à execução das ilustrações do grupo I.1.B (desenhos).

Algumas ilustrações desse grupo são muito pequenas, como as das páginas 377 e 381 (figura 128) do vol. A 37, além dos insetos do mesmo volume que estariam retratados em tamanho natural, segundo texto de Nassau na página 410. O autor parece ter buscado representar as dimensões do espécime utilizando a folha de papel como escala, tornando a análise muito difícil pela dificuldade de visualização.

Aspectos dessas ilustrações citados acima, apontam para um autor diferente daquelas de execução precisa. A esse segundo grupo atribuiria a autoria a Wagener e a um assistente de Marcgraf, que possuiriam certa destreza no desenho e alguma experiência no trabalho artístico. Suas ilustrações, ainda que menos precisas e dinâmicas que às atribuídas a Marcgraf, são dirigidas à descrição do espécime, captando grande número de informações, como cores, detalhes anatômicos, texturas, perspectiva etc., como demonstram as figuras 160 a 170. É possível que esses dois artistas não sejam os “verdadeiros autores” dessas ilustrações, mas “copistas” de ilustrações contidas no(s) caderno(s) de notas de Marcgraf.

Figura 160: Pintura de execução mediana, com base, com linha horizontal, a $\frac{3}{4}$ de trás, com contexto (com sombra).



Figura 160: s/ título, LP A36, p. 34.

Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 161: Pintura de execução mediana, com base, com linha horizontal, de perfil, com contexto (sem sombra).

Figura 161: "Cuguaçu", LP A36, p. 108.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 162 e 163: Pinturas de execução mediana, com base, de perfil, com contexto (sem sombra).

Figura 162: “Tiiguaçuipiranga” e “Teitei”, LP A36, p. 208.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

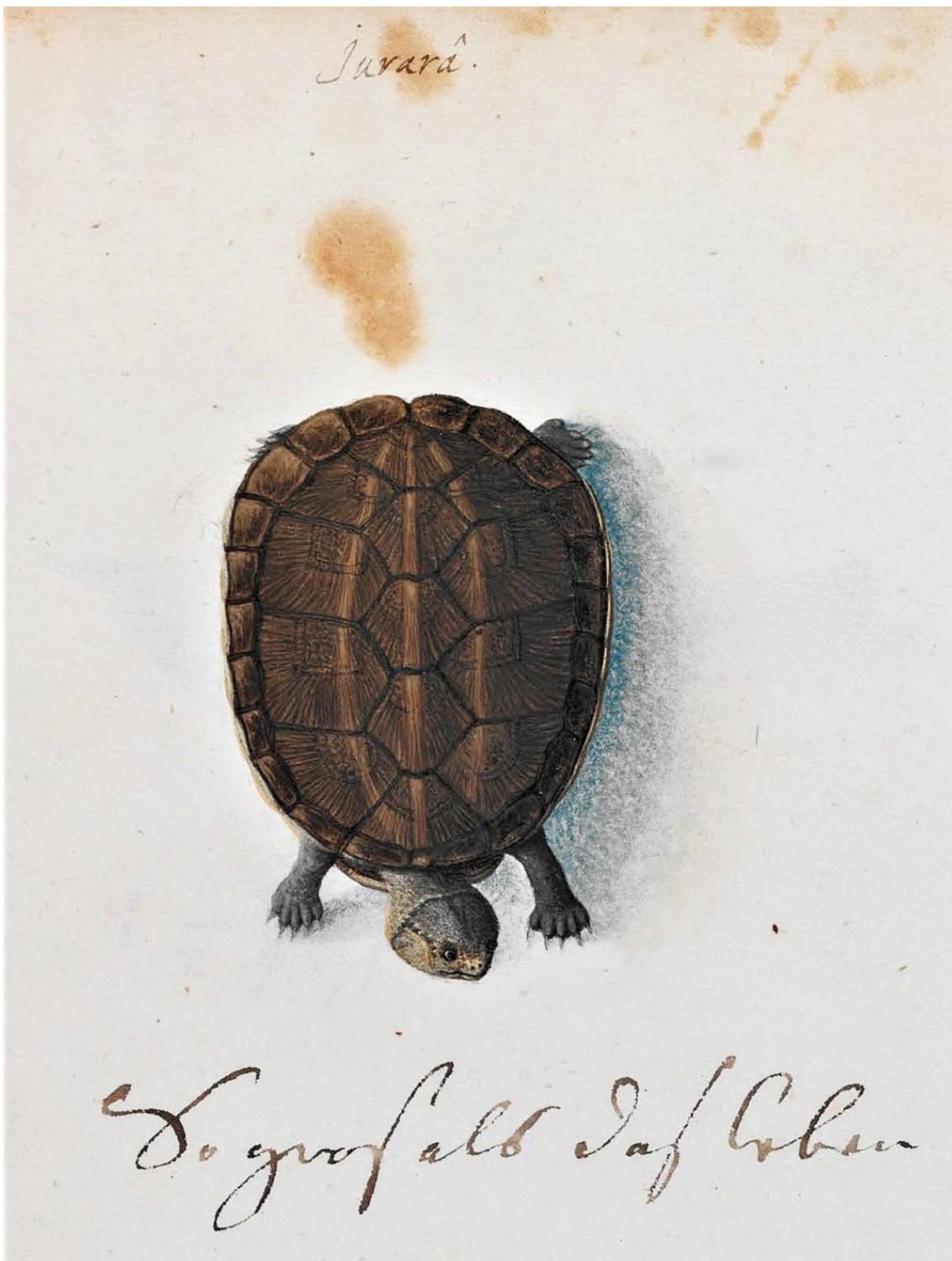
Figura 163: “Inambûguaçu”, LP A36, p. 234.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 164: Pintura de execução mediana, com base, de cima, com contexto (com sombra).

Figura 164: "Jurará", LP A36, p. 302.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 165: Pintura de execução mediana, sem base, de perfil, sem contexto (com sombra). Figura 166: Pintura de execução mediana, sem base, de perfil, sem contexto (sem sombra).

Figura 165: "Cunapû", LP A36, p. 336.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Figura 166: "Pirâioca", LP A36, p. 350.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Figura 167 e 168: Pinturas de execução mediana, com base, de perfil, com contexto (com sombra).

Figura 167: "Ibijaú", LP A37, p. 97.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

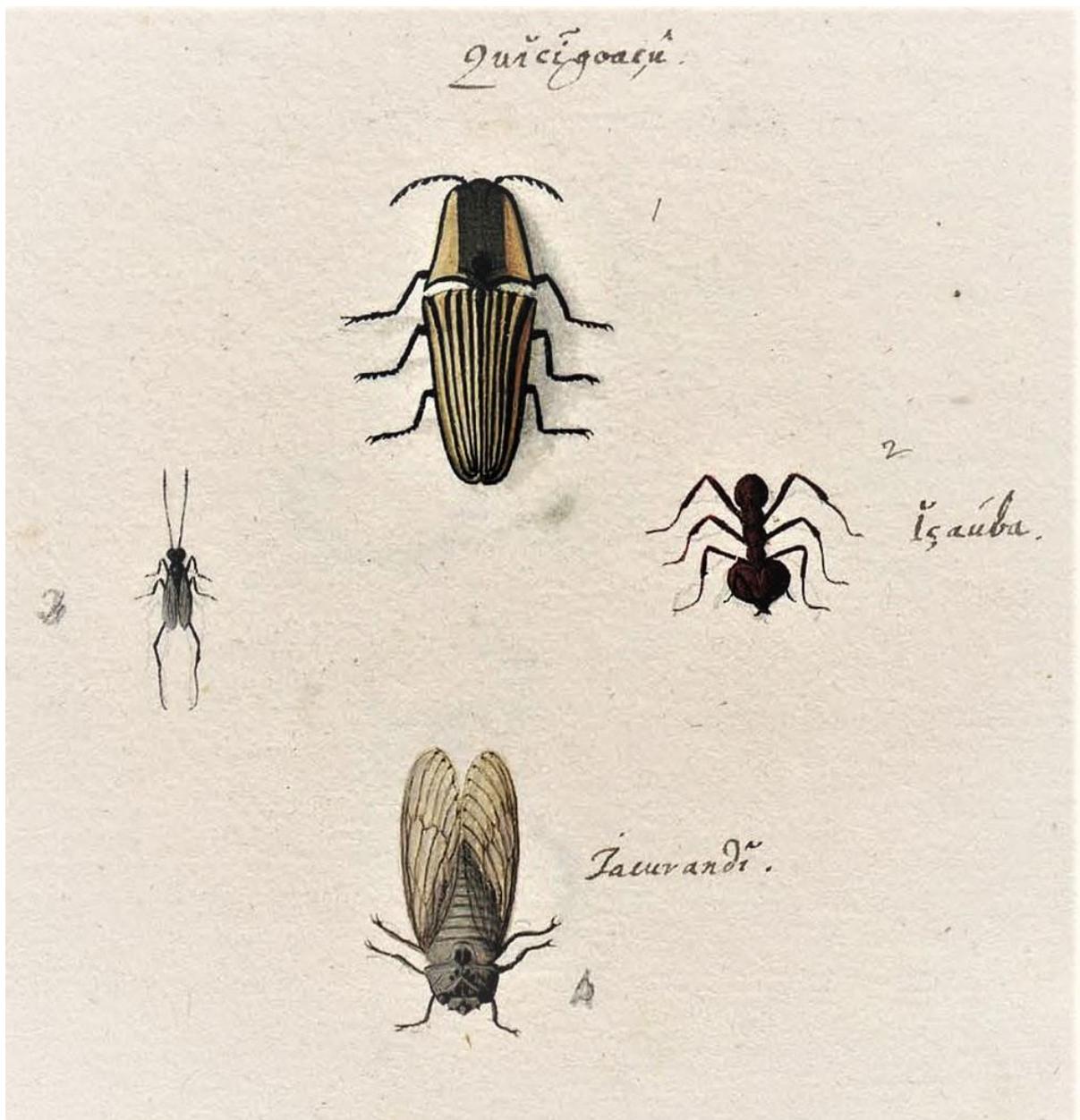
Figura 168: "Guaperua", LP A37, p. 363.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Figura 169: Pinturas de execução mediana, sem base, de cima, sem contexto (com sombra apenas o inseto 1).

Figura 169: "Zuicigoaçũ", "Içáuba", "Jacurandi" e s/ título, LP A37, p. 435.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Figura 170: Pintura de execução mediana, sem base, de cima, sem contexto (sem sombra).

Figura 170: “Jaçatina”, LP A37, p. 441.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no *site* da Biblioteca Jaguelônica

Numa primeira análise, a hipótese mais tentadora seria atribuir a Wagener as ilustrações que têm par no *Thierbuch* e ao assistente de Marcgraf as que têm par na HNB. Porém, acredito que esse caminho mais óbvio não seja o mais consistente, pois há muitas questões que essa hipótese não responde, como quanto aos espécimes que não têm congêneres nem no *Thierbuch*, nem na HNB, como quanto às diferenças estilísticas e de domínio técnico dentro de um mesmo grupo de imagens que seriam atribuídas a um ou a outro. Neste caso, constato a necessidade de análises mais profundas, sobretudo da obra de Wagener, um material precioso, ainda por ser estudado.

3.1.2.3 – Pinturas de execução amadora ou *naive* (C)

Um terceiro grupo de pinturas (C), executadas com menor precisão (e/ou talvez com maior rapidez), retratam o espécime de forma bastante estática, com traço pouco refinado e sem maior acabamento, e com pouco detalhamento. Há erros flagrantes de anatomia e perspectiva, dificuldade na execução da volumetria sem uso de áreas sombreadas, inexistência de movimento e problemas de escala, sobretudo na relação entre o animal e o habitat onde se insere. Alguns dos animais ilustrados são retratados com olhos quase humanos, demonstrando certa ingenuidade na representação, típica de artista amador.

Apesar da variedade das representações, a maioria dessas ilustrações, senão todas, parece denotar um olhar menos apurado e mais curioso do artista. Na falta de precisão do traço, na desproporção anatômica, na dificuldade em representar detalhes, texturas e movimento, na insistência em inserir o espécime na paisagem circundante (muitas vezes desproporcional em relação ao espécime), no enquadramento da imagem separando-a do texto por uma linha e, sobretudo, na falta de graça de alguns espécimes, emerge certa ingenuidade, falta de formação e de experiência no fazer artístico. Essas características sugerem o trabalho de um artista amador, mais preocupado em captar ao máximo o que vê, do que em catalogar de forma precisa e científica a fauna do Novo Mundo. É justamente essa ingenuidade que dá a esse grupo de imagens peculiaridade e valor significativo. Ao contrário das pinturas dos outros grupos, parece não haver tanto interesse “científico” na descrição do espécime,

mas sim curiosidade (e pressa?) em retratar ao máximo a realidade circundante, bastante diversa da europeia.

Nos dois volumes temos vários exemplos, sendo que no A36 normalmente os espécimes estão situados em seu habitat, sendo o cavalo (figura 172) e a jibóia (figura 173) os exemplos de menor precisão técnica, com traço quase infantil. A deselegância e a diferença de escala entre o animal e a vegetação reforçam a execução amadora e o aspecto *naive* da composição (figuras 171 a 176).

Aparentemente, a partir de observação das reproduções citadas, a tinta utilizada nessas imagens parece ter sido o guache, pelas suas características de opacidade, empastamento, pouca profundidade e dificuldade em retratar detalhes e texturas⁹⁴. Seria possível atribuir esse grupo de pinturas a um sexto artista, amador, que poderia ter sido o próprio Maurício de Nassau.

Figura 171: Pintura de execução *naive*, com base, de perfil, com contexto (com sombra).

Figura 171: s/ título, LP A36, p. 133.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica

⁹⁴ No entanto, essa observação só poderia ser comprovada com exame organoléptico e análises mais aprofundadas nas obras originais.

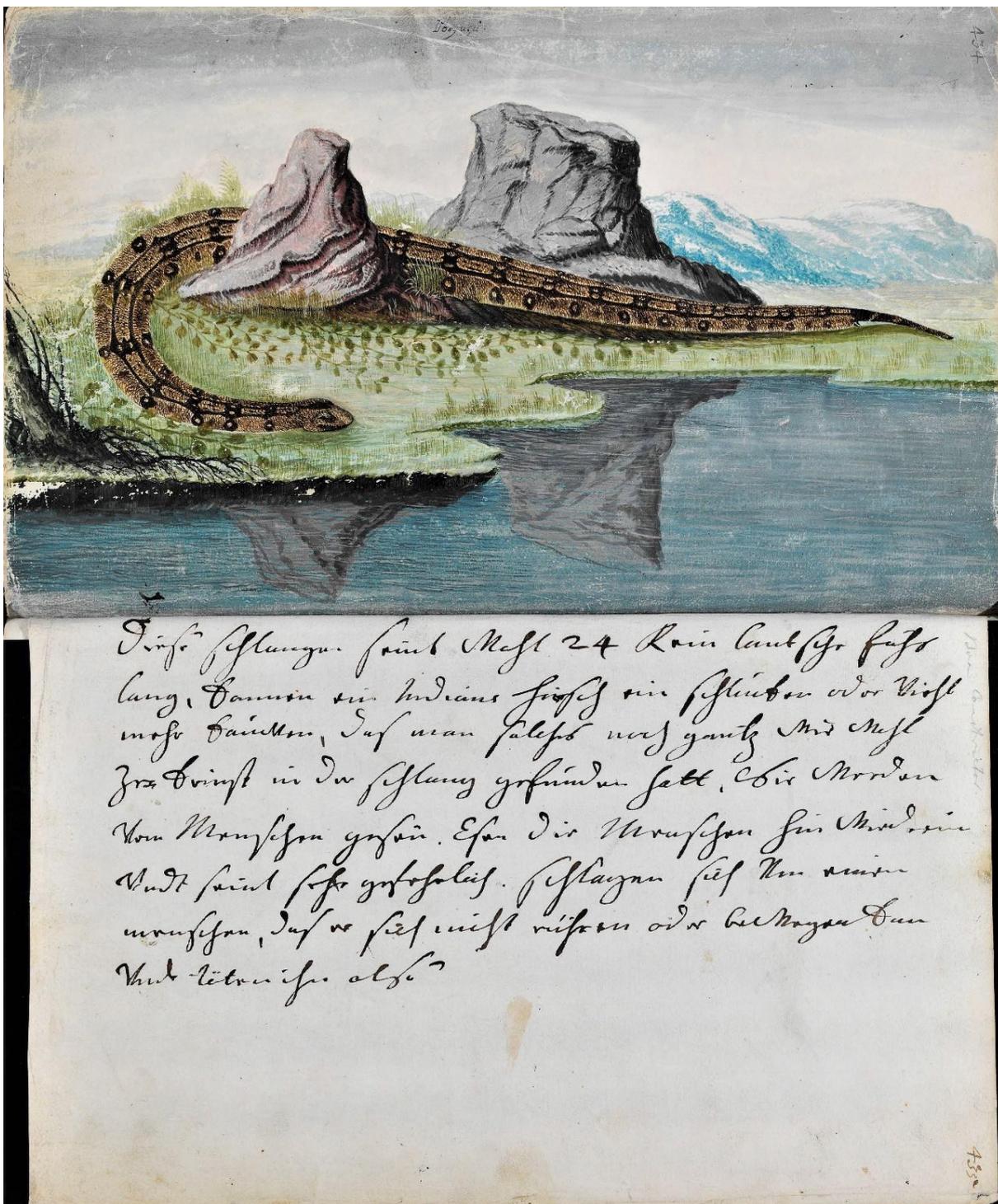
Figura 172: Pintura de execução *naive*, com base, a $\frac{3}{4}$ de perfil, com contexto (com sombra).



Figura 172: s/ título, LP A36, p. 36.

Figura 173: Pintura de execução *naive*, com base, 3/4 de cima, com contexto (sem sombra).

Figura 173: "Jiboyuçũ", LP A36, p. 434.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica

Figura 174: Pintura de execução *naive*, com base, de perfil, com contexto (com sombra).

Figura 174: "Maracajá", LP A36, p. 124.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 175: Pintura de execução *naïve*, com base, de cima, sem contexto (com sombra). Figura 176: Pintura de execução *naïve*, sem base, de perfil, sem contexto (sem sombra).

Figura 175: “Zuijitinga”, LP A37, p. 437.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 176: “Paipaiguacû”, LP A37, p. 457.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

3.1.2.4 – Composições com “enquadramento” por traço divisor (z)

Outra característica muito interessante nos *Libri Principis* são as ilustrações de espécimes representados em seu habitat natural, seja pela construção da composição na folha de papel, seja pelo seu aspecto didático. Muitas apresentam, inclusive, uma linha escura que demarca o limite inferior da composição, como se fora um quadro, deixando o espaço abaixo a ser preenchido com observações escritas. Esse tipo de composição, com linha horizontal demarcando o espaço pictórico, só acontece no volume A 36, nos grupos A, B e C. Portanto, de acordo com minhas análises, três artistas distintos – Marcgraf, seu assistente e Wagener – poderiam ter trabalhado com esse tipo de composição espacial. Exemplos: figuras 20, 21, 147, 103, 161 e figuras 177 a 179.

Figura 177: Pintura de execução mediana, com base, de perfil, com contexto (sem sombra).

Figura 177: “Çaiiuçû”, LP A36, p. 246.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 178: Pintura de execução mediana, com base, de perfil, com contexto (com sombra).

Figura 178: s/ título, LP A36, p. 14.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 179: Pintura de execução mediana, com base, de perfil e de cima, com contexto (com sombra).

Figura 179: "Ai", LP A36, p. 112.



3.2 – Possíveis Autores das ilustrações

De acordo com as tipologias de ilustrações e as análises apresentadas acima, pode-se identificar seis possíveis artistas responsáveis pelas ilustrações dos LP.

Artista A: seria o responsável pela autoria do grupo de desenhos a lápis I.1.A e I.2.A do volume A36, segundo Tabela Tipológica. Apresenta técnica de execução muito precisa, com alto grau de detalhamento e representação minuciosa das características físicas/formais do espécime. Seu objetivo é a descrição, ou seja, seus desenhos são típicos de um naturalista, com pouca ênfase na “expressão artística”, ainda que apresente características estilísticas próprias. Seria tentador atribuir esses desenhos a Post após a descoberta de seus estudos de animais brasileiros no Arquivo de Haarlem em 2010. Porém, é perceptível diferenças estilísticas entre o grupo de desenhos dos LP e os desenhos de Post, tendo estes últimos uma carga expressiva muito mais intensa, como é possível observar no desenho do tatu do LP A36 e do de Post (figuras 180 e 181). O trabalho do artista A estaria voltado para um registro mais naturalista, enquanto o trabalho de Post é característico de um artista profissional, transcendendo apenas a representação de um animal para fins científicos. Ex.: figuras 136 a 140.

Artista B: George Marcgraf – seria o responsável pela autoria dos desenhos do grupo I.1.A do volume A 37 e pinturas dos grupos II.3.A, II.4.A e II.5.A dos volumes A36 e A37, segundo Tabela Tipológica. São ilustrações típicas de um naturalista, com ênfase na descrição, com maior ou menor sucesso na execução precisa do espécime. Atribuo a esse autor quase todas as aves do volume A36, exceto as das páginas 174, 176 e 226, assim como grande parte dos espécimes aquáticos. Ex.: figuras 141 a 153.

Artistas C e D: Assistente de Marcgraf e Zacharias Wagener – seriam os responsáveis pela autoria do grupo de pinturas II.3.B, II.4.B e II.5.B dos volumes A36 e A37, segundo Tabela Tipológica. São ilustrações também típicas de naturalista, com ênfase na descrição, porém apresentando certos problemas na execução técnica. Ex.: figuras 1 a 11, 20 e 21. Considero que as ilustrações de mamíferos, de aves e da maioria dos peixes e espécies aquáticas, exceto as das páginas 362 e 368 (que seriam de autoria

Figura 180: "Tatúguaçu", LP A36, p. 2.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 181: "Tatúpeba", Frans Post, Arquivo de Haarlem.



Fonte: BRUIN, 2016, p. 13.

de Wagener) do grupo II.B.(x,y e z) do vol. A36 seriam de autoria do assistente de Marcgraf. Seja pela semelhança de estilo e de traço com as ilustrações de Marcgraf, seja pela presença de congêneres na HNB. Também atribuo ao assistente de Marcgraf a autoria das ilustrações de aves e parte das de peixes do vol. A37, exceto 331, 335, 361, 363 e 405 (que seriam de autoria de Wagener), assim como parte das de insetos, exceto os das p. 405, 411, 417, 421, 423, 425, 427, 433, 439, 447, 449, 451, 453, 455, 459, 461, 463 que também seriam de autoria de Wagener. É possível que algumas ilustrações possam ter sido executadas por dois autores, como o caso dos macacos (figura 1) e das preguiças (figura 179) do vol. A36, onde o macaco que está no solo tem execução mais precisa que o da árvore, ao contrário da preguiça que está na árvore, de execução menos precisa que a do solo. As demais ilustrações seriam de autoria de Wagener, algumas pela semelhança com suas ilustrações no *Thierbuch*. Entretanto, como argumentado anteriormente, é necessário um estudo mais aprofundado de suas ilustrações, comparando-as com as apresentadas nos grupos II.B das tabelas tipológicas. Ex. as tartarugas das páginas 302 (figura 164), 356 e 396 e a maioria dos insetos do vol. A36.

Artista E: seria o responsável pela autoria do grupo de pinturas de execução excepcional (aquarelas), grupo II.3.A do volume A37, segundo Tabela Tipológica (número de páginas em vermelho). Ex.: figuras 154 a 159.

Artista F: artista amador, seria o responsável pela autoria do grupo de pinturas II.4.C e II.5.C dos volumes A36 e A37, segundo Tabela Tipológica. Ex. figuras 171 a 176.

4 - Textos, nomenclaturas e numerações

Além das ilustrações, foi mencionado anteriormente que os LP também contêm textos manuscritos, numeração de páginas e nomenclaturas dos espécimes retratados. Mesmo sendo meu objetivo nessa tese a análise das ilustrações, apresento aqui algumas considerações sobre os demais conteúdos.

Conforme demonstrado em capítulo anterior, a caligrafia do texto manuscrito que acompanha grande parte das ilustrações dos LP é de Maurício de Nassau, exceto nas

páginas 121, 127, 131, 313, 381 485, 487 do volume A37, onde uma segunda caligrafia pode ser identificada (figuras 123, 155 e 159).

Brienen (2001, p. 101) atribui à Marcgraf a caligrafia da nomenclatura dos espécimes, na maior parte localizada acima da ilustração. Porém, em certas páginas do volume A37, a nomenclatura não existe ou está deslocada para perto do número da página (figura 125).

É possível verificar, por observação dos originais escaneados, que a numeração das páginas – canto superior externo de cada folha – no volume A36 foi feita por um mesmo autor, provavelmente Marcgraf. Esse autor seria também responsável pela numeração das páginas do volume A37 após a primeira seção de ilustrações botânicas (que apresenta numeração com caligrafia diferente). Da página 323 à página 397 aparece outra numeração de página, menor, acima e com caligrafia diferente da numeração corrente (figura 125).

Nos dois volumes, na maioria das páginas da direita – não ilustradas – visualiza-se o nome manuscrito, a lápis, do(s) espécime(s) representado(s) na página da esquerda. É possível que essa nomenclatura tenha sido adicionada por Lichtenstein no séc. 19, por ocasião de seus estudos dos LP. Além dessa caligrafia a lápis, há outra feita diretamente na página ilustrada (em diversas páginas), com tinta e com lápis (figura 142), e com alteração da coloração da tinta que, em diversas ocasiões, está amarelada (figura 184).

Albertin de Vries (1895, p. 272-282) apresenta uma serie de considerações sobre características do papel, marcas d'água, caligrafias, medidas etc. estudadas nos volumes do *Theatrum...* Bruin (2016, p. 43-56) também analisa marcas d'água técnicas, numerações e caligrafias presentes nos desenhos de Post. Whitehead e Boeseman (1989, p. 41) detectaram diferentes marcas d'água no papel utilizado para a confecção das ilustrações nos LP, que datam de antes de 1644: detalham três marcas d'água, sugerindo para a primeira um papel francês, para a segunda um papel bastante comum com datação imprecisa e para a terceira, um papel com brasões da Áustria no escudo central, já utilizado antes de 1600.

Seria interessante a realização de análises pormenorizadas no suporte e na camada pictórica dos LP dando continuidade a esta tese, comparando-os aos resultados obtidos pelos autores acima citados.

5 – Estado de conservação

A partir das observações realizadas nos originais escaneados, é possível chegar a algumas conclusões sobre o estado de conservação das ilustrações dos LP. Os dois volumes se encontram em bom estado de conservação, tendo recebido tratamento preventivo e curativo em 2013, de acordo com informações contidas no site da Biblioteca Jaguelônica. A partir das fotos mostradas no site, pode-se ver o estado dos volumes antes e depois do tratamento e alguns procedimentos utilizados na conservação: restauração da encadernação, planificação de dobras e consolidação de rupturas do suporte. Muitas das ilustrações, enumeradas a seguir, apresentam algum tipo de degradação na policromia, como desprendimentos e perdas de camada pictórica, alteração da coloração, manchas e inscrições posteriores (adicionadas após a época de sua confecção). Infelizmente, não é possível saber através do site da Biblioteca Jaguelônica se houve fixação da policromia em desprendimento. Porém, considerando os procedimentos de conservação apresentados no site, acredito que este tratamento tenha sido realizado. Como podemos observar pelas ilustrações escaneadas, não houve reintegração das perdas de camada pictórica, o que seria o procedimento indicado no caso de material extremamente sensível (pintura sobre papel) e raro. Concluo que foi executada uma “intervenção mínima”, termo utilizado para casos onde é necessário um tratamento que interrompa as degradações em andamento, realizando somente os procedimentos imprescindíveis para a preservação do material, seu manuseio e leitura, procurando intervir minimamente na sua estrutura e aparência.

Apresento, a seguir, os problemas de conservação que detectei ao analisar os originais escaneados.

Volume A36:

- Remendo no suporte (papel): p. 15 (figura 107 e 108).

- Desprendimento com perda de policromia: pequenas perdas de camada pictórica, provavelmente devido a problemas de adesão da tinta ao suporte, mas também podendo ter sido causada por manuseio inadequado ou excessivo. Ocorre nas ilustrações das páginas 14, 30 (figuras 178 e 132), 36 (figura 172), 128, 131, 133 (figura 171), 164, 166, 170, 174, 264, 284 (esse tipo de perda não parece típico de aquarela) (figura 182), 424 (figura 144), 434 (figura 173), 442, 446 .

Figura 182: "Guainumbi", LP A37, p. 284.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no site da Biblioteca Jaguelônica.

- Inscrições a tinta e a lápis na página da ilustração: p. 26, 38, 42, 46 (figura 113), 74, 112, 182, 290, 316, 324, 326, 328 (figura 112), 338, 348, 352, 366, 384 e 446. Interessante destacar que há inscrição a lápis em todas as ilustrações de caranguejos (figuras 112 e 142).
- Alteração de coloração, com área esbranquiçada (chanci): p. 332 (figura 60).

Volume A37:

- Desprendimento com perda de policromia: p. 405 (figura 183).
- Inscrições a tinta e a lápis na página da ilustração: p. 365, 371, 373, 387, 437, 453, sendo que nas páginas 371, 373, 387 há inscrições em cor amarelada ao lado do nome, que parece ser alteração da tinta (figura 184).
- Manchas brancas na camada pictórica: p. 487 (figura 124).

Figura 183: s/ título, LP A37, p. 405.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Figura 184: "Nhacundá", LP A37, p. 387.



Fonte: imagem digitalizada do original, disponível no [site](#) da Biblioteca Jaguelônica.

Comparando as degradações dos volumes A36 às do volume A37, há apenas uma ilustração do A37 com perda de policromia. Observa-se que a maioria das pinturas com esse tipo de degradação no volume A36 são as da tipologia y, na área de vegetação (habitat). Isto poderia ter ocorrido em função do uso de técnica mista, aquarela+guache. No volume A37, porém, há um tipo diferente de degradação: inscrição, que não parece contemporânea à produção das ilustrações, cuja tinta sofreu alteração, tornando-se amarelada.

Saliento, finalmente, que este estudo sobre as ilustrações dos LP é o primeiro desenvolvido no campo da história da arte, de acordo com a literatura pesquisada e contatos com pesquisadores da área no Brasil e na Holanda. Trata-se, portanto, de uma primeira análise, onde busquei classificar as 318 ilustrações de fauna, agrupando-as por tipologias e atribuindo autores a cada grupo. A partir dessas

atribuições, onde identifico seis possíveis autores, amplia-se ainda mais a riqueza e a complexidade de competências dos cientistas e artistas integrantes da comitiva de Nassau e a necessidade de maiores e mais aprofundados estudos. São perceptíveis diferenças entre o trabalho de naturalistas e de artistas profissionais, diferenças essas que eram estabelecidas na época em questão, segundo protocolos específicos de representação visual. Lembrando a carta de Nassau ao Marquês de Pomponne, onde afirmava que havia seis pintores que o acompanharam ao Brasil, teriam sido esses seis pintores que ilustraram os LP? Caso essa hipótese seja verdadeira, Eckhout e Post seriam os artistas A e E? Teriam eles estreita relação com Nassau, a ponto de trabalharem em seus cadernos pessoais? Em que medida esses pintores compartilhavam seus estudos?

CONCLUSÃO

Essa tese teve como objetivo principal o estudo de um conjunto de ilustrações ainda praticamente desconhecido por pesquisadores e pelo público em geral. Busquei demonstrar, ao longo do texto e imagens apresentadas, a história, a confecção, a trajetória, as técnicas, materiais e possíveis autores dos *Libri Principis*, relacionando-os ao contexto holandês e brasileiro do séc. 17.

No primeiro capítulo, intitulado **Maurício de Nassau e o Brasil Holandês**, apresentei um resumo da situação da Holanda seiscentista, o contexto da ocupação holandesa no Brasil e o papel de Nassau na Companhia das Índias Ocidentais. Procurei demonstrar como a personalidade de Nassau e seu interesse pela história natural e pelas coisas do Brasil o direcionaram para a formação de sua Coleção Brasileira, analisando, também, a potência desse inventário visual, seus desdobramentos e repercussões na Europa (posteriormente em todos os continentes) e para conhecimento do Novo Mundo, desde o séc.17 até a atualidade.

No segundo capítulo, intitulado **História Natural e *Libri Principis***, apresentei dados sobre o interesse da história natural pelo Novo Mundo, a formação dos gabinetes de curiosidades e a necessidade de engajar artistas em expedições de exploração de novos territórios. Demonstrei como o projeto pessoal de Maurício de Nassau se insere no contexto colecionista europeu do séc. 17 e, conseqüentemente, na conjuntura da ampliação e classificação de conhecimentos. Elucidei, ainda, o papel dos artistas viajantes no âmbito da história natural e as técnicas utilizadas com o objetivo de retratar a natureza, relacionando a produção dos *Libri Principis* à estreita relação entre arte e ciência nesse período. Por fim, explicitarei a estreita ligação de Maurício de Nassau à produção dos *Libri Principis*, como e onde eles teriam sido produzidos. Um dos principais pontos comprovados nesse capítulo é a inserção dos LP num contexto muito mais amplo que o da ocupação holandesa do nordeste brasileiro. Eles são, sem dúvida, fruto do desenvolvimento da configuração geopolítica europeia no séc. 17 e de parâmetros epistemológicos da história natural: foram produzidos e organizados de acordo com protocolos estabelecidos para registro visual de novas espécies. Isto os coloca numa posição diferenciada em relação às demais ilustrações sobre papel

da comitiva de Nassau (*Theatrum... e Miscellanea Cleyeri*), pois somente eles parecem ter sido produzidos com interesse exclusivo no registro de espécies, ou seja, para história natural. E, não por coincidência, veio da área da biologia a pouca atenção que receberam de pesquisadores.

No terceiro capítulo, intitulado ***Historia Naturalis Brasiliae e Libri Principis***, apresentei o estudo do livro *Historia Naturalis Brasiliae*, de 1648, onde detalhei sua elaboração e fatura, relacionando as xilogravuras dos capítulos da HNB, que abordam a fauna brasileira, à ilustrações idênticas ou similares nos LP, comprovando a autoria de Marcgraf nas ilustrações de ambos os livros (HNB e LP). Algumas xilogravuras da HNB apresentam maior precisão na execução que as pinturas correspondentes nos LP, fato que reforça a hipótese de uma fonte anterior comum para as xilogravuras e para as ilustrações dos LP. A análise da policromia das ilustrações da HNB aponta para a necessidade de um estudo detalhado e comparativo com outras publicações policromadas contemporâneas. Comparei, ainda, ilustrações da HNB, dos *Libri Principis*, do *Thierbuch*, do *Theatrum...* e dos recém descobertos desenhos de animais de Frans Post (em 2010), buscando demonstrar a íntima, intrincada e instigante ligação entre a produção desses artistas, que resultou em diversas representações de um mesmo animal, bastante similares na pose, no movimento, na composição e nas cores, mas, ao mesmo tempo, com diferenças sutis de estilo e execução. Essa análise comparativa das ilustrações de um mesmo animal por diferentes artistas confirma o quanto a investigação sobre esse tema está longe de ser esgotada, apesar de bastante comentada por pesquisadores de áreas diversas da história da arte, necessitando de mais estudos nessa área específica.

Wagener merece um estudo à parte. Seu *Thierbuch* contém ilustrações muito variadas e sem par nos outros conjuntos de obras em papel, frutos da comitiva de Nassau no Brasil Holandês. Muitas de suas ilustrações de animais são idênticas às dos LP: páginas 30, 37, 41, 63, 66, 67, 77, 121, 138, 143, 147, 149, 151, 153, 157 (números de páginas referentes à edição da CBH). Outras, semelhantes às dos LP, são de execução técnica mais precisa: caso da “craca”, p. 55; “araras”, p. 69 e 70. O “tatu”, p. 144, é igual ao do LP A36, porém mais colorido. Muitas outras são semelhantes a ilustrações presentes no *Theatrum...* e nos estudos de Post. Outras, no entanto, são únicas e, apesar do traço pouco fluido e certa rigidez na pose, têm uma

“expressividade” ou “vivacidade” impressionante, caso das ilustrações de caranguejos nas p. 57 (figura 10), 59 (figura 11) e 61 (superior) (figura 12) e araras nas p. 69 e 70 (figuras 13 e 14). Suas ilustrações de animais apresentam as mesmas características de composição que as dos LP: com e sem base, com e sem habitat, com e sem enquadramento por linha horizontal, com e sem sombra. Percebe-se, porém, que a vegetação é “genérica”, quase sempre em escala diferente da do animal, pintada de forma a inserir o espécime na natureza, mas sem preocupação em retratar a paisagem “real”.

No quarto capítulo, intitulado **Análises e estudos comparativos dos *Libri Principis***, detalhei o estudo minucioso que fiz do conteúdo dos LP e as peculiaridades encontradas nas ilustrações dos dois volumes. Expus os critérios desenvolvidos para a análise formal e para a análise comparativa e como, a partir desses critérios, estabeleci tipologias, chegando à confecção de uma tabela para cada volume, onde agrupei as imagens. Analisei cada grupo de ilustrações, atribuindo autoria a cada um deles. Cheguei ao número de seis possíveis diferentes autores em função de especificidades, sobretudo na execução técnica das ilustrações, apesar de vários elementos comuns aparecerem no trabalho de artistas diferentes: presença ou ausência de base, presença ou ausência de contexto, presença ou ausência de sombreado, presença ou ausência de linha horizontal delimitando a composição, além de variações na técnica utilizada (desenho a lápis, nanquim, aquarela, aquarela+guache, guache) . Esses fatores indicam a necessidade de aprofundamento dessa análise, sobretudo com estudo minucioso das ilustrações originais em Cracóvia. Dois exemplos, como os macacos da página 66 (figura 1) e as preguiças da página 112 (figura 179) do volume A36 apresentam oscilações na precisão da execução de dois espécimes na mesma imagem. Este fato poderia indicar o trabalho de dois artistas numa mesma ilustração. Brienen (2010, p. 231) levanta a hipótese sobre o trabalho conjunto de Eckhout e um assistente nas pinturas etnográficas desse artista. Ainda sobre possíveis autores, atribuo as ilustrações do Grupo B (de execução mediana) a Wagener e ao assistente de Marcgraf, porém, conforme argumentado no Capítulo IV, ainda é necessário maior aprofundamento no estudo das ilustrações desse grupo (as mais numerosas), pois há bastante diversidade na execução, composição e expressividade das ilustrações, além de semelhanças e diferenças com as ilustrações correspondentes no *Thierbuch* e na HNB. Além da análise das

ilustrações, apresentei um breve relato sobre os textos, as nomenclaturas e as numerações dos LP que, certamente, poderão elucidar muitos questionamentos levantados até o momento se mais estudados e relacionados com as pesquisas existentes sobre o *Theatrum...* e os desenhos de Post. Finalmente, relatei o estado de conservação das ilustrações dos dois volumes, a partir do que pude visualizar nas imagens escaneadas e nas informações apresentadas no *site* da Biblioteca Jaguelônica. As ilustrações dos dois volumes apresentam alguns problemas diferentes, sobretudo no que diz respeito a intervenções posteriores à sua produção. Como foi visto, seu estado de conservação parece bom, tendo recebido tratamento de conservação preventiva (c. 2013) na Biblioteca Jaguelônica e sendo mantidas em correto acondicionamento.

Levanto algumas hipóteses nessa tese: algumas foram comprovadas, como o interesse e a estreita relação de Maurício de Nassau com o desenvolvimento da História Natural europeia; a inserção dos LP no amplo contexto do desenvolvimento científico e tecnológico do séc. 17; o fato de Eckhout, Post e Marcgraf possuírem cada um seu assistente; o uso de lentes de aumento por Marcgraf para registro de espécimes muito pequenos e/ou de detalhes, sua autoria da maioria das imagens da HNB e dos LP, sua estreita relação com naturalistas holandeses e com as pesquisas da época; a íntima, intrincada e instigante ligação entre os artistas da comitiva de Nassau; e as diferenças na execução das ilustrações dos LP, indicando a possibilidade de seis autores distintos.

Novas perguntas resultam das análises realizadas sem possibilidade de comprovação com as evidências existentes até a presente data: seriam os cadernos de notas de Marcgraf a fonte das ilustrações de fauna para as matrizes das xilogravuras da HNB e, também, simultaneamente (no Brasil) ou posteriormente (na Holanda), copiadas para os LP? Quais foram os artistas copistas nesse caso: os que descrevo no Capítulo IV ou outros seis artistas, ainda incógnitos, que realizaram tal tarefa na Holanda, após 1644? Se foram realizadas no Brasil, Wagener e o assistente de Marcgraf seriam os autores ou “copistas” das ilustrações de execução mediana e Maurício de Nassau seria o autor/copista das ilustrações de execução *naive*? A diferença de tamanho dos espécimes retratados, alguns ocupando todo o espaço da folha e outros com 8mm de comprimento, seria somente em função da escala ou também estaria relacionado com

o trabalho de campo de Marcgraf: como, qual espaço disponível e com que rapidez ele realizava os registros nos seus cadernos de notas?

Admito que meu projeto de analisar 318 ilustrações foi bastante audacioso. Acredito, no entanto, que essa primeira abordagem ampla dos LP na historiografia da arte é necessária para situá-los nessa área de conhecimento e apresentá-los, de forma generosa, ao público em geral. Procurei extrair o máximo de informações a partir da literatura existente, de pesquisas anteriores e das imagens digitalizadas dos originais, pois penso que um estudo de quatro anos financiado com recursos públicos deva, necessariamente, exaurir todas as possibilidades de pesquisa e registro, e apresentar resultados positivos à sociedade. Espero, sinceramente, ter contribuído para um maior conhecimento desse período da história do Brasil e da Holanda e, especificamente, para dar visibilidade a esse registro tão peculiar e precioso sobre a flora e a fauna do nordeste brasileiro no séc. 17.

E assim, finalmente chegamos ao fim da história da jornada dos *Libri Principis*. Mas apenas nessas linhas... Porque, felizmente, apesar de serem fruto, em última instância, de guerras e ganância monetária, fazem parte, também, do imenso legado de seres capazes de enxergar a beleza – da natureza e das ações humanas – e retratá-la com seus talentos, determinação e coragem. Os *Libri Principis* continuam sua jornada nesse planeta (e que seja por muito tempo ainda!) e a mim – espero que a você também leitor(a) – me comovem, não me deixando esquecer os versos de Leila Diniz:

Brigam Espanha e Holanda
Pelos direitos do mar
O mar é das gaivotas
Que nele sabem voar
O mar é das gaivotas
E de quem sabe navegar.

Brigam Espanha e Holanda
Pelos direitos do mar
Brigam Espanha e Holanda
Porque não sabem que o mar
É de quem o sabe amar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sobre os holandeses no Brasil no séc. 17

AGUILLAR, Nelson (org.). **Mostra do descobrimento: o olhar distante - the distant view**. Fundação bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000.

BARLÉU, Gaspar. ***Rerum per Octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum sub praefectura illustrissimi comitis I. Mavritii, Nassoviae***. Amsterdam: Joan Blaeu, 1647.

_____. **História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil**. Recife: Fundação Cidade de Cultura Cidade do Recife, 1980[1647].

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. 3 vol. São Paulo: Fundação Odebrechet com Metalivros, 2000.

BERLOWICZ, Barbara, DUE, Berete e WAEHLE, Espen (editores). **Albert Eckhout volta ao Brasil: 1644-2002**. Edição bilingue, português e inglês. Copenhague, Museu Nacional da Dinamarca, 2002.

BOESEMANN, M. et al. **Seventeenth century drawings of Brazilian animals in Leningrad**. Leiden: Nationaal Natuurhistorisch Museum, 1990 (Coleção Zoologische Verhandelingen, nº 267).

BOOGAART, Ernst van den & BRIENEN, Rebecca Parker (orgs.). **Informações do Ceará de George Marcgraf (junho-agosto de 1639)**. Coleção Brasil Holandês, série VII, tomo I. Rio de Janeiro: Index/Petrobrás, 2002.

_____. (org.). **Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. A humanist prince in Europe and Brazil - Essays on the occasion of the tercentenary of his death**. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979.

BOXER, Charles Ralph. **Os holandeses no Brasil: 1624-1654**. São Paulo: Nacional, 1961.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem** (obra completa). Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

_____. "From Brazil to Europe: The Zoological Drawings of Albert Eckhout and Georg Marcgraf". In: **Intersections: Yearbook for Early Modern Studies**, vol. 6, 2006.

_____. "Art and natural History at a Colonial Court: Albert Eckhout and Georg Marcgraf in Seventeenth-Century Dutch Brazil". Dissertação. Northwestern University, 2002.

_____. "Georg Marcgraf (1610-ca.1644): a German Cartographer, Astronomer, and Naturalist-Illustrator in Colonial Dutch Brazil". In: **Itinerario** XXV, 2001/1, p. 85-112.

BRUIN, ALEXANDER DE. **Rijksmuseum: Frans Post Animals in Brazil**. Amsterdam: Master Drawings Association, Inc, and the Rijksmuseum, 2016.

CALADO, MANOEL. **O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade** (2v.). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: ed. da USP, 1987(1648).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia do Brasil holandês: documentação e gravuras flamengas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO “**Os Pintores de Maurício de Nassau**”. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro: 21 de maio a 7 de julho de 1968. Addendum de Enrico Schaeffer.

DIEDENHOFEN, Willem. “Johan Maurits and his gardens”. In: Boogaart, E. (org.). **Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. Essays on the occasion of the tercentenary of his death**. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, pp.197-236, 1979.

DOMINGOS, Ângela. “Olhares sobre o Brasil nos séculos XVII e XVIII: os pintores holandeses e portugueses”. In: **Nas vésperas do mundo moderno: Brasil**. Lisboa: Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses, 1992.

FERRÃO, Cristina (org.), SOARES, José Paulo Monteiro (org.): **Frans Post: os desenhos do British Museum** (Coleção Brasil holandês, vol. 1). Petrópolis: Index, 2000.

_____. **Brasil Holandês**. 3 volumes. Rio de Janeiro: Index, 2002.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda a Holanda: O gabinete de curiosidades de Nassau**. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2014.

GOMES, R. L.; Emblemas de uma terra desejada: uso e significação de mapas, obras de arte e objetos do Brasil nas casas senhoriais da Amsterdã seiscentista. In: **V Colóquio Internacional A casa senhorial: anatomia dos interiores**, 2018, Fafe. Caderno de resumos A casa senhorial: anatomia dos interiores. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018. v. 1. p. 86-87

_____. “A arte como documento: estudo sobre a materialidade das obras de Albert Eckhout”. In: **VII Encontro de Pesquisa em História da UFMG**, 2018, Belo Horizonte. Caderno de Resumos do VII Encontro de Pesquisa em História da UFMG. Belo Horizonte: Rene Lommez Gomes, 2018. v. 1. p. 489-490.

_____. “To See this Beautiful Country in Several Art Pieces? An Essay on the Transpositions of Dutch Brazil’s Drawings and Paintings for Other Media in the 17th Century”. In: **Historians of Netherlandish Art Conference**, 2018, Gent, Bruges. HNA Conference (caderno de resumos). Gent: Historians of Netherlandish Art, 2018. v. 1. p. 37-37.

_____. “Para copiá-los e trazê-los sob uma nova composição. Johann Moritz von Nassau-Siegen e a prática da cópia pictórica na circulação de imagens do Brasil (1640-1679)”. In: **A Cópia Pictórica em Portugal, Brasil e no Novo Mundo, 1552-1752**, 2016, Lisboa. A Cópia Pictórica em Portugal, Brasil e no Novo Mundo, 1552-1752 - Livro de Resumos. Lisboa: Instituto de História, Universidade Nova de Lisboa, 2016. p. 25-25.

GUTLICH, George Rembrandt. **Arcádia Nassoviana: Natureza e Imaginário no Brasil Holandês**. São Paulo: Annablume, 2005.

HARMSSEN, A.J. “Barleus’s description of the Dutch colony in Brazil”. In: MARTELS, Z. (org). **Travel fact and travel fictions: Studies on fiction, literary tradition, scholarly discovery and observation in travel writing**. Leiden: Brill, 1994.

HERKENHOFF, Paulo (org.) **O Brasil e os Holandeses, 1630-1654**. Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999.

HOCHSTRASSER, Julie B. "Human Nature: observing Dutch Brazil". In: Hanawalt, B. & Kiser, L. (orgs.). **Engaging with Nature. Essays on the Natural World in Medieval and Early Modern Europe**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, pp.155-199, 2008.

HOFTIJZER, Paul. **The Library of Johannes de Laet (1581-1649)**. *Lias: The Journal of Early Modern History of Ideas*. vol. 25, n. 2, pp. 201-216, 1998.

HOLANDESES NO BRASIL. **Verbetes do novo dicionário holandês de biografias**. Recife: UFPE. Introdução de José Antonio Gonsalves de Mello, 1968.

JOPPIEN, Rüdger. "The Dutch Vision of Brazil. Johan Maurits and his artists". In: Boogaart, E. (org.). **Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. Essays on the occasion of the tercentenary of his death**. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, pp. 297-376, 1979.

LAET, Johannes de. **Historia ou annaes dos feitos da Companhia Privilegiada das Indias Ocidentaes desde o seu começo até o fim do ano de 1636**. Tradução de José Hygino Duarte Pereira e Pedro Souto Maior. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1916-1925 [1644].

_____. "Nota aos leitores". In: Piso, W. & Marcgraf, G. **História Natural do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Tradução de José Procópio de Magalhães, sem números nas páginas, 1942 [1648].

_____. **Roteiro de um Brasil Desconhecido. Descrição das Costas do Brasil**. Manuscrito da John Carter Brown Library, Providence. Transcrito, traduzido e anotado por B.N. Teensma. Kapa Editorial, 2007 [c.1637].

LAGO, Pedro Corrêa do e LAGO, Bia Corrêa do (org.). **Frans Post, 1612-1680**. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2007.

_____. Bia Corrêa do. **Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand**. Recife: Instituto Ricardo Brennand, 2003.

LECHNER, J. "Dutch humanists' knowledge of America". In: **Itinerario**, 16 (2): 101-113, 1993.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A Pintura no Brasil Holandês**. Rio de Janeiro: GRD, 1967.

_____. "Viajantes do Imaginário: A América vista da Europa, séc. XVI-XVII". In: **Revista USP**, n. 30, pp. 32-45, 1996.

LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. **Estudo Crítico dos Trabalhos de Marcgrave e Piso sobre a História Natural do Brasil à Luz dos Desenhos Originais**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1961. (Brasiliensa Documenta 2, 1961 [1814-1826]. 305 p. Editado por E. de C. Falcão; esboço bibliográfico e notas por O. Pinto.)

MARCGRAF, Georg & PISO, Willem. **Historia Naturalis Brasiliae: in qua non tantum plantæ et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur**. Amsterdam: Elzevier. Editado e anotado por Johannes de Laet, 1648.

_____. ***Historia Naturalis Brasiliae***. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948 [1648].

MATSUURA, Oscar T. **O Observatório do Telhado**. Recife: Editora Cepe, 2011.

MELLO, Evaldo Cabral de. **O Negócio do Brasil. Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641- 1669**. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 1998.^[1]_{SEP}

_____. **Nassau: Governador do Brasil Holandês**. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

MELLO, José Antônio Gonçalves de. **No Tempo dos Flamengos – influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil**. São Paulo: José Olympio, 1947.

_____ (ed.). **O Brasil que Nassau conheceu**. Recife, 1979.

_____. “Johannes de Laet e sua descrição do novo mundo”. In: **Revista do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico Pernambucano**, 46 (1961), p. 135-162.

MELLO FILHO, Luiz Emygdio. **Albert Eckhout, pintor de Maurício de Nassau, 1637-1644**. Rio de Janeiro/Recife: Livroarte Ed., 1981.

“Memória e Instrução de João Maurício, Conde de Nassau, acerca do seu governo no Brasil”. In: Gonsalves de Mello, J.A. (org.). **Fontes para a História do Brasil Holandês**, vol. II. 2a edição. Recife: CEPE, pp. 395-412, 2004 [1644].

MORAES, R. B. **Bibliographia brasiliana: A bibliographical essay on rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works of Brazilian authors published abroad before the Independence of Brazil in 1822**. Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris, 1958.

NAGEL, Rolf. “História dos feitos recentemente praticados...A presença holandesa no Brasil no texto literário de Gaspar Barleus”. In: TOSTES, V.; BENCHETRIT, S. & MAGALHÃES, A. (orgs.). **A Presença Holandesa no Brasil: Memória e Imaginário**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, pp.251-258, 2004.

NIEUHOF, Johan. **Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia Ed./São Paulo: EdUSP, 1981 [1682].

NORTH, J.D. “Georg Markgraf. An Astronomer in the New World”. In: Boogaart, E. (org.). **Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. Essays on the occasion of the tercentenary of his death**. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, pp. 394-423, 1979.

PAPAVERO, Nelson & TEIXEIRA, Dante Martins. “Introdução”. In: Pudsey, C. **Diário de uma Estada no Brasil**. (Coleção Brasil Holandês). Rio de Janeiro: Index, pp. 5-9, 2000.

PIJNING, Ernst. “Paradise Regained. Historiography on the Dutch Occupation of Northeastern Brasil, 1630-1654”. In: **Itinerario**, vol. 26, no. 2, pp.120-126, 2002.

RODRIGUES, José Honório. **Historiografia e bibliografia do domínio holandês no Brasil**. Rio de Janeiro: Imp. Nacional, 1949.

_____ & RIBEIRO, J. **Civilização holandesa no Brasil**. São Paulo/Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1940.

SCHARF, Cláudia Philippi. “Ilustração Científica no Brasil Holandês: a natureza retratada nos desenhos, pinturas e gravuras dos viajantes do séc. 17”. In: **Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe**. Salvador, 8 a 12 de outubro de 2017, pp. 428-442. Salvador: CBHA, 2018 [2017].

SOUZA Leão, J. **A Mauritshuis ao Tempo de Nassau**. Recife: UFPE, Instituto de Ciências do Homem, Imprensa Universitária. Série Monografia no. 2, 1966.

TEIXEIRA, Dante Martins (org.). **Miscellanea Cleyeri**. (Coleção Brasil Holandês – Tomo I). Rio de Janeiro: Ed. Index, 1995.

_____ (org.). **Libri Principis**. 2 volumes (Coleção Brasil Holandês - Tomo II e III). Rio de Janeiro: Ed. Index, 1995.

_____ (org.). **Theatrum rerum naturalium Brasiliae**. 2 volumes (Coleção Brasil Holandês – Tomo IV e V). Rio de Janeiro: Ed. Index, 1995.

_____ (org.). **Os quadros do “Weinbergsschösschen” de Hoflössnitz**. (Coleção Brasil Holandês – Volume III). Rio de Janeiro: Ed. Index, 1997.

_____ (org.). **A Viagem de Caspar Schmalkalden de Amsterdã para Pernambuco no Brasil**. 2 volumes. (Coleção Brasil Holandês). Rio de Janeiro: Ed. Index, 1998.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **Arte e Arquitetura no Brasil Holandês (1624 – 1654)**. Recife: Cepe, 2014.

TEENSMA, Benjamin. “Introdução: a consolidação do Brasil Holandês”. In: **Laet, Johan de. Roteiro de um Brasil Desconhecido. Descrição da Costa do Brasil**. Transcrito, traduzido e anotado por B.N. Teensma. Rio de Janeiro: Kapa Editorial. Coleção Brasil Holandês, pp.37-103, 2007.

_____ . “Arquivo da Casa Real”. In: Wiesebron, M. (org.). **Brazilië in de Nederlandse archieven / O Brasil em arquivos neerlandeses (1624-1654). Documenten in het Koninklijk Huisarchief en in het archeif van de Staten-General. Documentos no arquivo da Casa Real e no Arquivo dos Estados Gerais**. Volume 3. Série Mauritianana. Leiden: CNWS, pp. 28-71, 2008.

_____ . **Documentos da Biblioteca de Leiden**. (Coleção Brasil Holandês – Volume I). Rio de Janeiro: Ed. Index, 1997.

VIEIRA, C. H.; GALVÃO, N. N. P. & SILVA, L. D. (orgs.). **Brasil Holandês: História, memória e patrimônio compartilhado**. São Paulo: Alameda, 2012.

VIEIRA, D. S. L. **Da História é o Olho a Geografia: Paisagem Política e Cultura Visual nos Países Baixos do Século XVII**. Saeculum (UFPB), v. 28, p. 29-49, 2013.

WAGENER, Z. **O Thierbuch e a autobiografia de Zacharias Wagener**. (Coleção Brasil Holandês – Volume II). Rio de Janeiro: Ed. Index, 1997.

WHITEHEAD, P. J. P. e BOESEMANN, M. **Um Retrato do Brasil Holandês do Século XVII. Animais, plantas e gente pelos artistas de Johan Maurits de Nassau**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Ed., 1989.

WHITEHEAD, Peter J. P. “Georg Marcgraf and Brazilian Zoology”. In: Boogaart, E. (org.). **Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. Essays on the occasion of**

the tercentenary of his death. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, pp. 424-471, 1979.

_____. “Os manuscritos extraviados de Marcgraf”. In: **Crônica da Holanda**, nº 77. Rio de Janeiro, 1980, p. 17-20.

_____. “The original drawings for the *Historia Naturalis Brasiliae* of Piso and Marcgraf (1648)”. In: **Journal Soc. Bibl. Nat. History**, 7, 1976, p. 409-422.

VRIES, P. J. A. Artes e Ciência no Brasil Holandês – ***Theatri rerum naturalium Brasiliae: um estudo dos desenhos.*** In: *Rev. Bras. Zool.*, 3(5), pp. 249-326, 1985.

Sobre o colecionismo, o contexto e a arte holandesa no séc. 17

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII.** São Paulo: EdUSP, 1999.

BLOM, P. **To have and to hold: Na intimate history of collectors and collecting.** London: Allen Lane, 2002.

BROOK, Timothy. **O Chapéu de Veermer: o século XVII e a aurora do mundo global.** Rio de Janeiro: Record, 2012.

BUVELOT, Q (ed.). **Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil.** The Hague: The exhibition catalogue, 2004.

CASSEGRAIN, Guillaume, GUÉGAN, Catherine, LE CHANU, Patrick e ZEDER, Olivier. **l'ABCdaire de Veermer.** Paris: Flammarion, 1996.

COLLET, D. “Big sciences, open networks, and global collecting in early modern museums”. In: MEUSBURGER, P.; LIVINGSTONE, D. & JONS, H. (orgs.). **Geographies of science.** New York: Springer, 2010.

COOK, Harold. **Matters of Exchange: Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age.** New Haven: Yale University Press, 2007.

COOLHAAS, W. Ph. **A Critical Survey of Studies on Dutch Colonial History.** Den Haag: Martinus Nijhoff, 1960.

EMMER, Pieter. “Los holandeses y el reto atlántico em el siglo XVII”. In: Pérez, J.M.S. & Souza, G.F.C. (Orgs.). **El Desafío Holandés Al Dominio Ibérico en Brasil en el Siglo XVII.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 17-31, 2006.

FINDLEN, Paula. “Inventing Nature: Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities”. In: Smith, P. & Findlen, P. (orgs.). **Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe.** New York: Routledge, pp.297-323, 2002.

_____. **Possessing Nature: Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy.** Berkeley: University of California Press, 1994.

FREEDBERG, David e VRIES, Jan de. **Art in history, History in art: Studies in seventeenth-century Dutch culture.** Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1991.

FREEDBERG, David. "Ciência, Comércio e Arte". In: HERKENHOFF, Paulo (org.) **O Brasil e os Holandeses, 1630-1654**. Rio de Janeiro, Sextante Artes, 1999, p. 192-217.

HOCHSTRASSER, Julie B. **Still Life and Trade in the Dutch Golden Age**. New Haven and London: Yale University Press, 2007.

_____. "Human nature: Observing Dutch Brazil". In: HANAWALT, B. & KISER, L. (orgs.). **Engaging with nature: Essays on the natural world in Medieval and early modern Europe**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008.

IMPEY, O. & MACGREGOR, A. (orgs.). **The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe**. Oxford: Clarendon Press, 1985.

ISRAEL, Jonathan. **The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

JOPPIEN, R. "The Dutch Vision of Brazil". In: BOOGAART, Ernst van den (org.). **Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679. A humanist prince in Europe and Brazil - Essays on the occasion of the tercentenary of his death**. The Hague: The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979.

JORINK, E. **Reading the book of nature in the Dutch golden age (1575-1715)**. Leiden: Brill, 2010 (Brill's Studies in Intellectual History, nº 191).

LLOYD, Christopher. **Enchanting the Eye: Dutch Painting of the Golden Age**. Londres: Royal Collection Publications, 2005.

MASON, Peter. "From Presentation to Representation: Americana in Europe". In: **Journal of the History of Collections**, v. 6, n. 1, pp.1-20, 1994.

PRATT, Mary Louise. **Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação**. São Paulo: EDUSC, 1999.

ROEMER, B. « Neat nature: The relation between nature and art in a Dutch cabinet of curiosities from the early eighteenth century ». In: **History of Science**, 42: 47-84, 2004.

MAURIES, P. **Cabinets of curiosities**. London: Thames & Hudson, 2002.

SCHAMA, Simon. **O Desconforto da Riqueza - A cultura na época de ouro: uma interpretação**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SMITH, P. & FINDLEN, P. (orgs.). **Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe**. New York: Routledge, 2002.

SWAN, Claudia. **Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

WHITAKER, K. "The culture of curiosity". In: JARDINE, N., SECORD, J. & SPARY, E. (orgs.). **Cultures of Natural History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

WINTROUB, M. "Taking stock at the end of the world: Rites of distinction and practices of collecting in early modern Europe". In: **Studies in the History and Philosophy of Science**, 30 (3): 395-424, 1999.

YAYA, I. « Wonders of America: The curiosity cabinet a site of representation and knowledge ». In: **Journal of the History of Collections**, 20 (2): 173-188, 2008.

Sobre história natural e ilustração científica

DASTON, L. & PARK, K. **Wonders and the order of nature (1150-1750)**. New York: Zone Books, 2001.

FOUCAULT, Giles. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GESTEIRA, Heloísa. “O Recife Holandês: História Natural e Colonização Neerlandesa (1624-1654)”. In: **Revista da SBHC** 2 (I), 2004, p. 6-21.

_____ (org.) **Observações do Recife Holandês**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2014.

JARDINE, N., SECORD, J. & SPARY, E. (orgs.). **Cultures of Natural History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HANAWALT, B. & KISER, L. (orgs.). **Engaging with nature: Essays on the natural world in Medieval and early modern Europe**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2008.

KURY, Lorelai (org.). **Representações da Fauna no Brasil dos Séculos XVI-XX**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial, 2014.

_____ . **Histoire Naturelle et Voyages Scientifiques**. Paris: L’Harmattan, 2001.

LOPES, Leandro e CASTIÑEIRA, Maria Inés (org.). **Anatomia de uma ilustração: os bastidores da ilustração científica**. Palhoça: Ed. Unisul, 2014.

LOWOOD, Henry. “The New World and the European Catalog of Nature”. In: Kupperman, K. (org.). **America in European Consciousness, 1493-1750**. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, pp. 295-323, 1995.

MARTINS, Ana Cecília (org.). **Flora Brasileira: história, arte & ciência**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2009.

MARTYN, Rix. **A era de ouro da arte botânica**. São Paulo: Ed. Estampa, 2014

RICE, Tony. **Voyages of Discovery: Three Centuries of Natural History Exploration**. New York, Clarkson Potter Publishers, 1999.

SCHIEBINGER, Londa e SWAN, Claudia. **Colonial Botany: Science, Commerce and Politics in the Early Modern World**. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2007.

SMITH, Pamela & FINDLEN, Paula. “Commerce and the Representation of Nature in Art and Science”. In: Smith, P. & Findlen, P. (orgs.). **Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe**. New York: Routledge, pp.1-25, 2002.

SMITH, Pamela. “Collecting Nature and Art. Artisans and Knowledge in the Kunstkammer.” In: Hanawalt, B. & Kiser, L. (orgs.). **Engaging with Nature. Essays on the Natural World in Medieval and Early Modern Europe**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, pp. 115-135, 2008.

TEIXEIRA, Dante (org.). "A História Natural no Brasil Holandês". In: **Wagener, Z. O Thierbuch e a autobiografia de Zacharias Wagener** (Coleção Brasil Holandês). Rio de Janeiro: Index, pp. 6-10, 1997.

Sobre conservação-restauração

BANCO DE DADOS SOBRE PATRIMONIO CULTURAL (org.). Bibliografia sobre Conservação e Restauração de Bens Culturais. 2ª ed. São Paulo: Editora da USP, 1994.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2004 (1963).

MAYER, Ralph. **Materiales y Tecnicas del Arte**. Madri: Hermann Blume, 1985(1981).

MENDES, Marylka & BAPTISTA, Antonio Carlos Nunes. **Restauração: ciência e arte**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; IPHAN, 1996.

ROSADO, Alessandra. **História da Arte técnica: um olhar contemporâneo sobre a práxis das Ciências Humanas e Naturais no estudo de pinturas sobre tela e madeira**. EBA/UFGM, 2011. Tese de Doutorado em Artes.

SCHARF, Cláudia Philippi. "Un abordaje histórico de la evolución de la restauración de los bienes culturales". In: **Revista de Conservación del Papel**, nº 3, pp. 9-19. Argentina: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2001.

_____. "Conservador-Restaurador Brasileiro: quem somos nós?" In: **Anais do IX Congresso da ABRACOR**. Salvador, 1998.

_____. « La restauration des oeuvres d'art à travers le temps ». In: **Annals of XXII International Institute for Conservation - Canadian Group Congres**. Montréal: 1996.

Sobre análise de imagens

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BARRETT, Terry. **Criticizing Art: Understanding the Contemporary**. Michigan: Mayfield Publishing Company, 1994

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Fontes digitais

Brasil dos Holandeses – Expedições (27.03.12). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBjAKZIMBOK> . Acesso em 25.03.19

De lá pra cá: Maurício de Nassau (05.09.09). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yi4tNL8Xpik> . Acesso em 25.03.19.

Doce Brasil Holandês (2012). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0GIPiFf33SI> . Acesso em 25.03.19

Libri Principis, vol. A36. Disponível em:
<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/193891/edition/192080/content?ref=desc>.
Acesso em 28.04.19.

Libri Principis, vol. A37. Disponível em:
<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/193892/edition/183824/content?ref=desc>.
Acesso em 28.04.19.

MARCGRAF, Georg & PISO, Willem. *Historia Naturalis Brasiliae: in qua non tantum plantæ et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur*. Amsterdam: Elzevier. Editado e anotado por Johannes de Laet, 1648. Disponível em:
<https://www.biodiversitylibrary.org/item/10338#page/118/mode/2up>. Acesso em 12.04.19 e http://biblio.wdfiles.com/local--files/marcgrave-1648-historia/marcgrave_1648_historia.pdf. Acesso em 12.04.19.

ANEXOS

A – Lista de animais comentados no livro de Barlaeus (1980[1647], p. 137-141)

B - Lista de animais com nomenclatura tupi-guarani e classificação científica

C – E-mails recebidos da Embaixada do Brasil na Polônia

D – Carta do Reitor da Universidade Jaguelônica concedendo permissão para pesquisa nos LP.

E – E-mail recebido da Embaixada da Polônia no Brasil

A – Lista de animais comentados no livro de Barlaeus (1980[1647], p. 137-141).

Temos só um predicante que pode falar-lhes em português, mas nem um só papista, que deseje ouvi-lo. Obstinados pelos conselhos dos seus padres, a quem dão lucros, e presos pela superstição, fizeram-se surdos à voz dos nossos. Preferem as velharias reumbantes às novidades, e antes querem uma religião esplendorosa e ornada que uma menos brilhante e vistosa.

Poderíamos instilar na infância os nossos preceitos, antes de estarem os espíritos imbuídos de outras doutrinas; mas os próprios portugueses a instruem entre as paredes privadas e, com prematura solícitude, gravam nessas tabuinhas rasas os seus ensinamentos.

O alimento dos naturais é farinha, frutos vários e hortaliças. Preparam aquela com as raízes da mandioca. Esta apresenta ramos de nove folhas alternas, semelhantes ao cinco-em-rama ou pentafilão, à maneira de dedos. Não dá flores nem sementes. O caule lenhoso deita varas lenhosas (143). Em montezinhos de terra de 3 ou 4 pés de diâmetro, metem-se três ou quatro pedaços destas varas (144), deixando-se fora da terra até o meio. Formam-se e distribuem-se êsses montinhos por espaçossimos campos. Estas varas lançam raízes debaixo do solo, das quais nascem e se multiplicam ramificações subterrâneas e radiciformes, da grossura de um braço e às vezes de um côvado de comprimento conforme a qualidade do terreno. As raízes que os holandeses chamam doces (145), pôsto de grossura diferente da mandioca, brotam, fora da terra, em 2 ou 3 rebentos, os quais, tornando-se lenhosos no oitavo, décimo ou duodécimo mês, servem de semente. A mandioca difere das nossas plantas só nisto: nada sai do fruto da mandioca para a sua propagação, e nas nossas o fruto é que gera as sementes, pelas quais se reproduzem. É a mandioca um alimento bastante forte e mais agradável do que o pão para os portugueses, índios e negros e até para os nossos soldados.

*Plantação de
mandioca.*

É imensa no Brasil a multidão dos animais silvestres e mansos (146).

"Neste número, para referir poucos, entram PORCOS SELVAGENS (147), animais anfíbios e de carne saborosa e saudável. Caminhando com patas de comprimento desigual, pois as dianteiras são mais curtas que as traseiras, andam de vagar, e acossados pelos caçadores, mergulham, quando podem, nas águas próximas.

*Para agrado do
leitor, inseri, no
relatório de Van
der Dussen, esta
enumeração mais
extensa.*

As ANTAS lembram mulas (148), mas teem porte menor. A bôca é mais estreita, o beijo inferior oblongo à semelhança de tuba, as orelhas redondas, a cauda curta e o resto do corpo de cor cinzenta. Fogem da luz e só de noite vagueiam em busca de ali-

mento. Em amanhecendo, escondem-se em tocas. A carne é quasi do mesmo sabor que a de vaca. Os animais chamados COTIAS (149) na lingua de genfio são do tamanho de coelhos ou menores (150), e quasi sem cauda. As maiores denominam-se PACAS (150), e pouco diferem dos gatos na cara, de pêlo pardo sarapintado de branco. São tidas entre os manjares delicados por causa da carne assaz deliciosa.

Há também os TATŪS (151), do tamanho de leitões, com o coiro como que revestido de escamas, parecendo uma coiraça. Dêle deixam sair a cabeça como tartarugas. A carne, grata ao paladar, reserva-se para os banquetes requintados.

Existe ainda no Brasil grande abundância de tigres terríveis para os indigenas pela ferocidade, que a fome exaspera, e pela agilidade.

Os SERIGUES (152), do porte de uma raposa, mostram na barriga uma cousa insólita e curiosa: dela pendem duas como bolsas, onde carregam os filhos agarrados às tetas com tão forte sucção que não as deixam, antes de poderem, já mais crescidos, correr para buscarem comida por si.

Merece também admirado o animal a que chamam os portugueses PREGUIÇA, por trepar às arvores e delas descer lentamente, o que fazem a custo em quatro dias (153).

É também raro o gênero dos TAMANDUAS (154), parecidos com carneiro, focinho comprido e fino, unhas longas e largas. Alimentam-se de formigas (155), em cujos formigueiros, onde os descobrem, cavando com as unhas, metem a lingua e a recolhem coberta de enxames de formigas que engolem. Teem como esquilos uma cauda comprida e coberta de sedas, e sob ela se encobrem, sem nada apparecer do resto do corpo (156).

Os JAGUARETES (157), onça em português, são tigres negros.

Os COATAS (158), de côr arruivada e cauda longa, deitam um cheiro almiscarado. O TEIŪ (159), é um lagarto grande, de côres variegadas.

BOIGUACŪ (160), cobra muito grande e versicolor.

BOICININGA (161), em português cascavel, serpente venenosa, que avisa o homem da sua chegada com sua cauda bastante longa e com um chocalho. BOIOBI (162) ou cobra verde.

Os CORIGÕES são os serigues de que já se falou.

Das aves encontram-se as espécies seguintes:

O TUCANO (163), do tamanho da pèga, com o peito amarello e o resto do corpo preto, o bico grande e longo, mas leve, aloradado por fora e vermelho por dentro. O GUARA (164), todo de um vermelho alegre. Os PIRETAGUARAS (165), que delectam pelo verde extraordinário da plumagem. Os PAPAGAIOS, bastante conhecidos. A ARARÁ, de côr vermelha e azul. Chamam-lhe corvo do Brasil, e êle se avanta no tamanho e na beleza às outras aves (166). O AVESTRUZ (167) AMERICANO, menor do que o africano.

Não são apenas êstes e outros animais selvagens que se encontram no Brasil; mas também lá se reproduzem com singular fecundidade manadas de gado miúdo e de cavalos, que outrora levaram os portugueses para lá (168). Acham-se cavalos do melhor sangue e do maior preço, que os angolenses compram em grande número (169). Há também densissimos rebanhos de ovelhas. Possuem não poucos quinhentos touros ou vacas, e alguns mil, principalmente nos campos de PIRATININGA, onde as pastagens verdejam férteis e viçosas. E, incrível a quantidade dos porcos, cuja carne é de tal excellência que serve de remédio e alimento para os enfermos (170). E, sem número o número das galinhas (171), em razão do clima temperado. São avidamente procuradas tanto pelos indios quanto pelos portugueses, e criam-se com grande cuidado. Produz a região gansos maiores e melhores que os da Europa (172). São as ovelhas de gordura pouco apreciada e para os nossos piores no gôsto (173).

O mar é piscosissimo, e os rios são célebres pela variedade de peixes.

O OLHO-DE-BOI (174), peixe marinho, tem êste nome por ter os olhos semelhantes aos do boi. Com tal palavra costuma Homero designar Juno (175). Este peixe iguala no tamanho os atuns da Espanha, e é tão gordo que os indios preparam da sua enxúndia um óleo semelhante à manteiga. Entre os peixes principais se inclui o CAMURUPI, de ótimo sabor, erigido de espinhas, uma das quais traz levantada no dorso (176). O PIRAMBÁ ronca à maneira de quem ressona. Mede oito ou nove palmos de comprido, é muito apreciado e de agradabilissimo sabor. Tem dentro da boca duas pedrinhas, com cujo atrito esmôi os moluscos de que se nutre. Os indios suspendem essas pedrinhas ao pescoço como colares (177). Encontra-se no Brasil larga copia do BEJUPIRA (178), semelhante ao esturjão de Portugal. É de forma

redonda, de dorso negro e ventre branco. Há também peixes conhecidos aos mares da Europa, como os chamados TAINHAS pelos portugueses, muito salutares contra mordedura de cobra, e vários gêneros de CARPAS, denominadas pelos portugueses PAR-GOS e SARGOS, espécie de sardas, e mais RAIAS, AGULHAS e outros.

São excellentes também os DOURADOS, a que chamam os indios GUARACAPEMAS (179).

O ARAGUAGUA é um peixe com o focinho armado de espada (180). GUAPERVA, enxarcco (181), também dito PEIXE-PORCO, inteiramente erigido de espinhos.

O QUACACUJA, morcego aquático (182). NHANDI-GUACŪ, aranha muito grande (183).

Há nas praias abundância de tartarugas de grande porte, que põem na areia ovos semelhantes aos de galinha, redondos, brancos, recobertos de casca resistente.

Os TUBAROES (184) são os mais cruéis dos peixes, junestos a quem nada. Teem para companheiros uns peixes jurta-côres, que os portugueses denominam ROMEIROS. Armam os indios as suas setas com os dentes dêles por serem muito agudos e letalmente venenosos.

Há também os PEIXES-VOADORES, nos quais é lindissimo o brilho dos olhos, que fulguram como pedraria. As asas, tais quais as dos morcegos, são implumes e de côr prateada. Quando fogem do peixe inimigo, defendem-se voando fora da água e muitas vezes precipitam-se nos navios, o que é bom agouro, segundo pensam os marujos (185). Acredita-se existir também nestas partes o torpedo, a quem chamam os indios PURAQUE, porque produz torpor nos membros, e, quando alguém nêle toca, ainda mesmo com um pau, fica-lhe o braço dormente (186). Matando-se, perde a peçonha e come-se.

Além disso, maravilham mais os Tritões, denominados pelos indigenas IPIUPIARAS (187), visto como lembram em alguma cousa o semblante humano, mostrando as fêmeas uma cabeleira comprida e um aspecto mais gracioso. Vêem-se a sete ou oito léguas da Baía de Todos os Santos, bem como nas proximidades de S.ôrto Seguro. Crê-se que matam os homens, apertando-os com o seu abraço, não de proposito, mas por afeto. Os cadáveres lançados à costa ficam mutilados nos olhos, no nariz e nas pontas dos dedos, tornando-se verissimal que fiquem assim com a sucção e mordedura d'esses monstros.

Para outros peixes indios.

Nestes mares superabundam as sibas (188), cujo sangue é um tinta preta, assim como as lulas (189) e grandes surtigas (190). É também vasta a copia de ostras e de outros testaceos.

Os indios servem-se das conchas dos mexilhões como de colheres e facas (191). Os búzios e pentes (192) rivalizam na bontez e delectam os olhos.

Das aves marinhas umas são dignas de menção pelo alongamento do bico, outras pela cauda de forma bifurcada, umas tentas pelo mal da epilepsia, tais pela variedade das côres e algumas pela incapacidade de voarem.

Já foram levados para o Brasil melões, pepinos, granadas, figos, produzindo êstes duas e três vezes ao ano, sendo também a região abundante de várias frutas medicinais, de arroz, milho e muitas sortes de legumes.

As árvores mais notáveis próprias da terra são: a COPAIBA (193), de cuja casca, cortada durante o estio, mana um líquido de cheiro suavissimo, a modo de bálsamo, o qual tem a maravilhosas propriedade de curar as feridas e tirar as cicatrizes. Vêem-se estas plantas esfoladas pelo atrito dos animais, que, ofendidos pelas cobras, procuram instintivamente este remédio da natureza.

A CABUREIBA verte também fragrantissimo bálsamo (194).

A ICICARIBA (195), que dá a goma eleni; a ITAIBA (196), cuja resina é chamada anime pelos portugueses, de cheiro muito agradável e de grande utilidade; o ANDÁ (197) que produz castanhas catárticas; a MUCUITAIBA, em português PAU SANTO (198); ANHUIBAPEPIJA, sassafrás (199); CAJUCATINGA ou cedro brasileiro (200); o ACAJŪ (201), a primeira árvore frutifera do Brasil; o JENIPAPO (202), com cujo succo se pintam os naturais. Acrescente-se a MANDIOCA, da qual já se fez menção acima, e além disso, as árvores chamadas SAPUCAIAS (203), em extremo altas. Produzem um cáliceo durissimos semelhantes a uma caixa, com a boca voltada para a terra e cobertos com uma tampa por maravilhosos artifício da natureza. Nêles se contem castanhas de bom sabor. Quando elas estão maduras, abrindo-se a tampa, caem e ministram alimento aos indios mortais. Seria, porém, longo enumerar estas e outras produções do Brasil.

Não faltam madeiras de construção, e estas resistentes e duradouras, próprias também para fabricação de navios e pouco penetráveis às águas. Carece o país todo de obreiros, de cordas de

Aves marinhas.

Árvores e outras plantas.

Continua com des. Deuses.

B - Lista de animais com nomenclatura tupi-guarani e classificação científica

(LITAIFF, Aldo. *Les Fils du Soleil: mythe et pratique des Indiens Mbya-guarani du litoral du Brésil*. Tese de Doutorado, Departamento de Antropologia, Universidade de Montreal, Canadá, 1999)

- 1- *Tivy* ou *Tivi*- jaguatirica (*Felis pardalis*) e/ou felinos em geral; *Mbarakadja* - jaguar (*Pantera onça*), *Guaçu'aram* - puma (*Felis concolor*)
- 2- *Guara'i* - lobo (*Chrysocyon brachyurus*)
- 3- *Guaxu puku* ou *Guaxu'i* – cervo ou veado (Família *Cervidae*: *Blastocerus dichotomus*, *Ozotocerus bezoarticus*, *Mazama americana*)
- 4- *Kaguare* ou *Yaky* - tamandua (*Tamandua tetradactyla* e *Myrmecophaga tridactyla*)
- 5- *Tatu* ou *Tatu podju* - tatu (*Euphactus sexcinctus*, *Dasybus novemcinctus*, *Dasybus septemcinctus*, *Priodontes giganteus* e *Cabassous unicinctus*)
- 6- *Tapi'i* ou *Mborevy* – anta ou tapir (*Tapirus terrestris*)
- 7- *Jaitcha*, *Mbyku para*, *Akuti* - cotia (*Agouti pac*, *Dasyprocta azarae* e *Dasyprocta aguti*)
- 8- *Koati* ou *Ti'y* - quati (*Nasua nasua*)
- 9- *Bykurem*, *Mbyku'um* ou *Xavapem* - gambá (*Philander opossum*, *Lutreolina crassicaudata*, *Didelphis marsupialis*, *Chironectes minimus*); *Jaguare* - Zorrilho (*Conepatus chinga*)
- 10- *Tapixi* - coelho (*Sylvilagus brasiliensis*, e toda a família *Leporidae*)
- 11- *ka'i* – macaco em geral; *Karadja'um* (*Cebus apella*); *Karadja dju* - Bugio (*Alouatta guariba*), *Karadja* - Guariba-preto (*Alouatta caraya*)
- 12- *Kotchi* ou *Kure*: porco em geral; *tateto* (*Tayassu tajacu*); *Mamba'i* - queixada (*Tayassu albirostris*)
- 13- *Jagua* – cão em geral ou cão seuvagem (*Canis brasiliensis*, *Cerdocyon thous* e *Dusicyon gymnocercus*), raposa (*Cerdocyon thous*)
- 14- *Angudja*, *Angudja guaçu* – rato de banhado ou pântano (*Myocastor coypus*); *préa* (*Cavia aperea* – essa classificação inclui vários animais das seguintes famílias: *Muridae*, *Cricetidae*, *Echimyidae* e da sub-família *Dactylomynae*)
- 15- *Ka'api'yva* - capivara (*Hydrochaeris hydrochaeris*)
- 16- *Yypo* ou *Guairaka* - lontra (*Lutra longicaudis*); *Eira* - irara (*Eira barbara*); *Rovo'i* - ariranha (*Pteroneura brasiliensis*)
- 17- *Mboi* - serpentes em geral
- 18- *Tedju*, *Tedju guaxu*, *Tedju jagua*, *Tedju retovape*, *Tedju ro'i* ou *Ytcho* – lagartos
- 19- *karumbe* – tartarugas (*Testudo tabulata*)

- 20- *kyvy kyvy'i* - tatu'i ou tatuira (*Aegla platensis*, da família *Aeglididae*)
- 21- *Pira* – peixes em geral
- 22- *Mbopi* – morcegos (*Carollia perspicillata*, *Sturnira lilium*, *Artibeus lituratus*, *Pygoderma bilabiatum*, *Lasiurus borealis blossevillii*, *Molossops brachymeles*)
- 23- *Guyra* – pássaros em geral
- 24- *Oko'i* – garças (*Nycticorax nycticorax*, *Cosmerodius albus*), *Araku pytam* (*Aramides cajanea*)
- 25- *Jauaci* - martim-pescador (*Ceryle torquata*)
- 26- *Inhambu pytam* - codorna (*Crypturellus tataupa*, *Crypturellus obsoletus*)
- 27- *Ypekum*, *Txivere* ou *Guiry* - pica-pau (*Calaptes melanochloros*, *Veniliornis spilogaster*, *Colaptes C. campestris*), arapaçu (*Xiphocolaptes albicollis*)
- 28- *Ka'apim dovy* - gralha (*Cyanocorax caeruleus*, *Cyanocorax chrysops*)
- 29- *Avi'a* - sabia (*Embernagra platensis*)
- 30- *Ype* – patos e patos selvagens (*Anas versicolor*, *Netta peposaca*, *Amazonetta brasiliensis*, *Mergus octosetaceus*, *Heteronetta atricapilla*, *Platyrynchus mystaceus*, *Platyrynchus leucoryphus*)
- 31- *Uru* – galináceos em geral
- 32- *Apykatxu* ou *Jerutxi* - pombo (*Columbia livia*, *Columbia picazuro*, *Columbia cayennensis*, *Columbia plumbea*, *Columbia talpacoti*, *Columbia picui*, *Claravis godefrida*, *Leptotila verreauxi*, *Leptotila rufaxilla*, *Geotrygon montana*)
- 33- *Tukam* ou *Tukam mirim* - tucano (*Ramphastos dicolors*, *Ramphasto vitelinus*)
- 34- *Paraka* ou *Arapasa'i* - papagaio (*Amazona brasiliensis*, *Amazona aesti*, *Amazona vinacea*)
- 35- *Urucure'a* – coruja (*Tyto alba*, *Otus choliba*, *Otus atricapillus*, *Pulsatrix perspillata*, *Pulsatrix koeniswaldiana*, *Ciccaba huhula*, *Strix hylophila*, *Rhinoptynx clamator*, *Asio stygius*)
- 36- *Taguato* ou *Taguato'i* – águia ou falcão (*Harpia harpyja*; Ordre *Falconiformes*: *Harpagus diodon*, *Falco femoralis*, *Rupornis magnirostris*, *Morphnus guianensis*, *Spizastur melonoleucus*, *Spizaetus ornatus*, *Milvago chimango*, *Elanus leucurus*)
- 37- *Maino'i* - colibri ou beija-flôr (famille *trochilidae*: *Romphodon naevius*, *Phaethornis eurynome*, *Eupetomena macroura*, *Melanotrochilus fuscus*, *Stephanoxis lalandi*, *Chlorostilbon aureoventris*, *Hylocharis chrysura*, *Leucochloris albicollis*, *Amazilia versicolor*, *Calliphlox amethystina*)
- 38- *Xapirem* - Urubu (*Sorcoramphus papa*, *Cathartes aura*, *Caragyps atratus*)
- 39- *Popo* – borboleta ou mariposas em geral
- 40- *Ta'y* – formigas em geral.
- 41- *Kururu* - sapo comum (*Bufo bufo*).

C – E-mails recebidos da Embaixada do Brasil na Polônia

De: Embaixada - Varsóvia - Setor Cultural <cultural.varsovia@itamaraty.gov.br>
Enviado: segunda-feira, 8 de maio de 2017 08:12
Para: Claudia Scharf
Cc: Aloísio Barbosa de Sousa Neto
Assunto: RES: pesquisadora do Brasil

Prezada Claudia,

Escrevo do Setor Cultural da Embaixada do Brasil em Varsóvia. Agradecemos o contato e a apresentação.

A sua pesquisa é muito interessante! Obviamente, gostaríamos de ajudá-la para que consiga pesquisar os materiais presentes na Biblioteca em Cracóvia. Portanto, prepararemos uma carta de recomendação. Para preparar um documento adequado a suas necessidades, queria só esclarecer as seguintes questões, caso saiba nos ajudar:

- a carta tem algum formato específico?
- tem algumas informações ou dados específicos que acha que devemos incluir na carta?
- a quem deve ser dirigida (Diretor da Biblioteca, Reitor da Universidade Jaguelônica)?

Conforme as informações prepararemos um documento. Caso não tenha requisitos específicos, vamos preparar uma carta geral de recomendação.

Aguardo a resposta e fico à sua disposição.
Atenciosamente,

Karolina Jędrzejowska

Embaixada do Brasil
ul. Bajońska 15 - 03-963 - Warszawa
Tel. +48 22 617 48 00
karol.jedrzejowska@itamaraty.gov.br
cultural.varsovia@itamaraty.gov.br

De: Embaixada - Varsóvia - Setor Cultural <cultural.varsovia@itamaraty.gov.br>
Enviado: segunda-feira, 29 de maio de 2017 12:06:42
Para: Claudia Scharf
Assunto: RES: pesquisadora do Brasil

Prezada Sra. Claudia,

Desculpe a demora, mas enfim conseguimos e a carta de recomendação ficou pronta, assinada pelo Embaixador Alfredo Leoni.

Inclui todas as informações que me tinha passado: apresentei o caso, expliquei quais são os materiais em questão, apresentei o seu percurso acadêmico e o tema da tese de doutorado, sublinhando a importância da consulta dos originais. Pedi toda a atenção. Espero que a nossa intermediação ajude a que a Biblioteca possibilite a consulta.

As cartas serão enviadas pelo correio amanhã: ao Reitor da Universidade Jaguielônica, com cópia ao Diretor da Biblioteca Jaguielônica. Mandarei também uma cópia escaneada pelos e-mails.

Atenciosamente,

Karolina Jędrzejowska

Embaixada do Brasil

ul. Bajońska 15 - 03-963 - Warszawa

Tel. +48 22 617 48 00

karol.jedrzejowska@itamaraty.gov.br

cultural.varsovia@itamaraty.gov.br

De: Embaixada - Varsóvia - Setor Cultural <cultural.varsovia@itamaraty.gov.br>

Enviado: terça-feira, 4 de julho de 2017 13:10:45

Para: Claudia Scharf

Assunto: RES: pesquisadora do Brasil

Prezada Sra. Cláudia,

No que diz respeito à resposta da Universidade de Cracóvia, informo que esta ainda não veio. Entretanto, encaminho em anexo a solicitada cópia da carta que foi dirigida ao Reitor da Universidade Jaguelônica. Da nossa parte, podemos assegurar que, quando a resposta chegar, avisar-lhe-emos imediatamente.

Atenciosamente,

Monika Sanha

Embaixada do Brasil em Varsóvia

03-982 Warszawa, ul. Bajońska 15

Tel. +48 22 617 48 00

monika.sanha@itamaraty.gov.br

cultural.varsovia@itamaraty.gov.br

D – Carta do Reitor da Universidade Jaguelônica concedendo permissão para pesquisa nos LP.

997.8830.25.2017

Kraków, 2017-06-21



UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE

Szanowny Pan
Alfredo Leoni
Ambasador Brazylii w Polsce

Biblioteka
Jagiellońska

Szanowny Panie Ambasadorko,

uprzejmie informuję, że Jego Magnificencja Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego - prof. dr hab. Wojciech Nowak udzielił pozwolenia pani Claudii Scharf na zapoznanie się z oryginałami *Libri principis*. W celu uniknięcia nieporozumień pragnę zaznaczyć, iż pozwolenie dotyczy jedynie studiów nad manuskryptami, bez możliwości przeprowadzenia badań inwazyjnych. Szczegóły dotyczące wizyty proszę ustalać bezpośrednio z Sekcją Zbiorów Graficznych i Kartograficznych Biblioteki Jagiellońskiej, którą będzie reprezentować Pani Izabela Korczyńska.

Dyrektor

Zapraszam Pana Ambadora do odwiedzenia naszej biblioteki i zapoznania się z *Libri picturati* stanowiącymi skarbnicę wiedzy o Brazylii z XVII wieku.

Z wyrazami szacunku

Prof. dr hab. Zdzisław Pietrzyk
Dyrektor Biblioteki Jagiellońskiej

Aleja Mickiewicza 22
PL-30-059 Kraków
tel. +48 12 663 35 52
fax +48 12 633 09 03
dyrekcjabj@uj.edu.pl
www.bj.uj.edu.pl

Tradução da carta do Sr. Prof. Doutor Habil. Zdzislaw Pietrzyk para o Embaixador do Brasil na Polônia

“Cracóvia, 21.06.2017

Sua Excelência

Alfredo Leoni,

Embaixador do Brasil na Polônia

Excelentíssimo Senhor Embaixador,

Sirvo-me da presente para informar que Sua Magnificência Reitor da Universidade Jaguelônica, Prof. Doutor Habil., Wojciech Nowak, concedeu a permissão para a Sra. Claudia Scharf conhecer os originais do *Libri Principis*. Para evitar os desentendimentos, gostaria de enfatizar que a permissão se refere apenas aos estudos sobre os manuscritos, sem a possibilidade de realização de quaisquer exames invasivos. Solicitamos que os detalhes da visita fossem discutidos diretamente com a Seção de Coleção Gráfica e Cartográfica da Biblioteca Jaguelônica que será representada pela Sra. Izabela Korczyńska.

Aproveito a oportunidade para convidar o Senhor Embaixador para visitar a nossa biblioteca a fim de conhecer o *Libri Picturati*, o verdadeiro tesouro de conhecimento sobre o Brasil do século XVII.

Atenciosamente,

Prof. Doutor Habil. Zdzislaw
Pietrzyk

Diretor da Biblioteca
Jaguelônica”

E – E-mail recebido da Embaixada da Polônia no Brasil

Prezada Senhora, muito bom dia!

Recebemos o Vosso e-mail e o Embaixador deseja conversar com a senhora por telefone.

Durante esta semana e ameados da próxima, ele estará em viagem, de férias.

Ele retorna dia 31 de maio e pediu para lhe escrever, para a senhora ligar a ele, por favor.

O telefone de nossa Embaixada é este 61-3212.8000 ou 3212.8002 (direto do Secretariado).

Muito obrigada,

Lidiane Holanda

Assistente do Embaixador

Secretariado do Embaixador

Embaixada da República da Polônia em Brasília

Telefone: +55 (61) 3212-8002

Fax: +55 (61) 3242-8543

site: brasilia.msz.gov.pl

Embaixada em Brasília: [Facebook](#), [Twitter](#)

APÊNDICE

Figura 185 e 186: *Mauritshuis Museum*, Haia, Holanda.

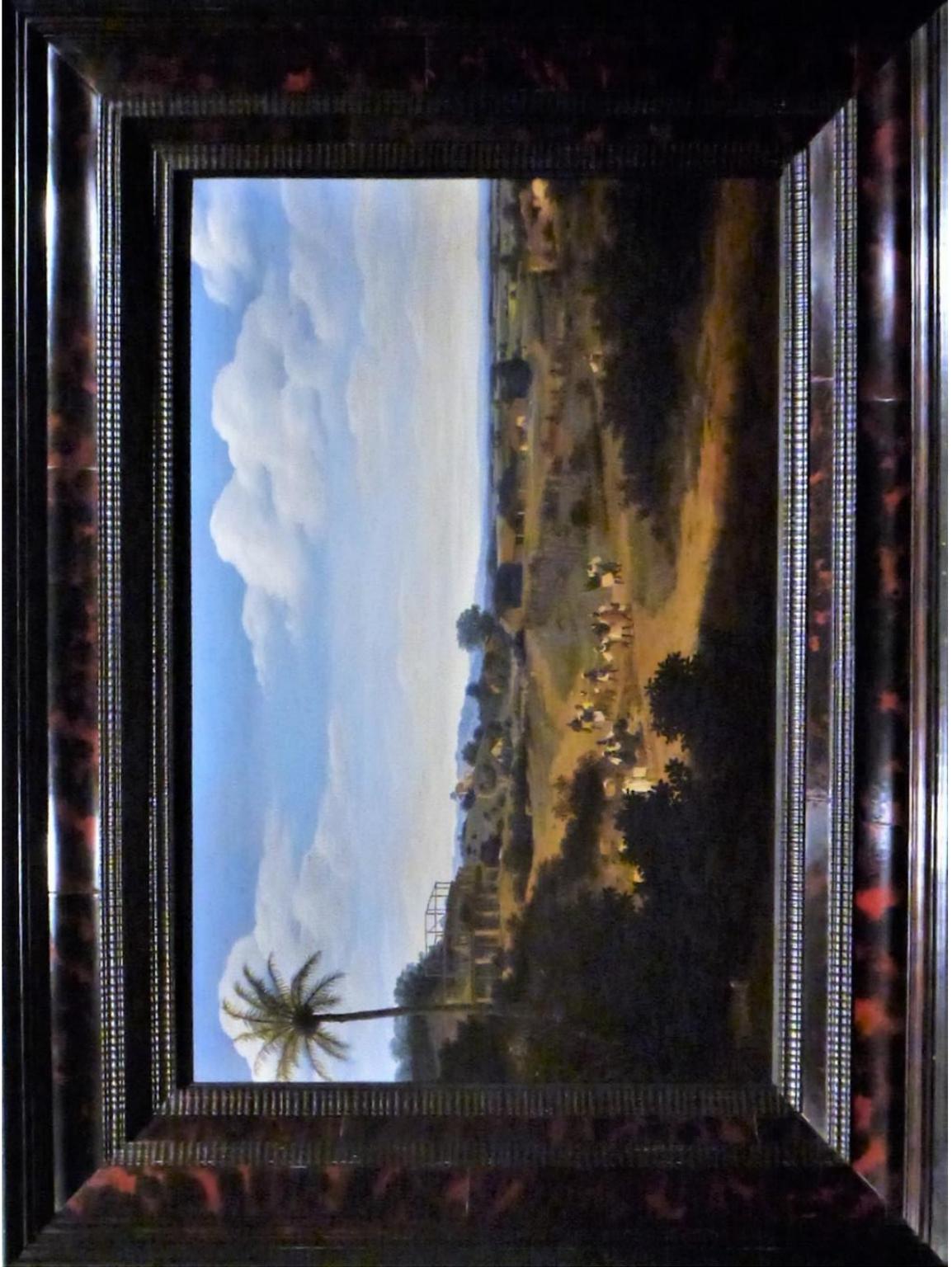


Fonte: acervo da autora, junho de 2017.

Figura 186



Figura 187: Frans Post, "Paisagem brasileira com casa em construção", c. 1655-1660, *Mauritshuis Museum*.



Fonte: acervo da autora, junho de 2017.

Figuras 188, 189 e 190: Diversas vistas do local onde foi instalado o Palácio de Vrijburg, sua *menagerie* e jardins. Fotografado a partir do Rio Beberibe, Recife.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 189



Figura 190



Figuras 191 e 192: Vistas das duas pontes construídas sob a administração de Maurício de Nassau, ligando o bairro antigo à Cidade Maurícia. Fotografadas a partir do Rio Beberibe, Recife.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 192



Figuras 193 e 194: Bairro onde foi implantada a antiga Cidade Maurícia, com construções remanescentes do séc. 17, com características construtivas e formais originárias da arquitetura urbana holandesa. Fotografado a partir do Rio Beberibe, Recife.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 194



Figuras 195 e 196: Antiga "Rua dos Juseus", no centro histórico do Recife onde foi construída a primeira sinagoga das Américas.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 196

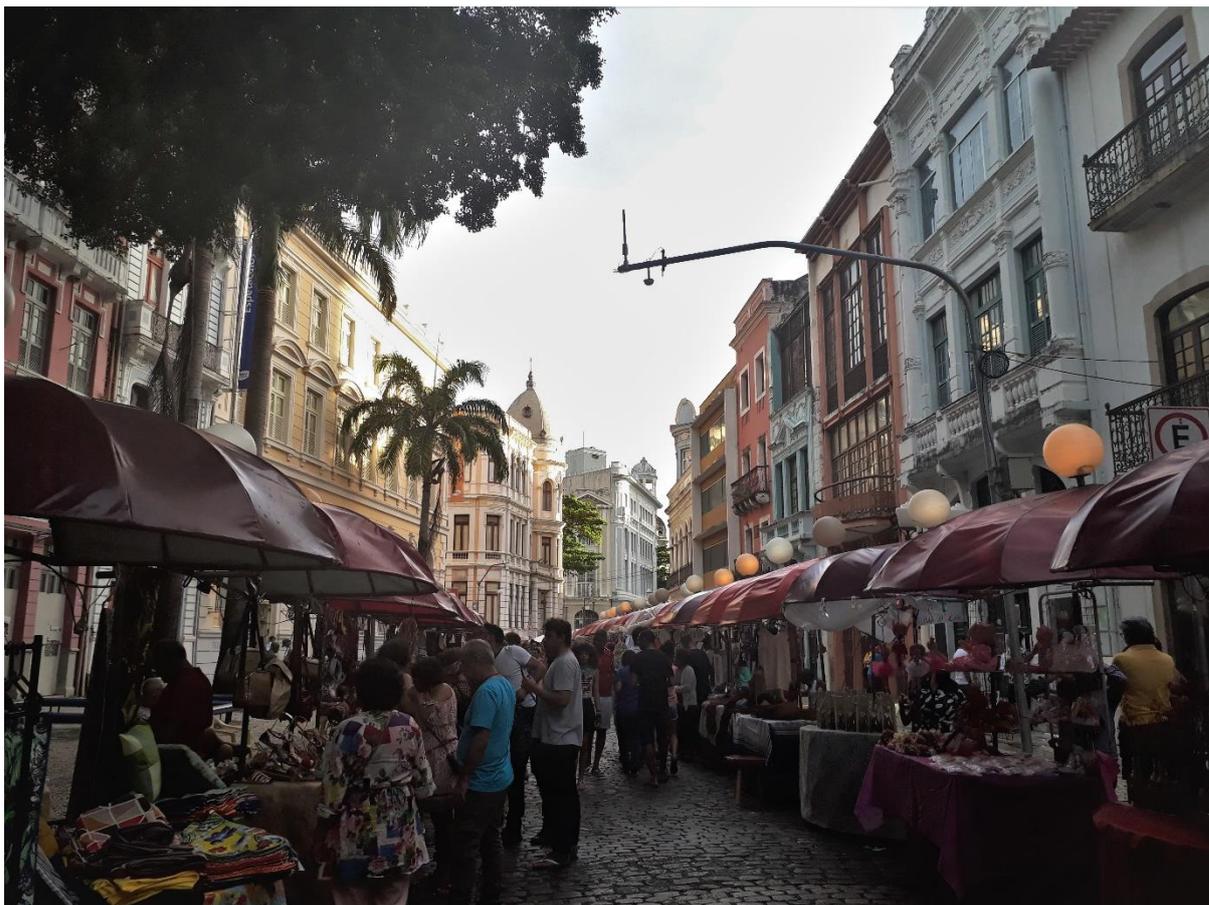


Figura 197: Instituto Ricardo Brennand, Recife.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 198: Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, Recife.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 199: Manufatura des Gobelins, "Le Combat des Animaux", tapeçaria, 368 x 317 cm., IRB, Recife.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 200: Sala de pinturas de Frans Post, IRB, Recife.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 201: Frans Post, "Paisagem de Olinda com ruínas do Convento do Carmo", guache e têmpera s/ papel, 25,1 x 41,2 cm, assinado e datado F. Post 1640.



Fonte: acervo da autora, setembro de 2018.

Figura 202: pássaro da mesma espécie do “Japuĩ” (LP A36, p. 238), fotografado em Itapuã, Salvador.



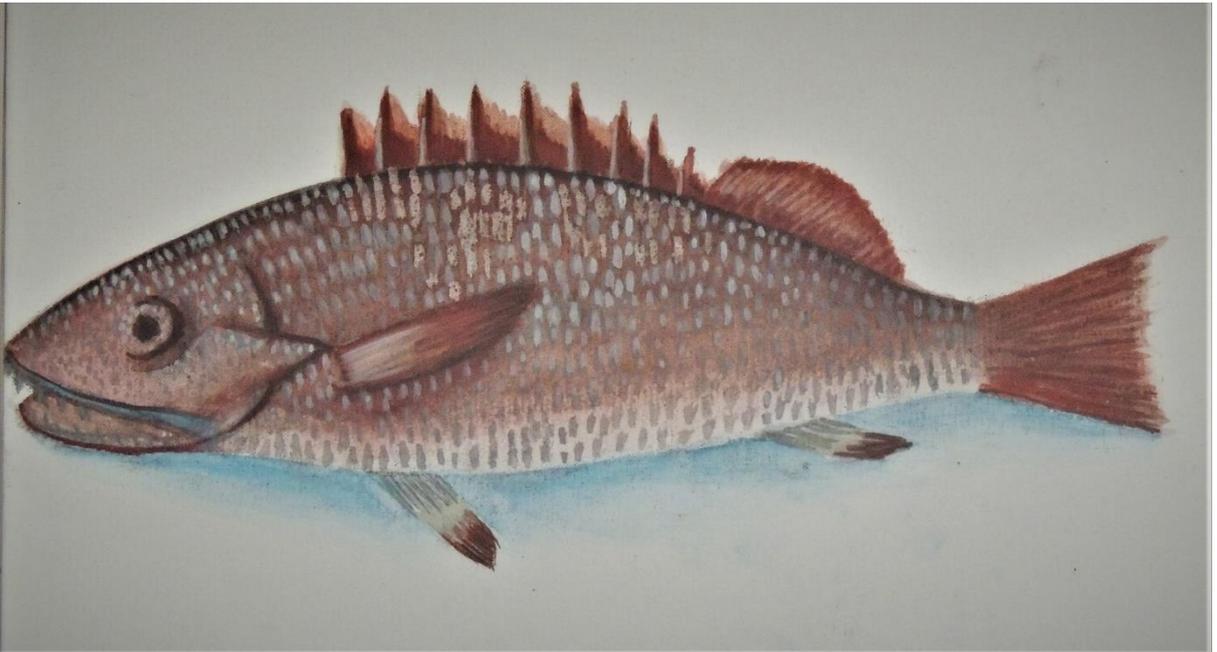
Fonte: acervo da autora, janeiro de 2019.

Figura 203: peixe da mesma espécie do “*Guambayacúapé*” (LP A36, p. 374), encontrado na Praia de Itapuã, Salvador.



Fonte: acervo da autora, abril de 2019.

Figura 204: Cláudia P. Scharf, aquarela s/papel, 2016.



Reprodução da ilustração do peixe “*Acaráaya*” do LP A37, p. 351. Estudo realizado durante a disciplina “Laboratório de Investigação Bidimensional”, sob orientação da Prof^ª. Maria das Graças Ramos.

Figura 205: Cláudia P. Scharf, aquarela s/papel, 2016.



Reprodução da ilustração do pássaro "*Aiurûcurau*" do LP A37, p. 125. Estudo realizado durante a disciplina "Laboratório de Investigação Bidimensional", sob orientação da Prof^a. Maria das Graças Ramos.

Figuras 206, 207, 208, 209, 210 e 211: estudos desenvolvidos para agrupamento das ilustrações dos LP por tipologias.

DESENHOS VOL I				
GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	GRUPO 4	GRUPO 5
PB de perfil / 3/4 cima c/ sombra bom desenho s/ "contexto" p. 3, 4, X 8, 19, 21, 58,	PB de perfil / 3/4 s/ sombra bom desenho s/ "contexto" "habitat" p. 7, 11, 115, 117	PB + cor de perfil c/ sombra c/ "contexto" "habitat" bom desenho p. 5, 70, 22 pinturas	PB de perfil c/ sombra bom desenho c/ "contexto" p. 18	PB + cor Pintura PB + cor de cima / 3/4 perfil c/ sombra bom desenho s/ "contexto" 118 p. 121, 122, 123, 157, 158, 176
SUB-GRUPO 1 PB + 1 cor desenho aquarelado de perfil c/ sombra bom desenho s/ "contexto" p. 15, 17, 72 contexto ou habitat	SUB-GRUPO 2 PB s/ sombra "s/ contexto" bom desenho de cima ou de frente ou perfil p. 117, 119, 153, 86 , 90	SUB-GRUPO 3 PB + 1 cor desenho aquarelado a 3/4 c/ sombra (colorida) c/ "contexto" paisagem bom desenho p. 10	GRUPO 4 GRUPO 10 Pintura perfil c/ sombra bom desenho s/ "contexto" pássaros / puxes p. 62, 63, 64, 65 66 , 85, 66, 68, 73 p. 112, 114, 116 , 126, 127, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 155, 176, 177, 73	GRUPO 11 Pintura PB + cor perfil de cima / 3/4 perfil s/ sombra desenho amador s/ contexto subdivi- dido p. 88, 136 p. 51, 71, 133, 131, 121 , 125, 134, 135, 136, 138, 141, 143, 144, 145, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 83

Figura 207

LIBRI PRINCIPIS VOL I				
GRUPO 6	GRUPO 7	GRUPO 8	GRUPO 9	GRUPO DESAGREGADOS
PB + 1 tonalidade de perfil s/ sombra desenhos "nais" ou amador c/ "habitat" e quadros (traco horiz) c/ inscrições de nome ou abaxo ou atrás p. 24, 25, 26, 27, 28 (c/ sombra), 30, 31, 32 (s/ traco), 34, 35, 57,	colorido idem c/ sombra idem desenho menos elaborado idem p. 6, 9, 33, 74, 76, 151, 167	PB + cores de perfil idem c/ ou s/ sombra idem c/ habitat s/ traco horiz. p. 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41	cores + PB Pintura cima / de de cima / perfil fauna / desenho puxes e cisternas s/ sombra s/ habitat bom desenho p. 113, 116, 120, 128, 130, 132 (s/ sombra?) 147, 149, 159, 80, 144 58	cores 3/4 ou perfil com habitat c/ sombra desenho amador c/ traco horizontal p. 12, 14, desenho + 1 tonalidade amador lapis c/ habitat p. 174
		SUB-GRUPO 8.1 idem cima fauna: pássaros p. 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 61, 65, 68, 73, 75, 77, 78, 94, 95, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108	SUB-GRUPO 8.2 cores Perfil, pássaros bom desenho, habitat s/ sombra, s/ traco p. 52, 53, 59, 60, 66, 67, 69, 79 (?), 81, 84 s/ habitat 83, 87, 89 91, 92, 93, 96, 97, 101,	macabados 174, 150, Vol I 53, III, Vol II

Figura 211

