

ARTE E CIÊNCIA NO BRASIL HOLANDES
THEATRI RERUM NATURALIUM BRASILIAE: UM ESTUDO
 DOS DESENHOS *

PETRONELLA J. ALBERTIN **

CONTEÚDO

Prefácio	250
Considerações	250
Introdução	251
1. Aspectos históricos	253
1.1. Contexto histórico	253
1.2. Os artistas a serviço de Maurício de Nassau	257
1.3. Sinopse da dispersão da coleção de Maurício de Nassau	260
2. Estágio da pesquisa	262
2.1. Hipótese em torno da origem dos desenhos	262
2.2. Literatura referente aos desenhos publicada até 1945	264
2.3. O destino dos desenhos	265
2.4. Processo de recuperação e redescobrimto	265
2.5. A pesquisa dos zoólogos M. Boeseman e P. Whitehead	266
3. Conteúdo do <i>Theatrum</i> e <i>Misc. Cleyeri</i> , segundo pesquisa individual	268
3.1. Relatório da investigação	268
3.2. Observações gerais	269
3.2.1. Classificação dos desenhos	269
3.2.2. Conservação	272
3.2.3. Linhas d'água	272
3.2.4. Frontispícios	273
3.2.5. Medidas	274
3.2.6. Escritas	275
3.2.7. Técnica	281
3.2.8. Qualidade	282
4. A série de tapeçarias das Índias	283
4.1. História da série de tapeçarias	283
4.1.1. "Les Anciennes et les Nouvelles Indes"	284
4.2. Dispersão da série de tapeçarias	286
4.3. Relação entre os desenhos do <i>Theatrum</i> e as tapeçarias	287
Conclusões	288
Apêndices	290
Notas	313
Bibliografia	322

* Tese de Mestrado em História da Arte, apresentada junto à Vrije Universiteit de Amsterdam, em abril de 1981.

** Rua B, n.º 11 (Parque dos Príncipes), 05387, São Paulo, SP.

PREFACIO

Um dos aspectos mais atraentes durante a fase de pesquisa para esta tese foi o entusiasmo que senti a cada nova, pequena ou grande, descoberta. O tema desta tese cativou-me bastante; a busca de novas respostas às diversas questões ainda em aberto estimulou continuamente minha curiosidade.

Sou muito grata pela ajuda, interesse e entusiasmo com que muitos me acompanharam.

Gostaria de dirigir uma palavra de agradecimento ao Dr. G. Grzeszczuk e Dr. J. Pirozynski da Biblioteca Jagelônica por sua intervenção junto às autoridades polonesas, que me permitiram estudar os desenhos. Aos Drs. M. Boeseman e P. J. P. Whitehead, meu reconhecimento pelo acesso a pesquisas ainda não publicadas e discussões construtivas sobre o tema.

Agradeço à Prof.^a Dra. A. C. Esmeijer e Dr. E. de Jong pela estimulante orientação. A meus colegas Tricia Bots e Frans Grijzenhout agradeço o apoio e entusiasmo com que acompanharam cada passo da pesquisa.

À Sra. Jo Bakker agradeço pela ajuda em datilografar o texto desta tese.

Uma especial palavra de agradecimento a minha mãe, para mim um exemplo de perseverança.

E finalmente, muito devo ao contagiante otimismo de José Luiz, meu marido.

CONSIDERAÇÕES

O tema central desta tese é o estudo de uma coleção de desenhos do século XVII, conhecida sob o nome de "*Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*"¹ e os desenhos a estes relacionados, encontrados na *Miscellanea Cleyeri*.²

São desenhos de história natural, da fauna e da flora brasileiras, de um ou mais artistas holandeses que trabalharam no Brasil, no século XVII, sob o patrocínio do então governador João Maurício de Nassau.

Os desenhos estiveram durante um curto período na Holanda; permaneceram depois durante três séculos na Preussische Staatsbibliothek (Biblioteca Estatal da Prússia) de Berlim. Após a Segunda Guerra deu-se pela falta dos desenhos, que passaram a ser considerados perdidos.

Meu interesse pelo trabalho dos artistas holandeses no Brasil deveu-se, em parte, à minha descendência holandesa. No entanto, a opção de estudar especificamente a coleção de desenhos acima mencionada, foi determinada quando tomei conhecimento, através de um artigo de jornal³ (*Het Parool* 4.4.1977), que na Polônia haviam sido reencontrados desenhos de história natural, provavelmente pertencentes à coleção de Maurício de Nassau. Esta notícia levou-me conseqüentemente a empenhar-me na busca dos desenhos. Os desenhos do *Theatrum* não estavam perdidos, como se pressupunha; pela primeira vez, desde alguns anos, tornavam-se novamente acessíveis a estudos.

Antes da guerra, os desenhos mal haviam sido estudados; as notícias que corriam no pós-guerra sobre o conteúdo da coleção eram bastante divergentes.

As proposições que formaram a base de minha pesquisa foram:

1. Em qual contexto histórico os desenhos do *Theatrum* e *Misc. Cleyeri* devem ser inseridos?
2. Qual o andamento das pesquisas?
3. Qual o conteúdo desta coleção de desenhos e qual a contribuição deste novo estudo ao atual estágio da pesquisa?
4. Que influências tiveram os desenhos para outras formas de arte?

Para responder estas perguntas a tese foi dividida, em linhas gerais, da seguinte forma:

- Na primeira parte são tratados os problemas históricos: uma introdução do período e dos personagens principais;
- Na segunda, descrevo estudos e hipóteses surgidas ao longo do tempo, a respeito da história, conteúdo, atribuições e funções da coleção de desenhos;
- Os novos dados sobre os diversos aspectos do material por mim estudado na Biblioteca Jagelônica de Cracóvia são apresentadas na terceira parte;
- Na quarta, exponho em especial a função que os desenhos tiveram na composição da série de Tapeçarias das Índias.

Termino com algumas conclusões gerais, onde comparo o resultado da minha pesquisa com a opinião de autores estudados na segunda parte; finalmente apresento diretrizes para uma eventual pesquisa posterior.

INTRODUÇÃO

A coleção de desenhos de história natural dos artistas do cortejo de Maurício de Nassau, reencontrada na Polônia, é também conhecida como "*Libri Picturati A 32-38*". Isto porque a coleção de desenhos brasileiros foi incorporada, no século XIX, a uma coleção ainda maior de manuscritos ilustrados, conhecidos como *Libri Picturati*, perfazendo o total de 144 volumes. Os sete volumes⁴ de desenhos brasileiros, nesta coleção de *Libri Picturati*, era composta de 3 partes:

1. *Libri Picturati A 32-35* — os quatro volumes do *Theatrum*.⁵
 - I. Icones Aquatiliium.
 - II. Icones Volatiliium.
 - III. Icones Animalium.
 - IV. Icones Vegetabiliium.
2. *Libri Picturati A 36-37* — os dois volumes dos livros conhecidos por "Manuais".
3. *Liber Picturatus A 38* — *Misc. Cleyeri*.

A princípio, os quatro volumes dos *Libri Picturati A 32-35* eram uma coleção de desenhos avulsos que, em 1652, foram enviados por Maurício de Nassau a Frederico Guilherme de Brandemburgo. Os desenhos foram, em alguns anos, compilados nestes volumes por Christian Mentzel, médico da corte de Frederico Guilherme, e receberam então o atual nome de "*Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*". A maioria desses desenhos é atribuída a Albert Eckhout.

A segunda parte dessa coleção de 7 volumes é composta de 2 volumes: os *Libri Picturati A 36-37*, chamados Manuais ou também *Libri Principis*, porque Maurício de Nassau os tenha manuseado pessoalmente para anotações sobre a fauna e flora brasileiras; a caligrafia encontrada nas páginas destes livros é a ele atribuída. A autoria destes desenhos ainda não foi definida; neste contexto, são geralmente citados os nomes do botânico e astrólogo Georg Marcgrave e do artista amador Zacharias Wagener.

Bem distinta é a situação referente ao último volume, o *Liber Picturatus A 38, Misc. Cleyeri*. Neste volume foram condensados desenhos de diferentes origens. Algumas folhas foram enviadas a Chr. Mentzel, do Oriente, por Andreas Cleyer, médico a serviço da Companhia das Índias Orientais; entre elas aquarelas de plantas, animais e doenças tropicais da Índia e África. Também veio para este volume uma grande quantidade de estudos, em óleo sobre papel, de plantas, animais e índios brasileiros, executados no Brasil por

encargo de Maurício de Nassau. Estes desenhos, também atribuídos a Albert Eckhout, podem ser considerados como um apêndice do *Theatrum*.⁶

Esta tese focalizará principalmente os desenhos do *Theatrum*. Os Manuais, estreitamente ligados a este, foram por mim relegados a um segundo plano de estudos, já que são objetos primordiais de estudos de outros pesquisadores.⁷

Logo que tomei os desenhos brasileiros como tema de pesquisa, notei que não poderiam ser estudados fora de um contexto mais amplo. Existe, como se sabe, uma complexa rede de interrelações entre os desenhos e outras obras.

Segue abaixo uma sinopse dos trabalhos que nesta tese serão trazidos à tona.

- a. *Volumes do Theatrum* — 4 volumes
(data de compilação) 1660-1664
(conteúdo) Desenhos de peixes, aves, pessoas, animais e plantas.
(autor) A maioria é atribuída a Albert Eckhout.
(local em que se encontram) Biblioteca Jagelônica-Cracóvia-Polônia.
- b. *Manuais* — 2 volumes
(data de conclusão) cerca de 1640?
(conteúdo) Desenhos de peixes, aves e animais.
(autor) Talvez G. Margrave.
(local) Biblioteca Jagelônica-Cracóvia-Polônia.
- c. *Miscellanea Cleyeri* — 1 volume
(data de compilação) cerca de 1757
(conteúdo) Entre outros, uma série de desenhos de pessoas, animais, aves e plantas brasileiras.
(autor) Atribuídos a Albert Eckhout.
(local) Biblioteca Jagelônica-Cracóvia-Polônia.
- d. *Zoobiblion* — 1 volume
(data de realização) entre 1634-1641.
(descrição) Diário ilustrado; alguns desenhos são cópias de *a.* e/ou *b.*
(autor) Zacharias Wagener.
(local) Kupferstichkabinett-Dresden-R.D.A.
- e. *Historia Naturalis Brasiliae* — 1 volume
(data de publicação) 1648
(descrição) Livro que contém anotações sobre medicina, zoologia e botânica. Ilustrado por meio de gravuras, tendo como exemplos os desenhos em *a.* ou *b.*
(autores) W. Piso e G. Marcgrave.
(local) Entre outros, na Biblioteca Universitária de Amsterdã e Biblioteca do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.
- f. *Série de Leningrado* — 145 folhas
(data de conclusão) após 1650
(conteúdo) Desenhos de peixes, aves e animais. Cópias das figuras encontradas, respectivamente, em *b.* e nos três primeiros volumes de *a.*
(local) Academia de Ciências-Leningrado-Rússia.
- g. *Naturalien Buch* — 1 volume
(data de compilação) 1680-1708
(conteúdo) Contém 34 cópias de desenhos de peixes, aves e animais que se encontram em *d.* e 8 desenhos de peixes, aves e um crustáceo, que originalmente deveriam pertencer à coleção de *a.*
(autores) Os primeiros de Jacob Griebé; a segunda série provavelmente é de Albert Eckhout.
(local) Sächsische Landesbibliothek-Dresden-R.D.A.

- h. *Reise von Amsterdam nach Pharnambuco in Brasiliae* — 1 volume
(data de compilação) 1642-1649
(descrição) Diário ilustrado, alguns desenhos provavelmente são cópias de *a*.
(autor) Caspar Schmalkalden.
(local) Forschungsbibliothek-Gotha-R.D.A.
- i. *Hoflössnitz* — 80 painéis
(data de realização) após 1653
(descrição) Painéis para decoração de teto, com figuras de animais e aves brasileiras. Cópias ou talvez desenhos inspirados em outros que se perderam do conjunto *a*.
(autor) Atribuídos a Albert Eckhout.
(local) Castelo de caça Hoflössnitz em Radebeul, perto de Dresden-R.D.A.
- j. *Desenhos de Índigenas Brasileiros* — 5 desenhos
(data de conclusão) cerca de 1640
(descrição) Desenhos de índios Tapuias, provavelmente perdidos da coleção de *a*. ou *c*.
(autor) Atribuídos a Albert Eckhout.
(local) Kupferstichkabinet, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz-Berlin Ocidental-R.F.A.
- k. *Anciennes Indes* — Série de 8 tapeçarias
(data de execução) entre 1687-1730
(descrição) A composição dos temas das tapeçarias foi provavelmente montada, tendo como base os desenhos de *a*.
(autores) Os cartões são atribuídos a Albert Eckhout, com participação de Frans Post.
(local) Cartões no Mobilier National-Paris-França.
Tapetes em diversos países; 5 encontram-se no Museu de Arte de São Paulo-São Paulo-Brasil.
- l. *Nouvelles Indes* — Série de 8 tapeçarias
(data de execução) entre 1740-1786
(descrição) Os cartões foram baseados em *k*. com algumas modificações.
(autor) Cartões de François Desportes.
(local) Os cartões encontram-se, entre outros, no Museu Guéret, Reims e Marseilles, França.
Entre outros locais encontram-se estes tapetes no Mobilier National-Paris-França.
- m. *Desenhos em Sévres* — 8 porta-fólios
(data de conclusão) cerca de 1740.
(descrição) Os desenhos são provavelmente estudos preliminares para a composição dos cartões para *l*.
(autor(es?)) François Desportes. Talvez alguns dos desenhos que se encontram nesta coleção devam ser atribuídos a Albert Eckhout.
(local) Musée National de Céramique-Sèvres-França.

As diversas relações existentes entre estes trabalhos e os desenhos do *Theatrum* serão esclarecidas nos próximos capítulos.

1. ASPECTOS HISTÓRICOS

1.1. Contexto histórico

As histórias da Holanda e do Brasil se tocam no século XVII. Neste “século de ouro”, a Holanda se desenvolveu rapidamente no campo da navegação marítima e logo começou a participar do descobrimento e conquista do mundo.

Ao lado da já existente Companhia das Índias Orientais, é fundada, em junho de 1621, a Companhia das Índias Ocidentais, visando fins mercantilistas

em território do Ocidente.¹ Assim como o comércio e a implantação de colônias agrícolas, a pirataria também era um dos objetivos da Companhia. A intenção era, neste caso, de corsear a carga dos navios espanhóis provenientes da América do Sul ou Central, durante a 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. Um ponto estratégico de onde a pirataria facilmente poderia ser organizada era a costa do Nordeste Brasileiro. Também do ponto de vista econômico esta costa brasileira era atrativa. Após uma tentativa frustrada de tomar dos portugueses a Capital, Salvador-Bahia, em 1624-25, a Companhia passou a empenhar esforços para tomar Pernambuco, região igualmente favorável, devido ao cultivo de açúcar. Quando por fim, em 1630, os holandeses conseguiram firmar-se no Brasil, logo cuidaram de expandir seu território, de modo que uma razoável extensão da costa nordeste brasileira ficasse sob seu domínio.

Em 1636 João Maurício de Nassau Siegen (fig. 1) foi designado pelos diretores da Companhia das Índias Ocidentais, para o cargo de governador-geral do território holandês no Brasil (fig. 2). O Conde João Maurício de Nassau (em 1652 Príncipe) nasceu em Dillemburg, Alemanha. Por parte de pai tinha parentesco com a família real holandesa e por parte materna com a corte dinamarquesa. Após estudos nas Universidades da Basileia e Genebra, alistou-se no exército holandês, onde adquiriu certa fama nas campanhas contra os espanhóis durante a Guerra dos Oitenta Anos. Confiando nas suas capacidades administrativas e militares, a escolha para o cargo de governador caiu sobre Maurício de Nassau, a fim de reorganizar a colônia, visando obter maiores lucros.

J. Maurício de Nassau teve um conceito muito diferente de sua função de administrador da colônia, que muitos de seus contemporâneos que iam para o Oriente; isto fica patente no fato de ter em sua comitiva não somente soldados e oficiais do governo, mas também cientistas e artistas. Segundo C. R. Boxer era "a carefully selected entourage of forty six scholars, all of whom had their own special functions and assignments".² Entre estes encontravam-se os cientistas Willem Piso (ou Pies) e Georg Marcgrave e os artistas Albert Eckhout e Frans Post (segundo a grafia que eles mesmos usavam), como também o "Kuchenschreiber" ou amador Zacharias Wagener. Foram principalmente estas pessoas que, sob o patrocínio de Maurício de Nassau, descreveram e visualizaram o Brasil do século XVII.

No Brasil, Maurício de Nassau fez com que se organizasse um tipo de jardim zoológico/botânico, que segundo Fr. M. Calado³ era "stocked with every kind of fruit tree which grows in Brazil" e também "every kind of animal that he could find". Muitos destes animais eram presenteados a Maurício de Nassau por moradores ou colonizadores de regiões mais afastadas.⁴

Maurício de Nassau esteve durante sete anos à frente de uma colônia de crescentes atividades culturais. A corte passou a ser um centro de animadas discussões artísticas e científicas. Graças a Maurício de Nassau foram naquela época incentivados e realizados estudos em diversos campos: zoologia, botânica, etnologia, geografia e astronomia.

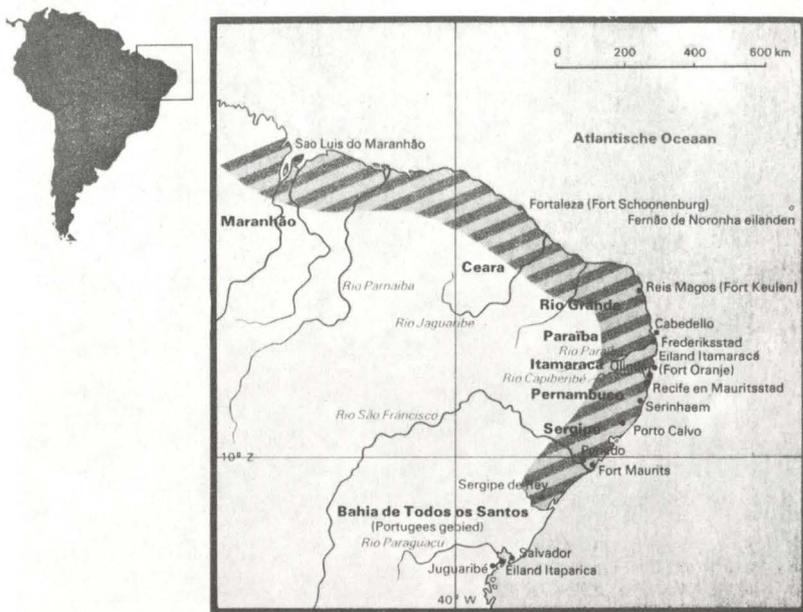
É evidente o papel de J. Maurício de Nassau como mecenas das artes e da ciência, durante sua estada no Brasil. Apesar de que, em diversas regiões da Europa, trabalhos do mesmo calibre estivessem sendo realizados, o mérito de Maurício de Nassau constou de ter alcançado tão alto nível cultural, numa sociedade até então considerada ainda bastante primitiva.

Do ponto de vista político e econômico, a situação começou a piorar rapidamente depois de 1640, quando os portugueses se tornaram novamente independentes da Espanha, preocupando-se cada vez mais com seus domínios no Brasil.

Maurício de Nassau insistiu várias vezes para que os senhores diretores da Companhia lhe enviassem mais dinheiro para expandir suas forças militares. Suas requisições, no entanto, não foram ouvidas, devido a problemas financeiros que a Companhia então enfrentava. Além disso, pendia a suspeita de Maurício de Nassau se ocupar de empreendimentos elitistas às custas da Companhia, sem visar lucros para ela. Ou a política holandesa fora de curta



Fig. 1 — Retrato de João Maurício de Nassau-Siegen. Tela, 111 x 92.5 cm, por Jan de Baen (1633-1702). Haia, Mauritshuis inv. m. 5.



Nederlands Brazilië in 1643

Fig. 2 — Mapa do Domínio Holandês em 1643. De: Cat. Exp. *Zo wijd de wereld strekt*, Mauritshuis, 1979/80 (pág. não numerada).

visão, ou seus ideais se distanciavam demais daqueles dos diretores da Companhia, é fato que, em 1644, Maurício de Nassau retorna à Holanda. Logo após sua partida, os portugueses se rebelaram contra os holandeses restantes; em 1654 Pernambuco se rende aos portugueses. Em 1661 a Companhia, num acordo, se desfaz de todos os seus direitos.

Após sua volta à Holanda, Maurício de Nassau passou a morar na Mauritshuis em Haia, onde colhia os frutos da sua missão no Brasil. Financiou a publicação dos trabalhos de Piso e Marcgrave *Historia Naturalis Brasiliae* (1648) e o *Rerum per Octennium in Brasiliae...* de Caspar Barléu (ou Van Baerle) (1647). Em 1652 entrou para os serviços de Frederico Guilherme I, Príncipe-Eleitor de Brandemburgo. Sua coleção brasileira começou a se espalhar pela Europa, por meio de presentes que oferecia em troca de retribuições que lhe dessem mais "status". A influência que esta coleção teve no campo das artes e das ciências se prolongou durante muito tempo. Também no exército, Maurício de Nassau continuou ativo, até 1676, quando retornou definitivamente para Cleves, onde veio a falecer dentro de três anos.

1.2. *Os artistas a serviço de Maurício de Nassau.*

Para uma melhor compreensão da problemática existente em torno dos desenhos, é indispensável tomar conhecimento das pessoas que trabalharam no Brasil, durante a estada de Maurício de Nassau, e que de um ou outro modo podem ter contribuído para a formação da coleção de desenhos do *Theatrum*.

As discussões sobre o número e a identidade dos artistas que se integraram à comitiva de Nassau ainda não chegaram a conclusões unânimes.

Com certeza podem ser somente aceitos os nomes de Albert Eckhout e Frans Post. Ambos são citados na "Lijste van de domistiquen ant hoff van Sijn Extie Johan Maurits van Nassau... op den 1 April 1643 genietende de vrije taefel"⁵ (Lista dos domésticos que tinham acesso à mesa na corte de sua Excia. João Maurício de Nassau... a 1 Abril 1643). Citados sob os números 15 e 16 encontram-se respectivamente "Elbert Eechout (e) Frans Post beijde met jongen"⁶ (Elbert Eechout e Frans Post ambos com ajudantes). No entanto, continua sendo intrigante o fato de Maurício de Nassau ter escrito, em carta ao Marquês de Pomponne, que "dans mon service le temps de ma demeure au Brésil, six peintres, dont chacun a curieusement peint à quoy il estoit le plus capable...".⁷ Esta passagem é tanto mais intrigante por a palavra "peintres" dar margem a diversas interpretações.

Sob esse termo geral, poderiam ser incluídos não somente artistas como Eckhout e Post, mas talvez também os cartógrafos e/ou os desenhistas de cunho mais científico como um astrólogo ou um botânico. Por Maurício de Nassau ter enfatizado que cada qual trabalhava "de acordo com sua capacidade ou especialidade", poderia ser um argumento para aceitarmos que com "peintres", de fato, não se deva entender somente artistas.

Albert Eckhout (Groningen cerca de 1610 — Groningen cerca de 1664)

Dos artistas que, com certeza, integraram a comitiva de Maurício de Nassau, de quem menos sabemos é Albert Eckhout. Segundo os escassos e inseguros dados biográficos encontrados sobre sua pessoa, teria nascido em Groningen, onde também veio a falecer. Nada ainda é conhecido sobre sua obra antes de partida para o Brasil. Ainda não se sabe ao certo como se estabeleceu contato entre Maurício de Nassau e Albert Eckhout. Segundo H. E. van Gelder⁸ é possível que tenham entrado em contato através de Jacob van Campen, que trabalhava nos projetos para construção da Maurits-huis.⁹ Albert Eckhout, provavelmente contratado como retratista, partiu junto com Maurício de Nassau em 1636. Aqui dedicou-se a retratar seres humanos e animais. Durante sua estadia no além-mar fez muitos desenhos mais tarde absorvidos na composição de seus quadros. Das obras a ele atribuídas algumas se encontram no National Museet de Copenhague.¹⁰ As características do trabalho de Eckhout são mais fáceis de analisar através de seus quadros em Copenhague, principalmente por meio das oito grandes telas, assinadas e datadas em 1643, nas quais é apresentada a população nativa do Brasil.

Os tipos são expostos como documentos: não demonstram qualquer sentimento interior; a composição em geral é bem estática. Estas obras são uma fonte de informações etnográficas: qual a aparência da população? que roupas e instrumentos usavam? Muitas vezes também ainda é demonstrada de que maneira diversos instrumentos estranhos eram manuseados. A importância documentária desses quadros é evidentemente primordial.

Na composição predominam as linhas verticais. O personagem principal, no centro, é mostrado frontalmente ou em três quartos (3/4). A força vertical da composição é ainda muitas vezes reforçada por árvores que flanqueiam a figura central.

Notável é que a linha do horizonte, ao fundo, é mantida baixa. Existe pouca harmonia na composição de espaços entre o primeiro e segundo planos. Do ponto de vista iconográfico, no entanto, parece haver uma conexão entre a figura no primeiro plano no quadro e a cena de fundo. Assim, por exemplo, no quadro "Homem Tupi"^{10a}, em primeiro plano é apresentado um índio dessa tribo; vêem-se ao fundo algumas figuras que se banham num rio. É conhecido que os índios tupis tinham o costume de se banhar mais de uma vez por dia.

Com exceção do quadro "A dança dos tapuias", Eckhout, em suas obras, não costuma dar impressão de movimento. O fato de isso ser demonstrado nesse seu quadro, testemunha a capacidade de Eckhout em representar a idéia de movimento. A dança ritual aí representada é uma cena mais realista, ao contrário da maioria das cenas com fins mais documentários.

O fato de Eckhout dar valor ao lado mais estético de sua profissão se nota, entre outros trabalhos, nos seus desenhos a giz de índios brasileiros.¹¹ Nota-se que Eckhout tinha prazer naquele jogo de luz e sombra. A postura mais natural de uma índia dormente demonstra uma sensibilidade do artista para o estudo das formas. Aqui não vemos as formas rígidas de seus trabalhos mais documentaristas, mas uma maior graça de movimentos e sensibilidade artística.

As naturezas mortas, que também se encontram em Copenhague, não são assinadas, mas são atribuídas a Albert Eckhout. Th. Thomsen¹² bem soube provar que as naturezas mortas são baseadas em alguns desenhos feitos no Brasil, atribuídos a Eckhout, hoje na coleção de desenhos da *Misc. Cleyeri*. E. Schaeffer¹³ falou sobre a influência de Caravaggio nos trabalhos de Eckhout¹⁴. As naturezas mortas de Eckhout não dão a impressão de terem sido pintadas da natureza, mas sim compostas a partir de um estudo de diferentes desenhos avulsos de frutas.

Pouco é conhecido sobre o trabalho de Eckhout nos primeiros anos após seu regresso à Holanda em 1644. Existem, no entanto, algumas hipóteses. H. E. van Gelder¹⁵ presume uma sociedade entre Jacob van Campen e Eckhout após sua estadia no Brasil. Esta tese é baseada na existência de motivos — frutas, pássaros e cestas, brasileiras e africanas — nos trabalhos projetados por Jacob van Campen. Referindo-se principalmente aos painéis de naturezas mortas, originalmente na casa de Jacob von Campen "Het Hoogerhuis van Radenbroek" mas que no momento se encontram no Fléhite Museu em Amersfoort, Holanda, como também os quadros "Os tesouros do Brasil" e "Aurora" na sala de Orange da "Huis ten Bosch" em Haia. A relação que H. E. van Gelder sugere entre Jacob van Campen e Eckhout, antes de sua viagem ao Brasil, é co-influenciada pelas obras citadas.¹⁶ Em 1653 Eckhout parte, com esposa e filha, para Dresden, onde, por recomendação de Maurício de Nassau, entra como pintor da corte, a serviços do Príncipe¹⁷ — mais tarde Grão-Eleitor — João Jorge II (1656-1680) da Saxônia. Acredita-se que Eckhout trabalhou na Alemanha até 1663. A obra mais famosa que lhe é atribuída, desse período, é a decoração dos painéis de animais e aves no teto de uma sala no castelo de Hoflössnitz, perto de Radebeul.¹⁸ Ultimamente a atribuição desta obra a Eckhout está novamente sendo posta em dúvida.¹⁹

Infelizmente perderam-se muitos dos trabalhos de Eckhout, seja pela guerra ou incêndios.²⁰ A imagem que hoje temos de sua obra é incompleta. Uma melhor avaliação está se tornando possível nos últimos anos devido à recuperação de desenhos que lhe eram atribuídos. Entre estes encontram-se

os desenhos de índios na Kupferstich Kabinet de Berlim Ocidental²¹ e naturalmente os recém-descobertos desenhos do *Theatrum* e *Misc. Cleyeri*.

Frans Post (Haarlem 1612 — Haarlem 1680)

Nada se conhece sobre a obra de Frans Post antes de sua estadia no Brasil. Talvez já gozasse, antes disso, de certo renome como paisagista e por esse motivo foi escolhido por Maurício de Nassau. Também é possível que Frans, por intermédio de seu irmão Pieter Post, entrasse em contato com Maurício de Nassau, visto que Pieter, como empreiteiro, estava ligado à construção da Mauritshuis.²² Durante sua estadia no Brasil, Frans tomou parte em diversas expedições pelo país, com oportunidade de montar uma grande coleção de desenhos com vistas do Brasil. Somente de seis quadros podemos dizer com certeza que foram pintados no Brasil; o número de desenhos brasileiros de sua autoria é ainda menor. Outras obras lhe são atribuídas por diversos escritores, com base na semelhança de estilo.²³

A maioria de suas obras tem pequeno formato, em contraste com as grandes telas de Eckhout. São na sua maioria paisagens distantes, mostrando as colônias holandesas de então, os pequenos personagens totalmente integrados na composição da paisagem. O primeiro plano de seus quadros, muitas vezes, é composto por animais, pássaros e frutas, que por assim dizer se destacam como silhuetas do segundo plano. Alguns escritores propõem a possibilidade de uma eventual participação de Eckhout.²⁴ Neste contexto sugeriu-se também que, em alguns quadros de Eckhout, a paisagem de fundo deveu-se a uma colaboração de Post. Antes de se fazer um pronunciamento definitivo a este respeito, deve-se, a meu ver, averiguar se Post também não fez estudos de plantas e animais (que possivelmente poderiam se encontrar no *Theatrum*), estudos estes que mais tarde aproveitou na composição de quadros. Por se encontrarem no Museu Britânico desenhos de Post, da costa africana de Loanda e S. Thomé, acreditam J. de Sousa-Leão e E. Larsen que ele tomou parte em uma das expedições à África. A este respeito ainda não existe certeza, visto que Post também pode ter se inspirado e copiado elementos de um dos desenhos de um cartógrafo.²⁷ Logo após sua partida do Brasil em 1644 Post trabalhou na execução dos estudos preliminares das gravuras do livro de C. Barléu, *Rerum per octenium in Brasiliae...* publicado em 1647. Depois disto, volta a trabalhar em Haarlem, onde, em 1646, foi admitido na Corporação de São Lucas (Lucasgilde). Para evitar repetições, os vários prédios e igrejas eram colocados sempre num novo contexto. Características de suas últimas obras são as composições comprimidas e a grande quantidade de detalhes.²⁹ Seus primeiros trabalhos eram mais tranquilos e o horizonte era mantido baixo; nisto seguia a corrente dominante da evolução da pintura paisagística holandesa de sua época.³⁰

Os trabalhos de Post encontram-se hoje em diversos museus e coleções particulares, entre outros no Louvre, British Museum, Museu de Arte de São Paulo, e Mauritshuis em Haia.³¹

Outros artistas que, possivelmente, aos olhos de Maurício de Nassau se enquadravam na categoria de "Peintres" eram:

Zacharias Wagener (1614-1668).³² Este alemão de Dresden já se encontrava no Brasil em 1634; em 1637 entrou a serviço de Maurício de Nassau como encarregado de pagamentos. Nesta condição, teve possibilidade de participar das inúmeras expedições pelo Brasil, que descreveu detalhadamente em seu diário. Nas horas de folga trabalhava no *Thierbuch*, que contém uma centena de desenhos,³³ a maioria de plantas e animais, mas também tipos étnicos, paisagens, vistas e plantas de lugarejos. Por intermédio destes tencionava fazer um relatório sobre o Brasil para amigos e familiares na Alemanha.³⁴ Seus manuscritos encontram-se hoje no Kupferstich Kabinet da Staatliche Kunstsammlung de Dresden.

P. Ehrenreich³⁵ e Th. Thomsen³⁶ demonstram, em seus estudos sobre Eckhout, uma relação entre os desenhos dos habitantes do Brasil de Wagener e os de Eckhout.³⁷ Hoje em dia, a maioria dos estudiosos aceita a tese de que grande parte das obras de Wagener sejam cópias das de Eckhout,³⁸ com

a exceção de J. R. Teixeira Leite,³⁹ que ainda pleiteia a favor de Wagener. Caso aceitemos a primeira hipótese, os desenhos de Wagener poderão ser vistos como um "terminus ante quem" para os estudos de nativos de Eckhout já que "they show minor but significant differences in detail from Eckhout's later figure paintings in Copenhagen and therefore suggest the existence of preliminary drawings and sketches which Wagener copied prior to his departure from Brazil".⁴⁰ Refere-se neste caso aos desenhos do *Theatrum*, que teriam sido copiados por Wagener. Se bem que aqui não se comente uma participação direta de Wagener nos desenhos do *Theatrum*, Th. Thomsen⁴¹ atribuiu a Wagener alguns dos desenhos dos *Manuais*.

Em 1642 chegava ao Brasil o alemão *Caspar Schmalkalden*, que serviu no exército até 1645. Assim como Wagener, também mantinha em diário ilustrado, conhecido como *Reise von Amsterdam nach Pharnambuco in Brasilia* (1642-1649).⁴² Segundo W. Joost⁴³ o trabalho de Schmalkalden não é tão minucioso como o de Wagener, embora exista alguma correspondência com as figuras de Eckhout; a composição não é exatamente a mesma. O fato de Schmalkalden ter tomado parte da expedição ao Chile, em 1643, é de grande importância.⁴⁴ Neste contexto seria interessante pesquisar a relação entre os estudos de chilenos de Schmalkalden e os atribuídos a Eckhout.

Um dos cientistas que fortemente se candidatam a ter sido considerado artista por Maurício de Nassau é *Georg Marcgrave* (1610-1644).⁴⁵ Proveniente de Leibstad, estudou em diversas universidades antes de chegar a Leiden, onde cursou botânica e astronomia. Em 1638 chegou ao Brasil para trabalhar como astrônomo, sob a orientação de *Willem Piso* (1611-1678). Este era médico particular de Maurício de Nassau e adquiriu grande conhecimento sobre plantas e ervas brasileiras, usando-as para combater doenças.⁴⁶ Além de seu trabalho no campo da astronomia, Marcgrave trabalhou também como cartógrafo; ainda durante as expedições pelo país descreveu a fauna e flora brasileiras.⁴⁷ Quando de sua partida do Brasil, Maurício de Nassau enviou-o, contra sua vontade, para São Paulo de Loanda (África), onde veio a falecer pouco tempo depois de chegado. Todo seu material, inclusive trabalhos de pesquisa, foi enviado para a Holanda, onde Johannes de Laet cuidou de sua publicação.

Sua obra *Historia Rerum Naturalium Brasiliae...* foi publicada em 1648 em conjunto com a "*De Medicina Brasiliense...*" de Willem Piso, sob o título de *Historia Naturalis Brasiliae*. Em 1658, após revisão, foi reeditada, contendo também descrições de doenças orientais feitas por Jacob Bontius, médico da Companhia das Índias Orientais, na época de J. P. Coen, sob o título *De Indiae utriusque re naturali et medica libri quatuordecim*. Os demais artistas que possivelmente trabalharam no Brasil e/ou em São Paulo de Loanda são: *Johannes Vingboons* (1617-?) e *Abraham Willaerts* (1613-1669/71), ambos cartógrafos, talvez também considerados "pintres".⁴⁸ A estadia de A. Willaerts no Brasil e em São Paulo de Loanda é comentada por C. de Bie⁴⁹ e por A. Houbraken.⁵⁰ *Gillis Peeters* (1612-1653) é também citado por C. de Bie e outros, mas não é feita menção de eventual estadia no Brasil. A. Guimarães⁵¹ é de opinião, após ter visto o quadro "Vista do Recife" na Galeria Durand — Mathiesen em Genebra, que Gillis Peeters seguramente deva ter visitado o Brasil.

E, menos provavelmente, ainda são citados neste contexto os nomes de *Peter Coninxloo* e *Cornelius Golyath*.⁵²

1.3. Sinopse da dispersão da coleção de Maurício de Nassau

Logo alguns anos após o regresso de Maurício de Nassau à Holanda, começou a se dispersar pela Europa a coleção cuidadosamente montada no Brasil. Obras de arte, pesquisas, uma coleção de raridades, resultado de uma estadia de sete anos no Brasil, eram doadas na esperança de receber em troca dinheiro ou posições políticas que lhe dessem maior "status".

Em 1652, Maurício de Nassau doou uma grande parte de sua coleção a Frederico Guilherme I, Grão-Eleitor de Brandemburgo, a cujo serviço Mau-

rício de Nassau já havia entrado em 1647, para administrar o pequeno principado de Cleves, Alemanha.

Uma lista do material doado foi redigida em setembro de 1652.⁵³ Nesta constavam móveis, peles de animais exóticos, pau-brasil, livros e obras de arte. De grande importância no contexto do tema desta tese, é que nesta transação trocaram de proprietário os valiosos desenhos da fauna e flora brasileiras, os Manuais e a coleção de desenhos avulsos, mais tarde conhecidos por *Theatrum*.

João Maurício de Nassau recebeu em troca dessa coleção uma grande soma em dinheiro, com que comprou o castelo de Freudenberg nas vizinhanças de Cleves.⁵⁴ Também do ponto de vista político, a transação favoreceu a situação de Nassau. Por recomendação de Frederico Guilherme I, teve sua nomeação de "Herrenmeister" na ordem dos Joanistas da região de Brandemburgo. Mais tarde, nesse mesmo ano, provavelmente também por indicação do Grão-Eleitor, Nassau foi elevado à categoria de Príncipe: "Thus the works of Art and other objects which Johan Maurits sold were snugly couched in a web of political plans and achievements and consciously used as an instrument in his new political career"⁵⁵. Não somente para Nassau a transação foi proveitosa, mas também para a outra parte envolvida. Esta aquisição não somente enriquecia a "Kunstammer" (coleção) e a biblioteca de Frederico Guilherme I, como também tinha para ele um significado político: "Brandenburg was as yet a small and relatively unimportant state, but one which had just begun to play an international role, and which could not better demonstrate its new status than by the acquisition of rare objects and splendid works of Art".⁵⁶ No ano de 1654, Frederico III, rei da Dinamarca, recebeu alguns quadros e objetos de Maurício de Nassau, destinados a seu gabinete de raridades, instalado em 1650. O presente de Maurício de Nassau destinava-se a esse fim, depois de ter recebido em 1653, de Frederico III a condecoração da ordem do Elefante Branco, uma das mais altas distinções protestantes daquela época.⁵⁷ Esta coleção, mais tarde, foi para o National Museet de Copenhagen, com exceção de dois quadros, perdidos em um incêndio do palácio Christiaanborg em 1794. Acredita-se que a maioria dos quadros seja de Eckhout; certa dificuldade existe em torno de três retratos enviados do Congo, hoje no departamento etnográfico do citado museu.⁵⁸

A terceira transação ocorreu em 1679, entre Maurício de Nassau e Luís XIV. Esta bem documentada transação foi, diversas vezes, objetivo de estudos nos últimos anos, visto que o conteúdo deste presente tem relação com a criação das tapeçarias da "Série das Índias", das quais voltarei a falar num próximo capítulo.

Uma lista do material enviado à França encontra-se no "Koninklijk Huisarchief" (arquivo real) de Haia.⁵⁹ Este presente era constituído, segundo R. Joppin⁶⁰, de uma grande quantidade de quadros e nenhum objeto de uso. Maurício de Nassau fez o melhor que pôde para angariar um grande número de quadros para esta transação, de modo que tal presente realmente viesse a ser digno do rei da França. Não é tão estranha a idéia de Nassau ter se empenhado com tamanho afincio neste objetivo, pois em troca desta doação esperava ser recompensado com uma boa soma de dinheiro. Ao fim de sua vida, Nassau se encontrava em grandes dificuldades financeiras: "Le moment choisi pour ce cadeau par l'ex-commandant et chef de l'armée des Etats (alors que les hostilités n'avaient pas encore cessé entre la France et les Pays Bas) semble bizarre. Quels pouvaient être ses motifs? Sans doute en raison de l'éclat de Versailles qui rejaillirait sur lui si les métiers des Gobelins acceptaient ses toiles 'desquelles on pourra former une tapisserie la plus rare qu'on aye jamais vu', insistait-il auprès du roi. Mas son besoin d'argent aura aussi pesé dans la balance, car rien n'était plus naturel que d'attendre une récompense digne d'un si grand monarque..."⁶¹

Sabe-se que na França existia então um grande interesse pelos temas exóticos apresentados nas obras de Post e Eckhout; em uma de suas cartas a Maurício de Nassau o marquês de Colbert escreveu como o seu presente foi aceito pela corte de Luís XIV. "De jour en jour, le monde vient courir ici comme en une procession..."⁶³

Quando Maurício de Nassau faleceu em 1679, ainda não havia recebido o que almejava em troca de sua valiosa coleção.⁶⁴

E. Larsen sugeriu a existência de uma outra transação, eventualmente efetuada em 1661, durante a visita de Maurício de Nassau à Inglaterra. Para tal hipótese não existem dados concretos.⁶⁶ Larsen cita esta possibilidade, por considerar típico o hábito de Nassau distribuir presentes.

Também algumas coleções particulares receberam material levado por Maurício de Nassau do Brasil.⁶⁷ Segundo C. Martius⁶⁸ (1853), Albert Seba de Amsterdã foi um dos que receberam. Um outro colecionador que possivelmente recebeu material de Nassau é Frederik Ruijsch (1638-1731), também de Amsterdã. A terceira pessoa foi provavelmente Olaus Worm, da Dinamarca, cuja coleção mais tarde foi incorporada à coleção real de Frederico III.⁶⁹ As coleções dos dois primeiros foram compradas em 1717 pelo Czar Pedro o Grande e encontram-se presentemente em Leningrado.⁷⁰ Neste breve levantamento procurei limitar-me a mostrar, em linhas gerais, como ocorreu a dispersão da coleção da "Brasiliana". Todavia, é uma tarefa difícil traçar o destino de todos os elementos da coleção original. A maior malfeitora foi sem dúvida a Segunda Guerra Mundial, durante a qual foi perdida grande parte desta valiosa coleção. Ao longo dos anos muitos objetos de arte foram perdidos de vista, principalmente os que integravam a coleção enviada a Luís XIV; o local em que poderiam se encontrar hoje é muito difícil de ser traçado. Antes, mas principalmente depois da guerra, alguns historiadores (de arte) se propuseram a reencontrar o material desaparecido.⁷¹ Suas buscas, infelizmente, nem sempre foram bem sucedidas.

Através de pesquisas novamente estimuladas por ocasião de uma exposição sobre Maurício de Nassau⁷², chegaram até nós, ultimamente, dados cada vez mais otimistas. Aqui e ali são encontrados fragmentos da coleção original de Nassau, mesmo que por vezes seja difícil explicar como tenham chegado a tal lugar. P. Whitehead encontrou recentemente oito desenhos originalmente pertencentes à coleção de *Theatrum*, no *Naturalien-Buch* de Jacob Griebel, datado entre 1680-1708, na Sächsische Landesbibliothek de Dresden.⁷⁴ Este livro contém também algumas cópias de desenhos de Wagener.⁷⁵

Antes disto já haviam sido encontrados cinco desenhos de índios tapuias, no Kupferstichkabinet de Berlim Ocidental, que têm relação com os volumes do *Theatrum* e da *Misc. Cleyeri*.⁷⁶

Algumas cópias das obras de F. Post, A. Eckhout e Z. Wagener foram estudadas por R. Joppien.⁷⁷ Um estudo destas cópias é de grande interesse, por dar uma idéia do material que eventualmente se perdeu e ajudar a resolver alguns problemas referentes a atribuições. O fato de os originais terem sido copiados, até a metade do século XVIII⁷⁸, indica que as obras tinham seu valor reconhecido e o interesse pelos temas brasileiros ainda era grande.

As recentes descobertas voltaram a chamar a atenção para a obra dos pintores de Maurício de Nassau. Diversas pesquisas vêm sendo realizadas nesse sentido e darão no futuro uma melhor imagem de como a coleção realmente se dispersou.

2. ESTAGIO DA PESQUISA

2.1. Hipótese em torno da origem dos desenhos

Na introdução dos volumes do *Theatrum* não é feita qualquer menção aos artistas ou à história dos desenhos. Até o momento ainda não havia sido possível fazer pesquisa mais profunda sobre estes temas. Por esse motivo, as respostas dadas a determinadas perguntas eram de caráter provisório.

Quanto ao conteúdo do *Theatrum*, sabia-se que eram desenhos de história natural, principalmente da flora e fauna brasileiras, e, em menor quantidade, do Chile e da África.¹ O motivo pelo qual foram feitos parece evidente. Maurício de Nassau queria que os artistas documentassem tudo o que encontravam no Novo Mundo. O método pelo qual cientistas e artistas realizaram seus trabalhos demonstra primordialmente um valor documentário. Os desenhos serviam na terra natal como uma fonte de informações sobre o que se via

em outras partes do mundo. Os desenhos do *Theatrum* muitas vezes também eram usados para fins de pesquisa, entre outros no campo da medicina e zootologia. Alguns desenhos seriam mais tarde aproveitados na composição de outros objetos de arte.²

Como lugar de origem dos desenhos é geralmente apontado o Brasil, já que Maurício de Nassau levou consigo para a Holanda um grande número de desenhos; ainda não se tem certeza que tenham sido todos feitos no Brasil. Em alguns aparecem inscrições como "Uyt Congo" ou "Angola".³ Também encontram-se na coleção desenhos de animais que não existem no Brasil, como o elefante e a alpaca. É possível que esses animais se encontrassem no jardim zoológico de Nassau e que tenham sido retratados; outra hipótese é que estes desenhos foram feitos na África mesmo.⁴ Além do mais, segundo certos autores, alguns desenhos do *Theatrum* poderiam ter sido baseados nos desenhos dos *Manuais*; por isto são de opinião que talvez nem todos os desenhos tenham sido feitos fora da Holanda, mas eventualmente copiados por Eckhout dos *Manuais*, após seu retorno à Holanda.⁵

A respeito dos desenhos dos *Manuais* não existe dúvida que tenham sido realizados no Brasil. Um forte argumento neste sentido é o fato de Zacharias Wagener já ter copiado alguns exemplos para o *Thierbuch* antes de sua partida do Brasil em 1641.

Em relação à atribuição dos desenhos do *Theatrum* é que encontramos as mais divergentes hipóteses. Abaixo segue um inventário de algumas destas hipóteses: o Prof. Johann Horkel (1832), fisiólogo de Berlim, para um estudo comparativo entre a série de Leningrado e os desenhos dos volumes de *Theatrum*, estudou-os na Staatsbibliothek de Berlim, e atribuiu todos os desenhos a Frans Post.⁶

Outros autores, como Driesen (1849) e Martius (1853), fazem a mesma atribuição. A. Schneider, após estudos sobre as aves no volume II, inclinava-se a atribuir os desenhos a Frans Post ou talvez a Z. Wagener.⁷ Th. Thomsen⁸, em sua monografia sobre A. Eckhout, atribuiu a maioria do *Theatrum* a esse artista. H. E. van Gelder⁹, em análise do quadro das duas tartarugas na Mauritshuis, chega à conclusão que esta obra e os desenhos de Berlim devem ser atribuídos a Eckhout; E. Larsen¹⁰, em seu estudo sobre Frans Post, é de opinião que os desenhos do *Theatrum* são antes de Post que de Eckhout, já que no primeiro plano dos quadros de Post invariavelmente aparecem animais e plantas.

As conclusões a que se chegaram nos últimos anos estão somente baseadas em um limitado número de fatos acessíveis dos desenhos. Isto foi o que gerou provavelmente as notáveis discórdias a respeito das atribuições dos desenhos, pelos autores citados acima, e entre E. Schaeffer e J. R. Teixeira Leite. O primeiro diz a este respeito "a maior parte, principalmente nos volumes 1, 2, 4 deverá ser atribuída a Albert Eckhout enquanto outra parte das folhas talvez a Markgraf e Piso, que também tomaram parte na "Missão Nassau" ao Brasil e por último parece também certa a colaboração de Zacharias Wagener...".¹¹ J. R. Teixeira Leite parece ter outra opinião a esse respeito: "A autoria de Eckhout para o III tomo do *Theatrum* "Icones Animalium" é hoje geralmente aceita".¹²

Por motivos de semelhança de estilo, a tendência ultimamente é de atribuir a Eckhout a maioria dos desenhos, tanto de seres humanos como os desenhos zoológicos e botânicos do *Theatrum*.¹³ No entanto a situação não está totalmente definida, pois "this does not exclude Post entirely, the very beautifully painted animals and plants in his pictures shows that he was capable of depicting natural history subjects".¹⁴

Se os desenhos foram feitos da natureza, era igualmente difícil de afirmar com certeza. O fato de, no desenho do Tamanduá, aparecer uma correção, fez com que certos autores acreditassem ter sido esse animal retratado do natural: "The correction of its right hind leg, where the artist started off with misconceived foot and substituted a more correct one, shows that it was drawn from life".¹⁵ E também "an error of this sort could not have been made during copying and must represent a change of mind by the artist".¹⁶

Parece que a dúvida a este respeito persiste: "While there is some suggestion that Eckhout drew animals straight from life and finished them in oils, this seems not the case with those representations of plants and fruits which we find in the *Theatrum*. These are carefully studied and minutely painted, rather as herbarium samples and quite formal in conveying their botanical message; they are constructed of individually studied and well chosen studies of roots, stems, leaves, blossom or fruit. Though not flat in treatment, they are laid out in a single plane, in which their role is that of a specimen rather than a natural growing plant".¹⁷

Do que foi descrito acima, dá para concluir que realmente ninguém ainda conseguiu dar uma resposta satisfatória às diversas questões, como origem, autoria, etc. . . Sem ter o material em mãos era quase impossível ir além. Com base nos diferentes dados sobre os desenhos analisados por mim, expostos no capítulo 3, foi possível chegar a novas hipóteses, discutidas nas conclusões.

2.2. *Literatura referente aos desenhos publicada até 1945*

A literatura e as reproduções, publicadas antes de 1945, eram até há pouco tempo o nosso único meio de reconstruir o conteúdo do *Theatrum*.

O fato de os desenhos terem sido, com variável freqüência, objeto de estudo, testemunha o valor que lhes foi atribuído no decorrer do tempo. Que no século XVII existia interesse pelos desenhos, nota-se pelo fato de, por volta de 1650, já existir uma série de cópias.¹⁹ Apesar de os volumes já constarem, em 1668, da lista dos Manuscritos da biblioteca do Grão Eleitor²⁰, os desenhos parecem praticamente ter caído no esquecimento.²¹

Nos estudos de história natural de M. Bloch²² e de J. G. Schneider²³ a respeito do *Historia Naturalis Brasiliae*, realizados na Königlichen Bibliothek de Berlim, no meio do século XVIII, os Manuais foram estudados por ambos e é estranho que não façam referência alguma à existência do *Theatrum*.²⁴

Somente no trabalho de Lichtenstein²⁵ é pela primeira vez feita uma análise dos desenhos do *Theatrum*, acrescidos de um comentário zoológico. Alguns desenhos do *Theatrum* foram copiados por A. Valenciennes durante sua visita à biblioteca de Berlim em 1826.²⁶

C. von Martius encomendou algumas reproduções das plantas, em óleo sobre papel, para seus estudos sobre Marcgrave em 1853.²⁷ Ambos os estudos anteriores visavam principalmente estudos de história natural, com especial interesse, respectivamente, nos desenhos de peixes e plantas.

Em 1894 P. Ehrenreich publicou um artigo,²⁸ analisando do ponto de vista etnográfico/antropológico os nativos brasileiros do século XVII.

No começo do século XX, estudos sobre os desenhos ainda são raros. Em 1912 é publicada a obra de E. W. Gudger²⁹, e em 1926 a de J. Moreira³⁰, seguidas em 1928 pela de L. Darmstaedter.³¹ Somente pouco tempo antes da Segunda Guerra Mundial, parece haver um renovado interesse pelo *Theatrum*. Th. Thomsen estuda os desenhos, devido à sua pesquisa sobre Eckhout, e um relatório sobre os desenhos de aves é publicado por A. Schneider e outro por H. Wegener.³²

No total existiam, antes de 1945, oitenta fotos dos desenhos do *Theatrum*, dos quais cinquenta e cinco publicadas.³³ Após 1945 ainda encontramos algumas reproduções no livro de A. Lück e no artigo de J. Sousa-Leão.³⁴ Das vinte e quatro fotos restantes, não publicadas, algumas pertenciam à coleção da Deutsche Staatsbibliothek de Berlim Oriental; à coleção Helmcke da Staatsbibliothek de Berlim Ocidental; à coleção de Th. Thomsen em Copenhague e ainda algumas às coleções particulares de A. Lück e J. de Sousa-Leão.³⁵ O material do qual dependiam futuros estudos era portanto bastante restrito. A perda dos desenhos de Berlim foi por isso muito lamentada após a guerra. Muitas perguntas referentes ao conteúdo ou à participação de diversos artistas aparentemente iriam ficar sem respostas; as hipóteses existentes dificilmente chegariam a alguma conclusão. As poucas publicações a respeito dos desenhos, após a guerra, baseadas ainda nas pesquisas pré-1940, provavelmente, então, seriam as últimas.

2.3. O destino dos desenhos

Os desenhos do *Theatrum* percorreram um longo caminho até serem reencontrados em Cracóvia. Já é conhecida a transação, em 1652, entre Maurício de Nassau e o Grão Eleitor de Brandemburgo. Nos documentos fala-se de "Noch ueber (etzliche) hundert andere (Indianisch Schildereyen von Thieren und allerhand Sachen mit Oelfarben) Schildereyen mit Oelfarben auf Papier so nicht zusammen gebunden,"³⁶ Este material foi compilado, em quatro volumes, por ordem de Frederico Guilherme I, pelo seu médico Christian Mentzel³⁷, entre os anos de 1660-1664. Na capa dos volumes I e II consta a data de 1660, no terceiro volume a de 1662, e, na introdução do quarto volume, lê-se 1664. Ao sortir o material, Mentzel acrescia os desenhos de uma inscrição e freqüentemente relacionava os desenhos com aqueles do livro de Marcgrave e Piso *Historia Naturalis Brasiliae*, publicado em 1648. Às vezes fazia referência a outra edição de Piso do H.U.I.³⁸

Durante a organização dos desenhos, alguns, talvez por descuido, foram colocados à parte³⁹, e mais tarde se misturaram com outros papéis. Estes desenhos seriam mais tarde incorporados na *Miscellanea Cleyeri*, volume que contém principalmente desenhos da coleção de Andreas Cleyer, de Kassel, um amigo de Mentzel que trabalhava para a Companhia das Índias Orientais, em Decima no Japão.⁴⁰

Os quatro volumes do *Theatrum*, como também os *Manuais*, pertenceram consecutivamente à Biblioteca do Grão Eleitor e à Königlichen Bibliothek de Berlim (mais tarde Preussische Staatsbibliothek). O quinto volume, a *Misc. Cleyeri*, foi provavelmente transferido, em 1757, para a biblioteca de Berlim, então ainda sob a forma de desenhos avulsos (não compilados).⁴¹

Por volta de 1828 decidiu-se colocar todos os manuscritos ilustrados em ordem, ou seja, como *Libri Picturati*, consistindo de cento e quarenta e quatro volumes.⁴² Assim, passaram os quatro volumes do *Theatrum* a ser os *Libri Picturati* A 32-35; os *Manuais* os *Libri Picturati* A 36-37; a *Misc. Cleyeri* o *Liber Picturatus* A 38.

Até 1941 os *Libri Picturati* se encontravam, ainda, na então Preussische Staatsbibliothek. Após um ataque aéreo inglês em 1941, que na verdade causou poucos danos ao prédio, planos foram traçados para evacuar os manuscritos. Foram escolhidos 29 lugares: 24 regiões hoje pertencentes ao Oriente e 5 ao Ocidente.

Os *Libri Picturati* foram em outubro/novembro de 1941 enviados por trem, em direção ao Oriente, para o castelo de Fürstenstein na Silésia (hoje Polônia).

Quando, em 1943, o castelo foi utilizado pelos alemães, o material foi novamente evacuado, desta vez para o convento beneditino de Grüssau (hoje Krzeszów), perto de Cracóvia.

Depois da guerra, decidiu-se que o material enviado ao Ocidente passaria a pertencer-lhe. Todo o material retornou finalmente em 1957 para a então recém-fundada Neue Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, de Berlim Ocidental. No tocante ao material que foi para o Oriente, foi decretado pelas forças de ocupação russas que o material deveria ser retornado à biblioteca de Berlim Oriental, a ser chamada Deutsche Staatsbibliothek. Na realidade, houve uma cisão e, a partir de então, existiriam duas bibliotecas em Berlim: uma com o material dos cinco lugares do Ocidente e a outra com o material evacuado para os lugares do Oriente. Os russos, no entanto, não enviaram nenhuma ordem específica à Polônia, reivindicando o material. Sendo assim, o material enviado a Grüssau nunca foi devolvido.

Segundo W. Schmidt⁴³, o convento beneditino havia sido destruído por um incêndio; passou-se a acreditar que os manuscritos haviam sido destruídos.

2.4. Processo de recuperação e redescobrimento

Após a guerra, foram feitas às autoridades soviéticas diversas reivindicações referentes aos desenhos brasileiros. O governo brasileiro enviou requerimento oficial às forças de ocupação russas, onde os desenhos eram reclamados como indenização de guerra.⁴⁴ Tanto para o Brasil, como para os demais

países interessados, a resposta era que o material não fora até então localizado em parte alguma da Alemanha.

Também, os Estados Unidos exerceram pressão. Sob coordenação de Carleton Smith, crítico de música e diretor do "National Arts Foundation" em Lichtenstein, foi organizada uma grande busca. Ele escreveu a respeito: "With his (Harry Truman's help) and that of expert researchers, I and later the staff of the National Arts Foundation of Lichtenstein, traced every lead that came to us. The foundation employed musicologists, searchers, spies and informants in a dozen countries from Finland to Spain. My task was to supervise and coordinate their work. In all, hundreds of people — officials and non-officials — joined the search, working together or alone. Appeals were broadcasted throughout Germany and the countries of Eastern Europe, offering rewards to anyone furnishing information that would help lead us to the Grüssau manuscripts".⁴⁵ Seu interesse era principalmente o de reaver os manuscritos originais de Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, etc. Como mais tarde se veio a saber, esses manuscritos foram evacuados nas mesmas caixas que os desenhos brasileiros.

Alguns anos após a guerra, C. Smith viajou a Grüssau (Krzeszów) para procurar os manuscritos. Ali ficou sabendo que os soldados os haviam levado "to the East".⁴⁶ Por isso pensou-se, durante alguns anos, que os manuscritos haviam sido levados para a Rússia. Com o decorrer do tempo, os rumores novamente indicavam que a trilha certa era a Polônia. Em 1974 foi concedido a C. Smith a oportunidade de ver os manuscritos, sob condição de que não revelasse o local em que se encontravam. As autoridades polonesas continuavam negando a existência dos manuscritos, provavelmente porque cogitassem uma troca de objetos, no mesmo nível, com a Alemanha.

Outro que, em favor da ciência se esforçou para tornar os manuscritos acessíveis à pesquisa, foi o zoólogo P. Whitehead, do British Museum. Seu interesse principal se referia aos desenhos de história natural feitos no Brasil no século XVII, durante a ocupação holandesa. A partir de 1971 manteve contato com pessoas que talvez pudessem ajudar na recuperação dos desenhos.⁴⁷ Deste modo, foi informado por H. Knaus (então diretor do departamento de manuscritos da biblioteca de Berlim Ocidental), que os desenhos não haviam sido destruídos no incêndio do convento beneditino, como os rumores até então faziam crer.⁴⁸ Os desenhos haviam sido transportados, em 1947, em carretas do exército, para um local desconhecido. O próximo passo de Whitehead foi entrar em contato com as autoridades polonesas. Desde 1973 vinha insistindo para que dessem busca aos desenhos perdidos. Finalmente, em 1977, as autoridades parecem ter ouvido o apelo da ciência, e, numa carta em março deste ano, comunicaram oficialmente a Whitehead que os desenhos estavam a salvo. Infelizmente, porém, as autoridades evitaram ainda durante algum tempo o acesso aos desenhos.

2.5. *A pesquisa dos zoólogos M. Boeseman e P. J. P. Whitehead*

Ambos zoólogos trabalhavam, antes de sua viagem à Polônia, na publicação do estudo "Seventeenth century drawings of Brazilian animals, now in the archives of the Academy of Sciences in Leningrad", iniciado pelo falecido Prof. E. Schaeffer.⁵⁰

O Professor Schaeffer havia começado a pesquisar o assunto depois que Dom Clemente da Silva Nigra O.S.B. (então diretor do Museu de Arte Sacra da Bahia) trouxe consigo para o Brasil, de uma viagem de estudos pela Rússia em 1965, uma série de diapositivos, entre os quais 144 diapositivos coloridos de animais brasileiros. Esta coleção de desenhos pertencera ao Czar Pedro, o Grande, que provavelmente os havia comprado na Holanda, no século XVIII, junto com outras obras.⁵¹

De início, o Prof. Schaeffer acreditou que os desenhos de Leningrado fossem estudos preliminares aos desenhos dos *Manuais* e do *Theatrum*.⁵² Por este motivo, também os desenhos de Leningrado foram considerados de grande importância, até há pouco tempo atrás, já que eram o único meio de acesso

para uma reconstrução do conteúdo dos *Manuais* e do *Theatrum*. Mais tarde ficou-se sabendo, com certeza, que os desenhos eram cópias.⁵³

Além desta publicação conjunta, ambos os zoólogos, devido aos seus campos de trabalho, estavam interessados no grande valor histórico dos desenhos, pelo fato de Linnaeus, o fundador do sistema classificatório, em sua obra *Systema Naturae* (1758), e outros autores, terem derivado muitos nomes de plantas e animais brasileiros da obra de Marcgrave e Piso, *Historia Naturalis Brasiliae* (1648). No entanto, por vezes, era difícil determinar com exatidão a identidade de algumas espécies, porque as descrições e gravuras muitas vezes eram deficientes. Por este motivo, P. Whitehead entrou em contato com o trabalho dos artistas da corte de Maurício de Nassau, quando pesquisava a identidade de um pequeno peixe, "Piquitinga". A confusão sobre a Piquitinga era tamanha, que ela era atribuída a duas diferentes famílias. Alguns autores identificavam como uma manjuba e outros como uma pequena sardinha.

Para que uma resposta definitiva fosse encontrada, era necessário fazer um estudo dos desenhos que haviam servido de modelo para as xilogravuras do livro de Marcgrave. Assim sendo, inclusive por parte da história natural, visando a justa identificação de determinadas espécies de animais, houve pressão para que os desenhos fossem tornados acessíveis.

Em 1979, pela primeira vez, foi dada permissão para o estudo dos desenhos na Biblioteca Jagelônica.

M. Boeseman foi o primeiro a revelar os novos dados sobre os *Libri Picturati*.⁵⁵ Resumindo, os resultados eram os seguintes: os quatro volumes do *Theatrum* (com respectivamente 390, 384, 368 e 746 páginas), na realidade, continham somente 68, 110, 65 e 172 desenhos a óleo (e alguns pastéis). As demais páginas estavam em branco ou nela só constavam nomes derivados dos *Manuais* e das obras publicadas por Marcgrave e Piso.

Visto que todos os nomes constavam nos índices, estes dão uma imagem errônea da quantidade de ilustrações.

A qualidade dos desenhos do *Theatrum* demonstrava, segundo Boeseman, uma semelhança artística e de material utilizado, com o desenho das "Duas Tartarugas" que se encontra na Mauritshuis, atribuído a Albert Eckhout. Também quanto ao formato (30,5 x 51 cm) este desenho caberia no *Theatrum* (35 x 51 cm).

Notou-se que as páginas dos *Manuais* apresentavam marcas d'água (duas diferentes em cada volume) conhecidas desde 1623; os desenhos de Leningrado, conforme as marcas d'água, datam de após 1650.

Sendo assim, ficou confirmado que as duas séries de desenhos de Leningrado nada mais eram do que cópias dos desenhos que se encontram respectivamente nos *Manuais* e nos três primeiros volumes do *Theatrum*.

Segundo Boeseman (menos provável) os desenhos possivelmente foram feitos a partir de um modelo comum: as cópias, mesmo incompletas, demonstram quase sempre a mesma seqüência.

As inscrições dos *Manuais*, geralmente atribuídas a Maurício de Nassau, correspondem *qua texto* (excluindo alguns erros de grafia) com aquele nos desenhos de Leningrado, se bem a caligrafia seja um pouco diferente. Continua inexplicável porque muitos dos desenhos copiados dos *Manuais* foram reproduzidos agrupados em uma só página, já que nos originais só aparecem um ou dois (com fundo comum) por página.

Era igualmente um problema o fato de que, para alguns desenhos de peixes da série de Leningrado (n.ºs 88-94), não foram encontrados exemplos correspondentes no *Theatrum*. As descobertas de Whitehead, em consequência de sua visita à Biblioteca Jagelônica⁵⁶ foram reduzidamente noticiadas numa publicação.⁵⁷ O número exato de desenhos existentes na coleção do *Theatrum*, ± 400 e não 1.460, foi pela primeira vez por ele publicado e deve ter surpreendido e/ou desapontado muitas pessoas.

Em relação à qualidade dos desenhos, Whitehead observou que existe um nível de qualidade superior e outro inferior, se bem que às vezes seja difícil distinguir os dois. Também, como Boeseman, constatou a relação com

a série de Leningrado. Sugeriu uma relação entre uma série de 41 desenhos de aves, numerados de 1 a 41, com um forte traço em cima dos números, com os desenhos do *Thierbuch*⁵⁸ de Wagener.

Whitehead chamou atenção para o fato de, no III volume, constarem sete desenhos de animais domésticos, pois os artistas que até então participaram de expedições exploradoras somente documentavam a fauna exótica.

Para os curiosos quanto à identidade da "Piquitinga", Whitehead pôde finalmente, após um estudo do desenho, constatar que se tratava de uma pequena sardinha.⁵⁹ Continua, no entanto, ainda um ponto de interrogação para Whitehead: até que ponto os desenhos do *Theatrum* serviram de base para as xilogravuras que se encontram na *Historia*? Whitehead não exclui a possibilidade de, preliminarmente, terem sido feitos estudos a lápis⁶⁰ e que estes na realidade foram a verdadeira base para a ilustração da *Historia*.

Nos *Manuais* ele constatou igualmente uma diferença em estilo e qualidade. Constatou que os desenhos foram feitos diretamente na folha encadernada, e não coladas nas páginas de cada volume, como é o caso dos desenhos nos volumes do *Theatrum* e o da *Misc. Cleyeri*. Pareceu-lhe provável que a caligrafia a lápis, encontrada no canto direito, acima dos desenhos, fosse de Lichtenstein. Também seria possível que fossem de Carl Illiger, antecessor de Lichtenstein no Zoologisches Museum de Berlim. Os desenhos nos *Manuais* parecem-se muito com os da *Historia*, se bem que só em alguns casos sejam da mesma medida. Geralmente são 5 a 10 mm maiores. A partir daí, Whitehead concluiu que os desenhos das xilogravuras não poderiam ter sido traçados a partir dos guaches dos *Manuais*.

A informação chave que responderia a questão da autoria dos desenhos dos *Manuais*, atribuídos a Marcgrave, não foi encontrada, pois o único desenho da *Historia*, que Marcgrave explicitamente disse ter desenhado (o Mosquito, pág. 257) não foi encontrado nos *Manuais*. Já que dos desenhos dos *Manuais* nada foi perdido (aceitando-se que os desenhos tenham, realmente, sido feitos quando os volumes já estivessem encadernados), então é possível que as xilogravuras tenham se baseado diretamente nos desenhos de Marcgrave.

Em relação aos desenhos a giz encontrados na *Misc. Cleyeri*, atribuídos a Eckhout, Whitehead observou que testemurham a qualidade do trabalho de Eckhout. Sendo assim, Whitehead colocou em dúvida a atribuição dos painéis, no castelo de Hoflössnitz, a Eckhout, já que são muito mais rudimentares.⁶¹

Visto que os resultados de minha pesquisa serão pela primeira vez expostos no terceiro capítulo, meu comentário referente às pesquisas de outros autores só será apresentado nas conclusões finais.

3. CONTEÚDO DO *THEATRUM* E *MISC. CLEYERI*, SEGUNDO PESQUISA INDIVIDUAL

3.1. *Relatório da investigação*

Tão logo se confirmou que os desenhos encontrados na Polônia eram referentes ao Brasil, empenhei-me em sua busca a fim de estudá-los. Procurei contato com o Prof. Jan Bialostocki, conservador do Museu Nacional e Prof. da Universidade de Varsóvia, durante minha primeira viagem à Polónia em abril de 1979. Dele esperava obter maiores informações, por haver confirmado, em nome do governo polonês, num comunicado oficial, que manuscritos do século XVII haviam sido encontrados. Infelizmente, pouco tinha a informar, já que ele próprio não havia visto os desenhos e sabia somente que se encontravam na biblioteca da Universidade Jagelônica de Cracóvia e que em breve os desenhos provavelmente seriam retornados a Berlim Oriental. Segundo ele, seria difícil conseguir acesso aos desenhos. Seus contatos com Cracóvia também eram difíceis. Parecia existir uma certa rivalidade entre Cracóvia e Varsóvia, de modo que achei melhor esquecer Bialostocki, durante minha segunda visita a este país. O objetivo da viagem desta vez era Cracóvia. Novamente eu estava apostando, pois os desenhos continuavam envoltos em mistério. Já era então setembro de 1979, e, pela segunda vez, eu desencontrara o verão e novamente o país me dava uma impressão triste e cinzenta. As pessoas eram

simpáticas, também as da biblioteca. O Dr. Jan Pirozynski, vice-diretor da Biblioteca Jagelônica era muito prestativo. Após ter-lhe explicado que gostaria de ver os *Libri Picturati* devido a uma pesquisa sobre os trabalhos de Albert Eckhout e eventuais relações entre estes desenhos e as tapeçarias da “Série das Índias”, ele demonstrou interesse e compreensão. A seguir fui apresentada ao diretor, Dr. S. Grzeszczuk. A conversação corria lenta, já que ele falava só um pouco de francês. Nesta ocasião explicou-me que para ver os desenhos seria necessária uma permissão do Ministério de Educação de Varsóvia. Nos dias que se seguiram o Sr. Pirozynski tentou em vão conseguir tal permissão. Parti novamente depois de alguns dias, deixando uma carta destinada ao Ministério em Varsóvia, na qual expunha o meu propósito. Esta foi encaminhada através de Pirozynski, acompanhada de um comentário de sua parte. Em novembro de 1979 finalmente recebi a resposta. A tão aguardada autorização para ver os desenhos foi-me concedida.

Antes de minha terceira viagem à Polônia, fui-me encontrar com o Dr. M. Boeseman. Ele havia estado em Cracóvia um pouco antes de mim, em julho de 1979, a fim de estudar os desenhos. Através das informações de M. Boeseman e pela publicação dos dados de P. Whitehead eu já estava mais ou menos a par do material existente. Quando voltei a Cracóvia, em meados de fevereiro de 1980, o elemento surpresa, ao ver os desenhos, era um pouco menor, mas não menos impressionante. Durante minha estadia ocupei todo o meu tempo, exceto o domingo, documentando e fotografando os sete volumes dos *Libri Picturati*.

É exclusivo e único o fato de existir agora uma completa coleção de fotos e um fichário de dados dos desenhos que se encontram nos volumes do *Theatrum* e dos desenhos referentes ao Brasil na *Misc. Cleyeri*, e que estes possam dar acesso a tão aguardadas pesquisas sobre esta série.

Desconhece-se durante quanto tempo os desenhos estarão acessíveis a estudos em Cracóvia. Se, e quando, os desenhos serão devolvidos à Staatsbibliothek de Berlim Oriental também não se sabe. Os poloneses aparentemente esperam fazer uma transação mais favorável que aquela efetuada em troca dos manuscritos de música, reencontrados juntamente com os *Libri Picturati*.

A meu ver, como no de P. Whitehead, “the concept of ‘ownership’ is second to that of availability”.¹

3.2. Observações gerais

3.2.1. Classificação dos desenhos

Liber Picturatus A 32

Capa de pergaminho branca com data de 1660.

Frontispício: Iif. “THEATRI RERUM NATURALIUM BRASILIAE TOMUS.

I, continens ICONES AQUATILIUM, Iussu Serenissimi ac Potentissimi Principis ac Domini, DN. FRIDERICI WILHELMI, MARCHIONIS BRANDENBURGICI, S.R. IMPERII ELECTORIS PRINCIPIS, &c. &c. &c. Digestus à Christiano Mentzello D. ANNO M.DC LX” (fig. 3).

Introdução de Mentzel em latim: pág. I-V com texto nas seguintes páginas: If., Iif., Iiv., IIIf., IVf., IVv., Vf., Vv.

Índices: (com os nomes em português e tupi). Atrás, nas páginas VI e 380.

N.º de páginas: 1 a 380. As páginas são numeradas frente e verso, mas somente nas páginas ímpares foram colados desenhos. Exceções ocorrem nas páginas 104, 190, 192. Na pág. 104 foi colada uma página extra, somente presa na parte superior, sendo assim possível ver o desenho de ambos os lados da folha (na frente da página extra vê-se o desenho de um peixe, e no verso aparece um esboço de um homem nu visto de costas). Na própria pág. 104 não aparece

desenho algum. Igualmente foram colados desenhos nas págs. 190 e 192 (em ambos os casos, peixes). Estes quatro desenhos, em três folhas, foram executados sobre um papel bem mais grosso que os demais e são neste caso todos crayons e não a óleo como a maioria.

Total de desenhos: 65 estudos a óleo/guache + 4 crayons = 69 desenhos.

Chama atenção o fato de a contagem a lápis, encontrada no canto direito de cada desenho, também aparecer no desenho que se encontra na frente da página extra à 104, porém não no verso. Também nos desenhos das págs. 190 e 192 esta contagem não aparece. Pelo fato de esta contagem ter pulado os referidos desenhos, anteriormente havia-se (?) chegado a uma contagem errônea de um total de 66 desenhos², quando na verdade são 69³. A razão desse engano pode ter relação com a data na qual a contagem foi feita e se todos os desenhos então já haviam sido colados nesse volume.

Representação: 68 desenhos de animais aquáticos (peixes e crustáceos) + 1 estudo de um nu.

Liber Picturatus A 33

Capa de pergaminho branca com data 1660.

Frontispício: Iif. "THEATRI RERUM NATURALIUM BRASILIAE TOMUS II, qui continent ICONES VOLATILIUM, Iussu Serenissimi ac Potentissimi Principis ac Domini, DN. FRIDERICI WILHELMI, MARCHIONIS BRANDENBURGICI, S.R. IMP. ARCHICAMERARII, atq. ELECTORIS PRINCIPIS, &c. &c. &c. Dispositus à Christiano Mentzelio D. ANNO M. DC. LX" (fig. 4).

Introdução: págs. If., Iif., IIIf.-IV (em branco).

Índice: págs. 376-376.

N.º de páginas: 1 a 376. As páginas são numeradas frente e verso, mas somente nas páginas ímpares foram colados desenhos.

Total de desenhos: 110 estudos a óleo/guaches + 1 pastel (crayon) = 111 desenhos.

Representação: aves.

Liber Picturatus A 34

Capa de pergaminho branca com data 1662.

Prontispício: Iif. "THEATRI RERUM NATURALIUM BRASILIAE TOMUS III, quo proponuntur ICONES ANIMALIUM, ab homine ad insecta usq; Iussu Serenissimi ac Potentissimi Principis ac Domini, Dn FRIDERICI WILHELMI, MARCHIONIS BRANDENB: S.R. IMP: ARCHICAMERARII atq. ELECTORIS PRINCIPIS, &c. &c. &c: In Ordinem Redactus à Christiano Mentzelio D." (fig. 5).

Introdução: págs. If., Iif., IIIf.-IV (em branco).

Índice: 357, 359.

N.º de páginas: 1 a 360. A folha 7/8 está faltando (cortada fora). As páginas são numeradas frente e verso, mas somente nas páginas ímpares foram colados desenhos.

Total de desenhos: 56 estudos a óleo/guaches + 1 desenho a nanquim (com guache), + 8 crayons = 65 desenhos.

Representação: 52 desenhos de animais (mamíferos, répteis, insetos e aranhas). 13 figuras humanas.

Liber Picturatus A 35

Capa de pergaminho branca com data 1662.

Frontispício: IIIf. "THEATRI RERUM NATURALIUM BRASILIAE TOMUS IV, exhibens ICONES VEGETABILIIUM, quib. Supremi Jovis indutur PAN & FLORA Tutelares praesident, Nutu Serenissimi & Potentissimi Principis ac Domini, Dn. FRIDERICI WILHELMI, MARCHIONIS BRANDENB: S.R. IMP: ARCHICAMERARII atq. ELECTORIS PRINCIPIS, &C. &C. &C. adornavit opus, ac. perfecit Christianus Mentzelius D." (fig. 6).

Introdução: pág. I (em branco), II, IVf. (L.S.), IVv., Vf-IV (em branco).

Índice: 733-735.

N.º de páginas: 1-735. As páginas são numeradas frente e verso, mas somente nas páginas ímpares aparecem desenhos.

Total de desenhos: 171 estudos a óleo/guaches (devido a restos de cola encontrados na pág. 399, tem-se a impressão que aqui falta um desenho. Também é possível que originalmente aqui fora colado um desenho erroneamente e por isso removido depois) + guache (?) entre as págs. 730-731 com a inscrição "Batavia Indorum (...)" (este desenho não pertence à coleção referente ao Brasil) = 172 desenhos.

Representação: plantas, flores e frutas.

O total de desenhos nos quatro volumes do *Theatrum* é:

Liber Picturatus A 32	—	69	desenhos
Liber Picturatus A 33	—	111	"
Liber Picturatus A 34	—	65	"
Liber Picturatus A 35	—	172	"
		<u>417</u>	desenhos

Liber Picturatus A 38 — Miscellanea Cleyeri

Desenhos referentes ao Brasil e relacionados aos do *Theatrum* encontram-se nas seguintes páginas: 12f. e v., 13f. e v., 14f. e v., 49f. (2), 50f., 51f., 52f., 53f., 54f., 55f. (2), 56f., 57f., 58f., 59f., 60f., 62f., 61f., 63f., 63v.-64f., 64v., 65f., 65v.-66f., 66v., 67f., 67v.-68f., 68v., 69v.-70f.⁴

As páginas são numeradas na frente; desenhos foram colados tanto na frente como no verso. A numeração entre as páginas 60 e 63 está alternada (e aparece como 60, 62, 61, 63). Às vezes aparece mais de um desenho por página. De vez em quando o mesmo desenho cobre duas páginas. Algumas vezes os desenhos foram colados sobre as páginas do volume, enquanto que os crayons, feitos sobre um papel mais grosso, foram compilados diretamente. São 6 estudos a óleo e o restante crayons.

Entre as páginas 60 e 62 constatei quatro páginas em branco, nas quais não aparece a numeração arábica, mas uma numeração romana de I a IV. Igualmente entre as páginas 61 e 63 existe uma página em branco com a numeração romana V. Também a página 60 está em branco, porém aqui não aparece numeração romana.

Os 5 desenhos que estão faltando entre as págs. 60 e 63, poderiam a meu ver ser os desenhos encontrados em 1965 no Kupferstichkabinet de Berlim Ocidental.⁵ R. Klessman, que então estudara os desenhos, observou que os desenhos se integravam, quanto ao seu estilo e tema, na série dos desenhos do *Theatrum*. Também as inscrições pareciam ser as mesmas, ou seja de Mentzel. Baseada nas 4 págs. em branco, constatadas justamente entre as págs. 60-63 da *Misc. Cleyeri*, nas quais aparecem desenhos de índios, acredito poder colocar a hipótese que os desenhos que hoje se encontram em Berlim Ocidental seguramente eram destinados às páginas que hoje se encon-

tram em branco. Como os desenhos se perderam ainda não sabemos, é por isso possível que mais desenhos tenham tido o mesmo fim.

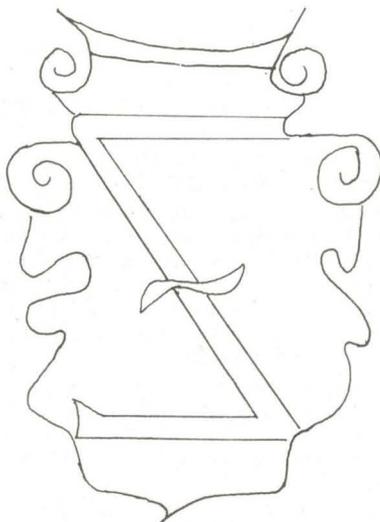
3.2.2. Conservação

A maioria dos desenhos nos volumes do *Theatrum* e os da *Misc. Cleyeri* foram bem conservados, com exceção de alguns exemplares rasgados. O fato de alguns desenhos estarem um pouco rasgados, talvez se deva à falta de cuidado que tiveram com eles na hora de colá-los. Neste mesmo contexto reparei que algumas figuras não foram adequadamente colocadas no livro. Como, por exemplo, um desenho que foi colado na página, de ponta cabeça. Pela sombra da figura em outro desenho, nota-se que este também fora erroneamente colado na horizontal ao invés de na vertical. A cola com a qual os desenhos foram colados nos livros provocou uma reação que dá uma cor marrom-avermelhada no verso da página. Muitas vezes esta oxidação (?) ainda é notada nas páginas subseqüentes. Provavelmente este processo atacou a cor dos desenhos das folhas seguintes. Presumo que isto tenha escurecido um pouco a cor original dos desenhos.

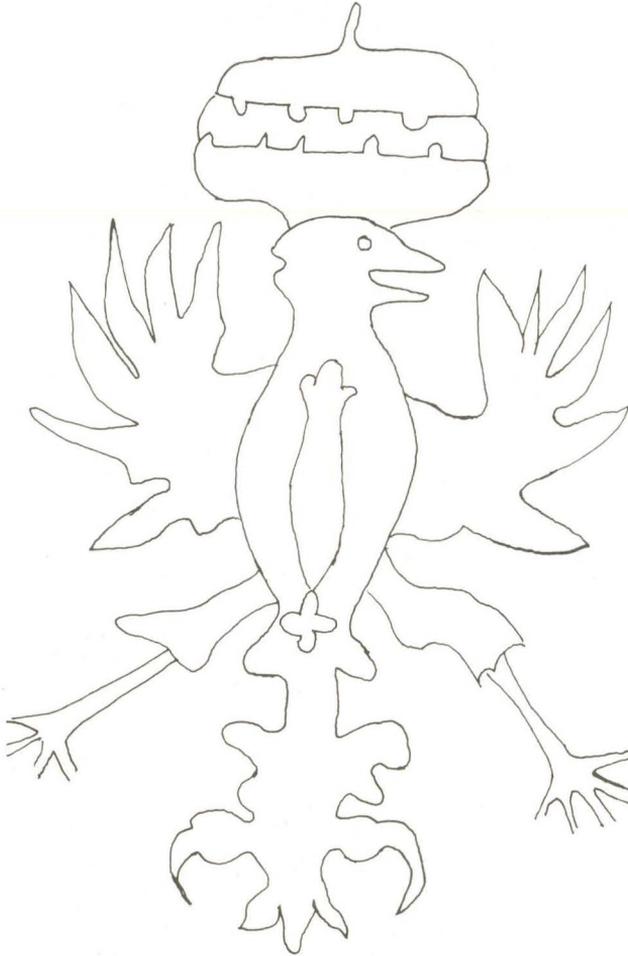
Em alguns desenhos que não têm uma base de aquarela, nota-se perfeitamente os efeitos causados pela umidade.

3.2.3. Linhas d'água

Nos quatro volumes do *Theatrum* encontram-se duas marcas d'água diferentes. Trata-se neste caso, de marcas d'água das folhas nas quais os desenhos foram colados. Nos volumes I e II, que datam de 1660 encontra-se a seguinte marca d'água.^{5a}



O formato desta marca d'água lembra um trono com um "Z" inscrito (nem sempre esta letra "Z" aparece invertida). Nos volumes III e IV, compilados em 1662, encontra-se outra marca d'água.^{5b}



No formato de uma águia, tendo na cabeça algo parecido com um chapéu de duque.

Ambas as marcas d'água datam de por volta de 1650. Uma tentativa para aproximar melhor a data não teve sucesso. Nas conhecidas obras sobre marcas d'água⁶ estes exemplos não foram encontrados. Um pedido a este respeito, por parte de M. Boeseman à Bibliothèque Nationale (Paris) até agora também não obteve resposta. No volume A 38, *Mis. Cleyeri*, não consegui constatar a presença de marcas d'água, já que a maioria dos desenhos colados no livro cobrem quase que inteiramente as folhas. A maioria dos desenhos neste volume foi feita sobre um papel cinzento e grosso.

3.2.4. Frontispícios

Cada volume do *Theatrum* tem um frontispício próprio, bastante colorido. No meio de uma guirlanda consta o nome de respectivamente cada

volume. Estas são decoradas com motivos relacionados ao conteúdo de cada volume. Para o primeiro volume são peixes e crustáceos, para o segundo aves, para o terceiro animais e figuras humanas e para o quarto volume flores e frutos, tendo na parte superior o retrato do Grão Eleitor de Brandemburgo e sua esposa. Ao pé da página dos frontispícios dos três primeiros volumes, vê-se uma paisagem tropical, enquanto que no quarto volume temos à direita uma igreja e à esquerda um castelo.⁷

Após ter comparado os motivos que aparecem nos frontispícios com os desenhos que se encontram no *Theatrum*, cheguei à conclusão que, para sua composição, não foram só absorvidos exemplos do *Theatrum* mas também os desenhos que se encontram nos *Manuais*.^{7a}

Como não possuo uma série completa de fotos dos *Manuais*, não me foi possível verificar se os demais motivos foram todos absorvidos dos *Manuais*. A meu ver também é possível que alguns desenhos da coleção, originalmente composta de folhas avulsas, tenham-se perdido do *Theatrum*, o que explicaria porque alguns desenhos que poderiam ter servido de modelo para os frontispícios, hoje estejam faltando. Neste caso seria necessário averiguar se estes desenhos, supostos modelos, se encontram na série de cópias de Leningrado.

Segundo alguns autores⁸, o artista que fez os frontispícios teria sido um pintor anônimo de Berlim, sendo que ele, por ordem de Chr. Mentzel, realizou o trabalho inspirando-se nos desenhos (a serem) compilados. Para estes mesmos autores, H. E. van Gelder⁹ se engana ao propor que os frontispícios eram de Eckhout, já que este partira somente em 1663 de Dresden e por isso não poderia ter estado em Berlim por volta de 1660. E. Schaeffer *et al.* e R. Joppien acreditam que H. E. van Gelder não possui provas suficientes para atribuir os frontispícios a Eckhout. O estilo de Eckhout foi considerado por eles diferente daquele dos frontispícios. As figuras de animais nos frontispícios foram qualificadas como sendo "depicted in a much more dilettante manner".¹⁰

A meu ver os frontispícios também não devem ser atribuídos a Eckhout. Minha suposição se baseia no fato de que na guirlanda do terceiro volume aparecem motivos como a Mulher Chilena, que a meu ver não são de Eckhout. Se Eckhout tivesse executado a tarefa, teria optado antes pela figura de um índio brasileiro. Primeiro porque havia feito diversos estudos de índios e segundo porque estaria mais de acordo com o título *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*.

3.2.5. Medidas

A medida dos volumes do *Theatrum* é 59,6 x 35,4 cm. Os desenhos, no entanto, variam de tamanho, já que não foram desenhados diretamente nas páginas do livro mas coladas nelas. Geralmente aparece um desenho por página, às vezes dois.

Os maiores desenhos encontram-se no IV volume, por exemplo o da pág. 1 "Ananas" de 50 x 32,5 cm, que cobre toda a página. Um dos menores desenhos encontra-se no II volume, pág. 283, com o desenho do "Pullus Monstruosus" de 12,2 x 15 cm. Devido a estas grandes diferenças de tamanho, pergunto-me qual seria o tamanho das folhas nas quais os desenhos originalmente foram feitos. Caso todas as folhas tivessem $\pm 50 \times 32,5$ cm ou um pouco maior, teria sido possível desenhar uma ou mais figuras menores, sobre cada folha. Também é possível que as folhas utilizadas para desenhar fossem de tamanho irregular ou então que deixassem o resto da folha em branco.

Este aspecto referente às medidas dos desenhos, intriga-me por dois motivos. Primeiro porque constatei nos cantos das folhas pequenos furinhos. Visto que os desenhos foram colados nos respectivos volumes já no século XVII, então os furinhos devem ter sido feitos antes disto. É possível que estes furinhos demonstrem que as folhas de desenho estiveram presas a uma prancha ou tábuas, por meio de preguinhos ou alfinetes. Provavelmente para que pudessem fazer esboços durante uma expedição no campo.

Com exceção do desenho da pág. III, 147 (em cima), não foi possível encontrar todos os quatro furinhos, mas somente um ou dois, o que pode

indicar que as folhas foram cortadas antes de serem coladas no livro. Por isto é possível que os demais furinhos de outros desenhos tenham sido cortados fora (se aceitarmos a hipótese que todas as folhas estiveram presas a uma prancheta).^{10a} A questão, no entanto, continua sendo quantos centímetros se perderam na altura e na largura com estes cortes para a montagem. Em segundo lugar, caso se provasse que originalmente havia mais de um desenho por folha, poderia se cogitar uma semelhança entre estas folhas e aquelas com desenhos de animais, que se encontram na biblioteca da Manufacture Nationale de Sèvres em Paris.¹¹ Estes desenhos hoje ainda são atribuídos a François Desportes¹², como sendo estudos utilizados mais tarde na composição dos cartões para a série de tapeçarias "Les Indes", especificamente para a "Nouvelles Indes"¹³. Para este fato, chamo a atenção, porque R. Joppien¹⁴ expôs as suas dúvidas a respeito desta atribuição. Ele é de opinião de que alguns desenhos, que hoje ainda são atribuídos a Desportes, na realidade são de Eckhout. Os desenhos de Eckhout teriam, segundo ele, pertencido à coleção apresentada a Luís XIV. Estes mais tarde se misturaram com material de Desportes. Esta idéia também me ocorreu ao estudar os desenhos de Sèvres. Para F. J. Duparc¹⁵, no entanto, esta atribuição dos desenhos de Sèvres a Eckhout é inaceitável. Ele acredita que os desenhos são de F. Desportes e que foram copiados dos cartões, pois as figuras estão todas em posições inversas às dos tapetes. Este problema requer no entanto uma investigação mais detalhada para que se possa chegar a uma atribuição mais fundamentada a respeito.

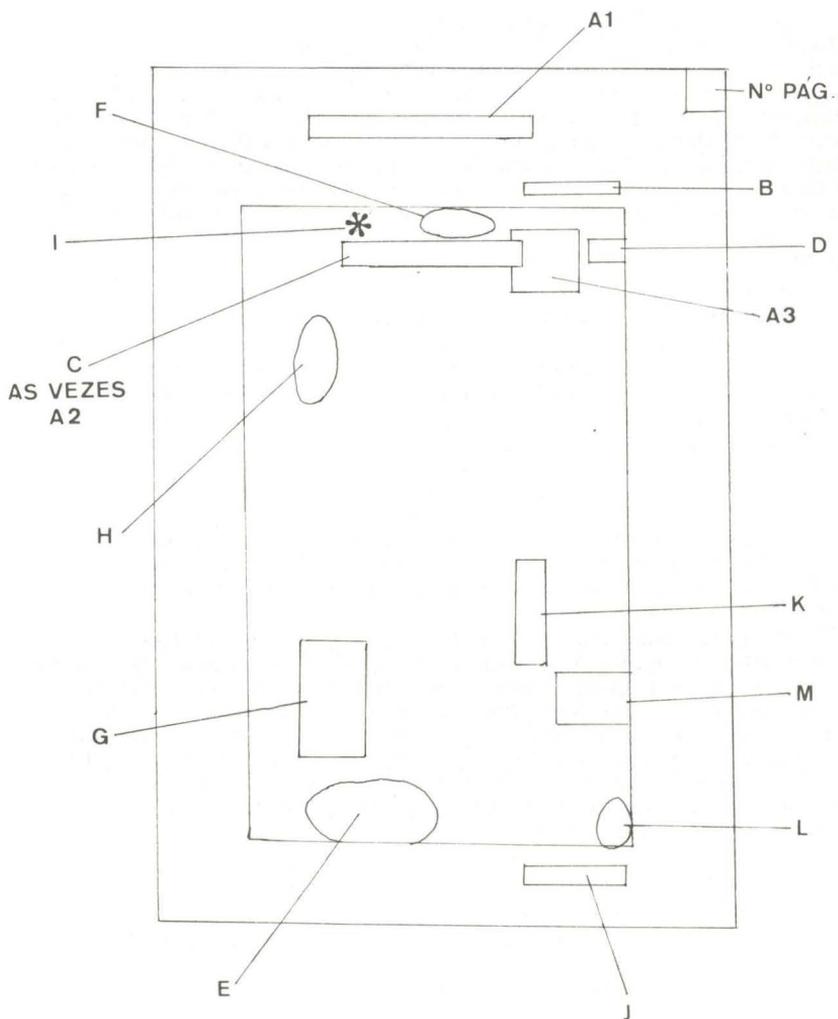
Pelas hipóteses acima colocadas, notamos como a variedade dos tamanhos dos desenhos podem nos levar a diversas considerações sobre a questão.

A medida da *Misc. Cleyeri* é 42,3 x 27,1 cm. O papel no qual foram feitos os desenhos a pastel são mais grossos e geralmente recortados irregularmente. Visto que, em alguns casos, o desenho no verso de uma página se estende do verso de uma página até a frente da página seguinte, é difícil determinar a medida exata de cada desenho.

3.2.6. Escritas

Certamente não é uma tarefa simples fazer um levantamento de todas as caligrafias encontradas no *Theatrum* e *Misc. Cleyeri*. Por página variam não somente a quantidade de anotações, como também a caligrafia, provavelmente de diferentes autores.

Durante minha estada na Polônia, copiei todas as anotações que constavam em cada página. Mais tarde tirei proveito disto, porque algumas anotações tornavam-se quase ilegíveis nas fotos. Seria portanto enganoso tirar conclusões a partir das fotos. Por meio dos dados copiados e das fotos, foi possível classificar as caligrafias em diferentes categorias. A maioria das caligrafias foram enquadradas no esquema abaixo. A seguir faço algumas observações e dou alguns exemplos. Uma pesquisa mais minuciosa é ainda certamente necessária para que algumas caligrafias possam ser atribuídas com certeza a determinadas pessoas.



Exemplo esquematizado de uma página com as caligrafias mais frequentes.

<i>Grupo</i>	<i>Meio</i>	<i>Tipo *</i>	<i>Autor</i>	<i>Observações</i>
A1	tinta preta	letra de forma grande	Mentzel	nomenclatura popular e cotejos com a obra de Marcgrave e Piso
A2	tinta preta	letra de forma pequena	Mentzel	nomenclatura popular
A3	lápiz **	números	Mentzel (?) Piso (?)	referências às págs. da "Historia". Geralmente estes cotejos correspondem com A1
B	lápiz	caligrafia corrida	Lichtenstein ou Illiger	nomenclatura científica em latim
C	tinta cinza	caligrafia corrida	artista (?)	nomenclatura popular
D	tinta preta	grafia pequena e contorcida	artista (?)	referência à África, "Uyt Congo"
E	tinta preta	letra grande e solta	artista (?)	referência à África, "Angola"
F	tinta preta	números	rel. com Wagener(?)	n.ºs com um traço inclinado por cima
G	tinta preta	grafia pequena e deitada	Eckhout (?)	inscrição em holandês
H	tinta cinza	letras redondas e finas	artista (?)	rel. a "B Bassana"
I	tinta preta	grafia irregular	Mentzel	rel. a "Tapuya M"
J	lápiz	grafia pequena e deitada	Haan	nomenclatura científica de crustáceos
K	tinta preta	grafia solta e arredondada	Piso (?)	nomenclatura científica de plantas
L	lápiz	números	Horkel (?)	n.ºs nos cantos dos desenhos
M	tinta preta	grafia pequena e deitada	J. de Laet	inscrições em latim

* Os tipos descritos acima dão uma primeira impressão das diferentes caligrafias. Para uma melhor definição seria necessário consultar um paleógrafo.

** Uma análise de laboratório poderia verificar se neste caso não se trata de um bastão de chumbo ou prata.

A1 — No alto de todas as páginas (com algumas exceções, especialmente no caso de espécies anônimas de plantas) nas quais foram colados os desenhos, encontra-se numa caligrafia bem legível o nome popular do retrato com uma referência ao trabalho de Piso e Marcgrave, na fórmula: Piso in H.U.I.p. —; Marcgr. in H.B.p. —; L.P. (1 ou 2) p. —. (pág. 72). Esta caligrafia foi atribuída por A. Schneider a Chr. Mentzel, sendo o método de Mentzel resumido

pelo primeiro da seguinte forma: "Nicht allein der Name ist wiederholt, sondern auch angegeben, wo sich gegebenenfalls ein Aquarell findet [Manuais, P.J.A.], und schliesslich steht bei jedem Bild die Seitenzahl des Marcgrave'schen Textes. War kein Oelbild vorhanden, so ist das Aquarell angegeben und ein Platz für ein Oelbild gelassen falls sich später noch eines finden sollte. War zum Text weder ein Oelbild noch ein Aquarell vorhanden so hat Menntzel wenigstens den Marcgraveschen Namen angeführt".¹⁶

Uma nova sugestão quanto a caligrafia A1 foi dada por R. Joppien¹⁷, porque ele via semelhanças entre a fórmula das abreviações e aquelas que se encontram no *Herbarium* de Marcgrave, hoje no Botanisk Museum de Copenhague.¹⁸ A caligrafia encontrada neste último é atribuída ao naturalista dinamarquês Ole Worm, para quem o *Herbarium* foi comprado em Leiden em 1653. Worm faleceu em 1654 e possivelmente deve ter acrescentado as inscrições nesse meio tempo. Pessoalmente eu não vejo relação entre as duas caligrafias. Que as abreviações sejam mais ou menos parecidas deve-se talvez ao fato de serem estas abreviações padronizadas nesta época.

A2 — Esta caligrafia se parece muito com A1, mas é menor. Provavelmente esta também seja de Mentzel. Veja-se a seguir a relação com caligrafia C.

A3 — Dezenas de vezes, encontramos nos desenhos referências à obra de Piso e Marcgrave. E. Schaeffer *et al.*¹⁹ já haviam assinalado anteriormente esta inscrição, a saber no desenho do volume II, pág. 35, no qual se lê "N.º 5 p. 81". É interessante que estes autores encontraram esta mesma referência à obra de Piso quando estudavam as cópias da série de Leningrado. A autoria da caligrafia não pôde ser então identificada porque haviam escrito com tinta sobre o texto de Leningrado.

No total constatei 39 vezes este tipo de referência entre os desenhos (inclusive *Misc. Cleyeri*). Estas referências devem ter sido escritas antes de os desenhos serem colados nos volumes, pois de alguns nota-se que foram parcialmente cortados. Eu presumo por isso que este tipo de referência ocorresse mais vezes, mas que fora cortada ou apagada tão logo a referência fosse passada para o alto da página (por A1). No entanto, estranho o fato de, em alguns casos, a referência encontrada no desenho não corresponder àquela do alto da página. É possível que isto seja somente um sinal de desleixo. Seria interessante verificar quantas vezes estas referências se encontram na série de Leningrado. Esta caligrafia foi atribuída por R. Joppien²⁰ a Ch. Mentzel, porque o símbolo para Número (N.º), N maiúsculo com um corte horizontal característico, foi também encontrado numa carta de Mentzel.

Num desenho da *Misc. Cleyeri*, pág. 67f., encontra-se uma escrita a tinta que provavelmente é de Piso. Com base nisto, pergunto-me se todas as referências deste tipo não devam ser atribuídas a Piso.

B — Esta caligrafia aparece geralmente no canto direito acima do desenho, às vezes também ao lado. Esta caligrafia, encontrada por A. Schneider nos desenhos de aves, foi por ele atribuída a Lichtenstein. Este teria provido os desenhos de uma nomenclatura científica durante seus estudos do *Theatrum*, em 1814, em Berlim.

Durante minha pesquisa notei entretanto que esta caligrafia não só aparece no volume II (aves) mas também nos outros três volumes. Algumas vezes nota-se também uma correção ou complementação feita a lápis, sobre as referências à obra de Piso e Marcgrave. Estas correções feitas sobre a escrita de Mentzel (A1) parecem-me ter sido feitas por Lichtenstein (B). É possível que algumas dessas inscrições sejam de C. Illiger, precursor de Lichtenstein no Museu Zoológico de Berlim.

C — Uma das tarefas mais difíceis ao classificar as caligrafias foi a de separar as que pertencem a esta categoria. Existem muitas diferenças sutis, porém limito-me a apresentar as classes principais.

É aceitável que a maioria das caligrafias encontradas nos desenhos, dando a nomenclatura popular para o que ali era apresentado, seja do artista, conforme proposto por A. Schneider. Através desta inscrição teria sido possível

a Mentzel identificar aquilo que o artista havia desenhado. Porém, nem todas estas caligrafias são idênticas. Ao lado da grafia do artista (C), geralmente um pouco apagada, encontra-se uma grafia mais firme (A2), que por sua vez se parece muito com a de Mentzel (A1). Uma explicação neste caso pode ser que quando a caligrafia de C não era muito nítida ou fora cortada, era posteriormente reescrita por Mentzel.

D — Uma pequena caligrafia, que se refere a lugares na África (Congo), é ainda encontrada no volume III. Visto que, por duas vezes, este tipo de inscrição foi parcialmente cortado, é possível que originalmente esta inscrição fosse mais frequente.

Em relação a esta inscrição foi levantada, por alguns autores, a hipótese de estes desenhos terem sido feitos na África. No entanto, a inscrição constatada no volume IV me leva a outra hipótese. Neste desenho aparecem duas nomenclaturas populares para uma única fruta, sendo que abaixo da primeira há uma referência ao Congo e na outra uma referência ao Brasil; o que indica, a meu ver, a diferença entre a nomenclatura popular africana e brasileira desta fruta. Esta inscrição não implicaria então necessariamente que a fruta fora pintada lá, mas que a nomenclatura popular africana, possivelmente ainda usada pelos escravos africanos no Brasil, tenha sido adotada pelo artista.

E — Novamente somos aqui confrontados com a questão do significado das referências à África. A inscrição "Angola" é encontrada nos volumes I, II e III, e a inscrição "Guinea" no volume III.

Como já foi exposto anteriormente, é possível que alguns animais africanos tenham sido transportados para o zoológico de Maurício de Nassau. Caso aceitemos a hipótese de estes desenhos com inscrições referentes à África terem sido feitos no Brasil, temos dificuldade em explicar o desenho do peixe "Pixedadi". Este tipo de peixe, grande, não poderia, segundo M. Boeseman²¹, ter sido conservado em tal estado durante a travessia da África ao Brasil, a menos que os marinheiros tivessem para isso "sacrificado" uma grande quantidade de genebra, a fim de conservá-lo nesse líquido. Resta então a questão, se isto não seria pedir demais dos marinheiros de então. Por enquanto, também ainda pode ser sustentada a hipótese de estas espécies terem sido documentadas durante uma curta estada dos artistas na costa africana, quando aí estiveram em trânsito durante sua viagem ao Brasil.

F — Além da numeração das páginas (canto superior direito) e a numeração nos desenhos (canto lateral esquerdo) encontramos ainda algumas vezes uma outra série de números de 1 a 41. Estes têm um forte traço inclinado sobre os números. Eles não se encontram em ordem de seqüência, mas espalhados pelos volumes II, III e IV. É possível que anteriormente esta série estivesse junta e que somente mais tarde fosse dispersada.

Pelo fato de P. Whitehead²² sugerir uma possível relação entre estes números e os do *Zoobiblion*, que igualmente têm por cima um forte traço inclinado, esta possibilidade foi estudada. Em minha pesquisa comparei os desenhos do *Theatrum* e aqueles do diário de Wagener, e não constatei qualquer indicação que implicasse em uma relação entre os desenhos. Os números de Wagener são também mais carregados de tinta que os do *Theatrum*. É possível que no século XVII fosse de praxe o uso deste traço inclinado sobre o número, pois também constatei o mesmo uso num texto de Marcgrave.

Para averiguar a existência de uma relação entre os desenhos, fiz um levantamento no qual coloquei os desenhos em seqüência numérica.^{22a} Daí constatei que, na série de 1 a 41, os seguintes números estão faltando: 8, 15, 24, 34, 35, 38. Isto novamente viria reforçar a tese que alguns desenhos se perderam da coleção original. Não é do meu conhecimento se estes desenhos foram encontrados em outro lugar.

Julgando pela qualidade dos desenhos eu diria que todos são de um mesmo artista. Os desenhos desta série não são, a meu ver, os melhores exemplares. São todos pintados de uma maneira mais grosseira e, pela técnica que foi usada, dão uma impressão mais opaca. No entanto, fica a pergunta:

por que alguns desenhos, de numeração diversa e tirados fora de seu contexto, foram incorporados ao *Theatrum*?

G — Manuscritos em holandês encontram-se nos seguintes desenhos:

- I 190 “Dit is ook den doradus delfinus maer was veel grooter als den andren was van de grotte van een cabelau en is gar goet om te vreten” (trad. livre — Este também é um “*doradus delfinus*” mas era bem maior que os outros, era do tamanho de um bacalhau e cozido é bom para se comer)
- I 192 “Dit een vreemde vis genoemed meerou is van de grootte van een grootte cabelau” (Este é um peixe estranho chamado *Meerou* (*Mero*), é do tamanho de um bacalhau grande).
- II 27 “Zijn flogels sin 2 foet 2 duyn lanch” (Suas asas são 2 pés e 2 polegadas de comprimento).
- IV 131 “Van’t bagt door boem w. z d Brasiliense Sonho z s int” (?) (texto quase ilegível — provavelmente se refere à casca de uma árvore).

Os três primeiros manuscritos são atribuídos por Th. Thomsen²³ a A. Eckhout, baseado em semelhança de estilo dos desenhos. O fato de serem textos em holandês exclui aqui a possibilidade de estas caligrafias serem de Wagener ou Marcgrave, pois ambos eram alemães. O último exemplo também pertence, a meu ver, a esta mesma categoria.

X — No volume II ainda constatei algumas inscrições quase ilegíveis como: II 51 “B Bassana”.

A princípio pensei tratar-se do nome de um artista. No entanto, nos léxicos só consta um certo Johannes Basse (talvez seja o caso de uma grafia diferente para o mesmo nome, o que era frequente no século XV). Os dados que Bénézit²⁴ dá sobre esta pessoa são interessantes: (dessinateur et peintre travaillant en Hollande au milieu du XVII^e siècle. Basse s’engagea en 1658 à executer, pour les marchands d’Amsterdam, des imitations de dessins et de peintures indiennes et chinoises”.

Caso aceitemos tratar-se do nome de um copista, isto poderia ser uma evidência para a hipótese de que alguns desenhos foram feitos na Holanda. Um problema então seria que os desenhos devem ter sido copiados antes de 1652, quando a coleção foi doada. Bénézit, no entanto, registra 1658 como ano de início. Antes de se atribuir maior valor a esta hipótese, seria necessário pesquisar melhor a possibilidade de alguma relação entre Joh. Basse e o desenho.

- II 53 “B Lu... seri”
- II 67 “Qarfr. hoog 1 1/2 du”
- II 69 “Garfr. hooge 3 2/3 vogt”
B priasunner”
- II 159^b B prassaró
- II 199 “Cornica”
- II 221 “Noutibo”

É possível que estes quase ilegíveis manuscritos sejam do próprio artista. No entanto não pertencem à categoria C, porque as inscrições não se referem a uma nomenclatura popular. A inscrição no desenho II, 67 e 69 se refere provavelmente às medidas do pássaro retratado.

I — A inscrição “*Tapuya M*” é encontrada em alguns desenhos do volume II e na *Misc. Cleyeri*: III 17, III 19, III, 25, III 27 e M. Cl. 60, M. Cl. 62, M. Cl. 61 (fig. 9).

Acredita-se que esta caligrafia seja de Mentzel²⁵. Chr. Mentzel no entanto não estava muito bem familiarizado com a etnografia brasileira, e por isso é compreensível que ele também descrevesse os tipos chilenos das páginas 17 e 19 como tapuias. Os retratos de índios brasileiros formam um todo quanto à identidade de seus modelos, estilo e técnica. R. Klessmann²⁶ suspeita que

Mentzel tenha considerado estes desenhos repetições e por esse motivo os distribuiu em dois volumes. Alguns inclusive foram colocados à parte, e mais tarde foram parar no Kupferstichtkabinet de Berlim Ocidental.

J — A caligrafia que encontramos embaixo de alguns desenhos de crustáceos é provavelmente a mais recente. Esta grafia pertence ao Sr. Wilhelm de Haan, ex-conservador do departamento de crustáceos do Museu de História Natural de Leiden. Em setembro de 1826 ele estudou os desenhos em Berlim, acrescentando-os de uma nomenclatura científica.

K — A caligrafia encontrada em dois desenhos da *Misc. Cleyeri* (66v.-67f.) apresenta, a meu ver, uma notável semelhança com a de W. Piso.²⁸ É possível que Piso simplesmente tenha identificado a planta, escrevendo o nome ao lado, sem necessariamente ter feito pessoalmente o desenho.

L — Além da numeração das páginas aparece igualmente uma numeração no canto inferior direito dos desenhos dos volumes I e II. No volume I a numeração vai de 1 a 66. A numeração não aparece no verso da folha avulsa colocada na página 104 (mas sim na frente), nem nas páginas 190 e 192. No volume II vai de 1 a 110, com exceção da página 71, onde a numeração foi pulada. Esta numeração deve ter sido feita quando os desenhos já se encontravam colados nos respectivos volumes, visto que em algumas páginas, como por exemplo no volume I, pág. 45, nota-se que o número 19 passa da folha de desenho para a página do livro. Na página 15 do mesmo volume, os números 7 e 8 não foram colocados no desenho, mas ao lado. Ainda não se sabe quem acrescentou estes números aos desenhos. Pode ser que haja alguma relação com a série de cópias de Leningrado. Talvez seja a caligrafia de Johann Horkel, que em 1832 fez um estudo comparativo entre os desenhos do *Theatrum* e os de Leningrado.

M — A caligrafia encontrada em um dos desenhos de *Misc. Cleyeri* (68v.) mostra, a meu ver, grande semelhança com a de Johannes de Laet.²⁹ É possível que J. de Laet estivesse em contato com os desenhos quando preparava a publicação da obra de Piso e Marcgrave. Ainda é possível que algumas das caligrafias, anteriormente colocadas na categoria C, devam ser atribuídas a J. de Laet.

A grande diversidade de grafias encontradas entre os desenhos é certamente uma importante contribuição ao estágio da pesquisa. Alguns dados devem evidentemente ser estudados mais detalhadamente. É, por exemplo, de grande interesse que a caligrafia de Eckhout seja identificada através de pesquisa em arquivos. O mesmo vale para outros que trabalharam temporariamente no Brasil.

Seria igualmente interessante saber que pessoas tiveram acesso aos desenhos antes ou durante a compilação da coleção de desenhos. Caso se confirme que a caligrafia M é de Johannes de Laet, isto então serviria de prova para o fato de que ele teve os desenhos em mãos, provavelmente para a publicação da "Historia". A hipótese de que os desenhos do *Theatrum* são os originais usados para as gravuras seria dessa forma reforçada.

Para que certas questões possam ser respondidas, é, a meu ver, de extrema importância, que seja realizada uma pesquisa mais detalhada comparando a caligrafia dos desenhos com as encontradas em outras obras.

3.2.7. Técnica

Na literatura, as referências aos desenhos dos *Manuais* e dos desenhos do *Theatrum* falam respectivamente de: "aquarelle"³⁰ ou "watercolors or gouaches"³¹ e "oelbild"³² ou "oilpaintings".³³

P. Whitehead acredita que os naturalistas (ao contrário de artistas como Eckhout e Post) fariam, antes, uso de técnicas de aquarela do que de óleo, visto que o primeiro método seca mais rápido e tem mais facilidade em mostrar detalhes. Isto poderia ser um argumento para atribuir alguns desenhos a determinadas pessoas. Minha pesquisa sobre as técnicas usadas demonstrou que é difícil determinar exatamente a técnica aplicada. Com auxílio de literatura³⁴ do século XVII sobre o assunto, foi possível decifrar algumas técnicas que eram usadas na época.

Para mim, ficou decidido que os desenhos dos *Manuais* são guaches (técnica não transparente; preparação feita com substâncias corantes destemperadas em água de mistura com goma e tornadas pastosas pela adição de mel ou outro tipo de gordura). As cores foram diretamente aplicadas sobre o papel.

Entre os desenhos do *Theatrum* e *Misc. Cleyeri* constatei o uso de diversas técnicas e combinações. Existe um grande número de crayons/pastéis, então conhecidos por "kryonen" coloridos, obtidos da composição de "witte kryon"³⁵, koleur em gomwater" (giz branco, corante e goma). O papel utilizado para estes desenhos é mais grosso e de cor cinzenta ou azulada.³⁶ Também foi usada uma técnica mista de tinta nanquim e "gewassen-inkt"³⁷ (tinta aguada), por exemplo no desenho do sagüi. A meu ver, a maioria dos desenhos são guaches, uma técnica que faz uso de cores pastosas (não transparentes) aplicadas sobre um papel preparado com "lymwater"³⁸ (mistura de água e goma). Para que as tintas se mantivessem fluidas usava-se "ossegal" (bílis de boi) ou "Etter of Smout uyt den ooren"^{38a} (cera de ouvido). Alguns desenhos são envernizados. Isto era feito para protegê-los de influências atmosféricas e/ou outros agentes prejudiciais. O verniz também era usado para efeito de brilho". Em alguns desenhos, no entanto, teve um efeito negativo, pelo excesso de brilho. Alguns desenhos dão uma impressão muito viva e rica. Nestes casos parece que são pinturas a óleo sobre papel.^{39a} P. T. A. Swillens⁴⁰ descreveu a possibilidade de se usar óleo sobre papel, tendo uma base de fundo preparada com tinta diluída (cinza ou marrom claro). Para o uso deste método é aconselhável que o desenho seja preso a um suporte (os furinhos encontrados nos cantos de alguns desenhos parecem confirmar este uso). Swillens também descreveu um método misto de óleo e têmpera (pintura feita com a mistura de clara de ovo), que no século XVII era usada para desenhos sobre papel. Para tal também era necessário uma base de têmpera diluída. A vantagem deste método é que sugere efeitos de profundidade; além disso, seca rápido. Este método era muito usado por artistas que queriam retratar algo rapidamente. Como última possibilidade Swillens descreveu o método do "geolied papier"⁴¹ (papel oleado). Um papel impregnado de óleo, secado e mais tarde pintado com tinta a óleo. Para uma descrição mais exata das técnicas utilizadas seria necessária pesquisa de laboratório. Então, quando os desenhos puderem ser agrupados de acordo com determinadas técnicas e semelhanças de estilo, poder-se-á dizer se determinados artistas se fixavam a técnicas específicas.

3.2.8. Qualidade

O valor estético dos *Libri Picturati* tomou uma posição inferior em relação ao valor científico dos desenhos. No século XVII e nos seguintes este tipo de desenho de história natural não era considerado obra de arte. Devido ao seu alto nível científico, esta coleção chamou principalmente a atenção de naturalistas.

Estes desenhos foram feitos com o objetivo de documentação e isto se nota pelo modo que foram feitos. As figuras foram retratadas fielmente e grande atenção foi dispensada aos detalhes. Alguns peixes foram retratados tanto vistos de cima como de baixo. Uma planta era geralmente retratada em suas várias fases; primeiro a planta como tal, depois o fruto, o fruto aberto, a semente e um corte desta. Pelos estudos dedicados aos desenhos desde o começo do século XX, começou-se a notar que, além dos desenhos serem interessantes bio-historicamente, também o são do ponto de vista da história da arte. O valor artístico dos desenhos é hoje em dia reconhecido por todos.

Entre as quatro centenas de desenhos encontram-se alguns ótimos exemplares; porém outros também de qualidade artística bem inferior. O uso de diferentes técnicas pode ter influenciado no atual estado de conservação dos desenhos, o que por sua vez influencia a avaliação da qualidade atual. Os desenhos a óleo ou verniz são os que melhor estão conservados. As nuances de cor, por exemplo das penas de um pássaro, são aqui muito mais destacadas. Também efeitos de sombra e profundidade são sugeridos de melhor forma. Outros desenhos dão uma impressão opaca, dificultando a avaliação da qualidade.

O modelo teria, segundo M. Boeseman e P. Whitehead⁴², também influenciado na qualidade dos desenhos. É possível que o fato de o artista lidar com um modelo vivo ou empalhado tenha influenciado o resultado de sua obra. Certamente não é possível atribuir-se os desenhos a determinados artistas somente com base na qualidade artística. Diversos fatores, como técnica e modelo utilizados, devem ser levados em consideração.

Os resultados de minha pesquisa sobre os desenhos supracitados devem ser compreendidos como um primeiro passo em direção a pesquisas mais profundas e abrangentes, referentes aos diversos aspectos da coleção. As hipóteses levantadas por mim são por isso de caráter circunscrito. As conclusões a que elas levaram serão apresentadas num contexto global, no fim.

4. A SÉRIE DE TAPEÇARIAS DAS ÍNDIAS

4.1. *A história da série de tapeçarias*

No capítulo sobre a dispersão da coleção de Maurício de Nassau foi feita menção à história que antecede a formação da série de tapeçarias das Índias que, desde 1687, foi tecida pelos Gobelins.

Em especial, é interessante neste contexto a transação de 1652 entre Maurício de Nassau e o Grão Eleitor de Brandemburgo. Entre o material que foi enviado a Brandemburgo encontravam-se os desenhos que mais tarde seriam incorporados nos *Libri Picturati*. Alguns quadros também integravam esta transação. Sob o n.º 13 da lista, redigida em setembro de 1652, encontramos: "Sieben grosse Stueck Schilderyen mit Oelfarben, 7 Brabantische Ellen hoch, womit als mit Tapeten ein grosser Sall behaengt werden kann, worinn Indianer nach dem Leben und (nach dem Leben und in Lebensgrosse gerepraesentiert werden, die Indianer in unterschiedlichen Provinzien mit allen in jetweder) Grosse und sonst allen darinnen befindlichen vierfuessigen und anderen Gethierten, Fischen, Voegel, Schlangen, Gewuerm, Baeume, Fruechte, ...".¹

Sabe-se que houve interesse pelos desenhos, já que Ch. Mentzel foi encarregado de compilá-los. No entanto, o interesse pelos quadros parece ter sido menor. Estes ficaram ali, durante quinze anos, sem serem sequer desempacotados.

A fim de mandar fazer tapeçarias inspiradas nestas telas, Maurício de Nassau pediu sua devolução; chegaram a Haia em 1667. As telas haviam sido mal conservadas e foi necessário que Nassau mandasse restaurá-las.² Depois disto, encomendou em Delft duas séries de tapeçarias a Maximilian van der Gucht e seus filhos³, realizadas nos anos de 1668 e 1669 e respectivamente destinadas ao Grão Eleitor de Brandemburgo e a ele próprio.

A primeira série foi recebida em maio de 1668 pelo Grão Eleitor e em uma carta de agradecimento a Maurício de Nassau nota-se que ele estava deveras satisfeito e que "were schade gewesen das sie ungemacht liegen blieven weren".⁴

A segunda série, destinada ao próprio Maurício de Nassau, foi levada mais tarde a Siegen, por um dos seus herdeiros, onde se perdeu em 1695 quando o castelo incendiou-se. Visto que a primeira série do Grão Eleitor se perdeu, ninguém hoje tem uma idéia de como eram os tapetes.^{4a}

Os quadros (telas) que serviram de modelo para as tapeçarias não foram, no entanto, devolvidas ao Grão Eleitor, mas enviadas de Delft a Haia onde ficaram guardadas. Segundo o vigia Dilthey, as telas foram enroladas em 1678 e armazenadas no sótão da Mauritshuis.⁵ G. Th. Lemmens⁶ colocou que é possível que Nassau considerasse as telas mais ou menos como objetos de uso, e, tendo sido usadas uma vez como modelo para tapeçarias (de M. van der Gucht), no restante eram dispensáveis. As obras também desgastaram-se com o uso nos ateliês e por isso, segundo o autor, já não eram mais consideradas obras de arte, mas simplesmente modelos que já haviam prestado seus serviços.

Com o intuito de arrecadar a maior quantidade de material possível para apresentar a Luís XIV, Maurício de Nassau mandou restaurá-las novamente após terem voltado de Delft.⁷ Os mesmos modelos para tapeçaria foram então,

em 1679, presenteados ao rei da França, a fim de que fossem tecidas novas tapeçarias em Paris. Na verdade, acredita-se que as mesmas telas foram apresentadas novamente, com a mesma finalidade. A descrição da cena dos quadros da lista de M. Hanff⁸ corresponde quase totalmente com a descrição das obras apresentadas a Luís XIV, segundo o "Inv. Gen. des Meubles de la Couronne" de 1681.⁹ Nesta lista, encontramos sob os n.ºs 442 e 443, respectivamente, a descrição de oito "tableaux" grandes e trinta e quatro menores. As obras grandes, mostrando pessoas, animais e plantas, são provavelmente de Eckhout, enquanto que as menores, com paisagens, frutas e animais, podem ser de F. Post ou de um outro "peintre" que trabalhou no Brasil.¹⁰ A descrição das oito cenas grandes encontradas sob "Litt A-H" da "Description des tableaux que le Prince Maurice de Nassau a offerts au roi Louis XIV"¹¹ correspondem por sua vez em grande parte com as cenas que mais tarde encontramos nos tapetes.¹² No entanto, alguns detalhes, citados na descrição dos "tableaux", não correspondem completamente com a cena dos tapetes. Isto poderia ser uma indicação de que os trabalhos enviados a Paris não eram os cartões prontos para a tapeçaria. Um argumento que igualmente pleiteia neste sentido é o fato de Maurício de Nassau, em uma de suas cartas ao rei da França¹³, informar que estava disposto a receber um artista em Cleves "qui se cognoit aux Paysages, et en quelle façon on est accoustumé de peindre les models des tapisseries au quel je donneray ouverture de mes desseins, que j'ai là desus (Haia: . . .)".¹⁴ João Maurício de Nassau provavelmente previa arranjos e modificações necessários para a execução dos cartões, e a respeito da cena descrita sob "Litt. Item 9" da "Description", sugere que "Il faut peindre ceci dans les grands tableaux à la grandeur et proportion des figures".¹⁵ Ademais, consta nos inventários de 1690 dos Gobelins¹⁶, que os "Tableaux représentans des figures humaines, animaux, plantes e fruits des Indes, peints sur les lieux, donnéz au Roy par le prince Maurice, qui ont demeuré longtemps au Garde-Meuble de la Couronne et ont esté raccomodés par les Srs. Housse et de Bonnemer, executer deux fois en basse-lisse". O significado da palavra "raccomoder" foi interpretado de modo diverso pelos vários autores. A este fator se deve a discussão sobre até que ponto é aceitável falar-se de uma participação dos artistas franceses na composição dos tapetes. Segundo M. Benisovich¹⁷ e E. Larsen¹⁸, os artistas dos Gobelins tiveram grande desempenho. E. Larsen afirma inclusive que "Jean Maurice offrit à Louis XIV un lot se prêtant à des interprétations diverses, fournissant des idées et des materiaux pour une série de Gobelins, mais sans contenir une idée précise et définie quant au développement des compositions". Sousa Leão¹⁹ e mais tarde também M. Jarry²⁰ propõem justamente o contrário, isto é, que a participação de artistas franceses se limitara simplesmente à restauração e aos retoques dos cartões. R. Joppien²¹ acrescenta ainda que os baixos salários que eram pagos aos artistas franceses para "raccomoder", indica que a participação destes realmente deve ter sido restrita.

Ainda não foi dada uma resposta definitiva para a questão, se os trabalhos enviados a Paris eram cartões ou telas que serviram de modelo para a execução de cartões. Era bastante comum, no século XVII, tecer-se tapetes baseados em quadros. A partir destes modelos eram feitas reproduções ampliadas.²²

Segundo M. Jarry²³, existem ainda, na Manufacture des Gobelins, alguns fragmentos dos cartões dos tapetes. Já há alguns anos, no entanto, estes não são acessíveis a estudos, devido a seu péssimo estado de conservação. Visto que não mais foram encontradas na França obras que integravam o presente a Luís XIV (com exceção de alguns trabalhos de Post), J. Sousa-Leão²⁴ e R. Joppien²⁵ são de opinião que o restauro destes cartões é uma das poucas possibilidades existentes para solucionar questão referente à autoria da composição dos tapetes.

4.1.1. "Les Anciennes e Les Nouvelles Indes"

Embora Maurício de Nassau, em 1678, já tivesse chamado a atenção para o fato de que as obras poderiam ser bem aproveitadas na confecção de tapetes²⁶, somente em 1687 a famosa Manufacture Royale de Gobelins deu ouvidos

à sua sugestão. Essa tecelagem pertencia ao governo desde 1662 e, a partir de então, confeccionava e entregava toda a sua produção ao rei. Por motivo de um dos ateliês de baixo-liço²⁷ encontrar-se ameaçado de parar por falta de trabalho, o que seria desastroso, pois os tecelões recebiam adiantado, somente então resolveram fazer uso do material enviado por Maurício de Nassau. Notou-se então que a série de oito tapetes agradava tanto que tornava-se necessário encomendar sempre novas séries, sendo tecidas inclusive nos ateliês de alto-liço²⁸, que eram mais caros.

Os tapetes foram tecidos sucessivamente, de 1687 a 1800. Graças à obra de M. Fenaille²⁹ é dada uma boa visão dos trabalhos realizados na Manufacture des Gobelins. Extraí principalmente daí informações a respeito da série de tapeçarias das Índias.³⁰

Os oito temas que compõem a “Série des Indes” são:

- I O Cavalo Rajado
- II Os Dois Touros
- III O Elefante ou o Cavalo Isabel
- IV Índio Caçador
- V Rei Conduzido por Dois Mouros
- VII O Índio a Cavalo
- VIII Os Pescadores Índios

As primeiras séries foram tecidas na seguinte ordem:

- 1.^a série Baixo-liço 1687-1688 (8 peças)
- 2.^a série Baixo-liço 1689-1690 (8 peças)
- 3.^a série Alto-liço 1692-1700 (8 peças)
- 4.^a série Baixo-liço 1701-1718 (10 peças) dois tapetes foram cortados ao meio.
- 5.^a série Alto-liço 1718-1720 (8 peças)
- 6.^a série Alto-liço 1723-1728 (8 peças)
- 7.^a série Alto-liço 1726-1728 (4 peças)
1725-1732 (8 peças)
- 8.^a série Alto-liço 1726-1730 (8 peças)

Os tapetes foram tecidos conforme duas medidas diferentes. Da 1.^a à 5.^a séries, têm 4,70 m. de altura e são conhecidas como “Grandes Indes”. Da 6.^a à 8.^a séries têm 3,50 m. de altura e são chamadas de “Petites Indes”. Distinguem-se duas bordaduras diferentes. Aquelas das “Grandes Indes” são ornadas com folhas de acantos.^{29a} A bordadura das “Petites Indes” é composta por um cordão de ouro e armas.^{29b} As inúmeras execuções logo desgastaram os modelos pintados, sendo freqüentemente necessários serviços de manutenção. Entre outros, estes algumas vezes couberam a Alexandre François Desportes, especialista em desenhos de animais.

Por fim, inclusive os moldes [cartões] se desgastaram; em 1735 encarregaram Desportes de fazer novos modelos^{29c} que ficaram prontos entre 1738 e 1741.³¹ Desportes fez algumas variações, acrescentando à composição animais europeus e asiáticos. A composição em si também foi um pouco modificada. Desde então passou a ser feita distinção entre as duas séries como “Anciennes Indes” e “Nouvelles Indes”, se bem que os temas na essência fossem os mesmos. A nova série era igualmente composta por oito temas, que foram tecidos a partir de 1740.

I	O Índio a Cavallo (o cartão ficou pronto em 1737)	
II	A Zebra	(1737)
III	Os Dois Touros	(1738)
IV	Combate de Animais	(1738)
V	Negra Conduzida por Dois Mouros	(1739)
VI	Índio Caçador	(1740)
VII	O Elefante	(1740)
VIII	Os Índios Pescadores	(1741)

Todas as séries foram tecidas em baixo-liço.³¹

4.2. *Dispersão da série de tapeçarias*

M. Fenaille³² dá, em seu livro sobre a Manufacture des Gobelins, uma sinopse da dispersão da série de tapeçarias, traçando seus lugares de destino até 1900.^{32a}

Desde então, muitos tapetes passaram a outras mãos. Hoje em dia não é tarefa fácil descobrir a trajetória dos tapetes nos últimos anos.

Já logo após a Revolução Francesa, mas principalmente depois das duas guerras mundiais, tornou-se muito difícil seguir a trajetória de alguns tapetes. Depois da Segunda Guerra, diversas vezes tapetes ainda foram vendidos em leilões, geralmente comprados por particulares, que os revendiam mais tarde, sendo este um dos motivos que dificulta a pesquisa sobre seu paradeiro atual. No decorrer desta pesquisa, através de diversos artigos³³, consegui traçar o paradeiro de alguns. Numa das publicações mais recentes³⁴, fiquei a par do destino que outros tiveram.³⁵

Para meu "study-case" escolhi um dos cinco tapetes da série das Anciennes Indes, que hoje pertencem à coleção do Museu de Arte de São Paulo,³⁶ (Fig. 7). Por este motivo minha pesquisa referente ao destino de tapetes se concentrou mais nos tapetes das Anciennes Indes. Mais especificamente, tentei reconstituir o "pedigree" dos tapetes hoje no Brasil.

Os tapetes foram comprados para o M.A.S.P., na Inglaterra, de Lady Abingdon, em 1949. Lady Abingdon era descendente de Lord Stuart de Rothesay, embaixador inglês, que os adquiriu em Paris em 1815. Ela havia dado preferência em vender os tapetes ao Brasil, porque Lord Rothesay assinara o primeiro acordo comercial entre a Inglaterra e o Brasil, em 1826. São contraditórios os dados a respeito da origem destes tapetes antes desta data. Um recorte de jornal³⁷ que se encontra no arquivo do M.A.S.P., cita que os tapetes provavelmente pertenceram a uma das duas séries desaparecidas desde o século XVIII. Eram citadas a 3.^a e a 5.^a séries dos tapetes, doados por Luís XIV respectivamente ao Czar Pedro em 1717 e ao Gen. Bonset³⁸ em 1769. Esta hipótese havia sido levantada anteriormente pelo Sr. Verley (funcionário do Louvre) em uma de suas cartas ao Diretor do M.A.S.P..

Anos mais tarde, quando os tapetes foram expostos no Brasil durante a exposição "Os Pintores de Maurício de Nassau"³⁹ informou-se que haviam pertencido originalmente à coleção da Villa Medici em Roma (6.^a série). Esta teoria havia sido levantada por J. Souza-Leão⁴⁰, quando as tapeçarias ainda se encontravam na Inglaterra. Resulta então que o arquivo do M.A.S.P. continha informações divergentes. Constatei inclusive um engano. Os tapetes eram todos atribuídos a François Desportes. Isto é incompreensível, já que provavelmente soubessem que os tapetes datavam de antes de 1730. Já que não existia qualquer certeza a respeito das hipóteses citadas acima, podia partir, na minha pesquisa, somente de dois dados concretos: os tapetes do Museu de Arte foram todos tecidos em alto-liço; estava desta forma excluído que elas fossem da 1.^a, 2.^a e 4.^a séries (baixo-liço); quanto a suas medidas, os tapetes pertencem a série das "Petites Indes", ou seja da 6.^a à 8.^a séries. Por este último motivo, foram também excluídas a 3.^a e 5.^a séries. Ademais, o fato de o tapete "Combate de Animais" ainda se encontrar em Leningrado⁴¹,

indica que o tapete que se encontra em São Paulo não pode ser aquele da série de Leningrado. Segundo M. Fenaille⁴² é possível que os demais tapetes desta série tenham se perdido no incêndio do Palácio de Inverno em 1837.

O tapete "Combate de Animais", que momentaneamente se encontra na coleção do Ashmolean Museum de Oxford, pertenceu originalmente à coleção do Gen. Bouret (5.^a série). Isto indica que não pode ser o tapete que veio para o Brasil. É desconhecido o destino dos demais tapetes da coleção do Gen. Bouret. Restam então somente as últimas três séries (6.^a a 8.^a séries). É impossível que os tapetes de São Paulo sejam aqueles da Villa Medici (6.^a série), porque segundo M. Fenaille⁴³ a série ainda estava completa em 1900. Lord Rothesay já estava de posse dos tapetes em 1815. Os tapetes da Villa Medici também tinham bordaduras^{43a}, o que não ocorre com os tapetes do M.A.S.P. O mais provável, portanto, é que os tapetes atualmente no Brasil sejam da 7.^a ou 8.^a séries. No entanto, alguns tapetes da 7.^a série estão excluídos: Em primeiro lugar os duplicados (tapetes I, II, V e VIII), já que Fenaille ainda soube localizá-los em 1900; em segundo lugar, os tapetes que se perderam em 1871, durante os incêndios na Manufacture des Gobelins (tapetes II, III, VII e VIII). Mais provas devem ser coletadas para que se possa responder com certeza a questão da proveniência dos tapetes. Seria necessário conhecer a que séries pertenciam originalmente os demais tapetes das "Anciennes Indes" que se encontram em outras coleções.⁴⁴ Mesmo que isto não seja uma tarefa simples, espero nos próximos anos coletar mais informações a este respeito.

4.3. *Relação entre os desenhos do Theatrum e as tapeçarias*

Só recentemente foi possível fazer uma pesquisa em torno das hipóteses levantadas a respeito da influência dos desenhos do *Theatrum* em outros setores da arte. A meu ver, é bastante provável que os desenhos serviram de modelo para as gravuras na *Historia*, para os painéis de Hoflössnitz, e a série de tapeçarias das Índias. No entanto, deve ainda ser determinada a proporção desta influência nestes três setores da arte. Meu interesse, no momento, está voltado especificamente para os tapetes.

Em diversos estudos sobre a relação entre os "tableaux" que integravam o presente a Luís XIV e os tapetes, é mencionado o papel que os desenhos dos *Libri Picturati* possivelmente tiveram na composição dos modelos para as tapeçarias. Uma pesquisa nesse sentido se faz necessária, para que desta forma novas idéias sejam projetadas sobre a discussão que há anos corre, para que se defina a proporção da influência dos artistas holandeses e franceses.

Para demonstrar qual seria o resultado de uma comparação entre os desenhos e os tapetes, fiz um levantamento desta relação, por meio de fotos de desenhos de uma das tapeçarias. Escolhi para esse fim um tapete da série das "Anciennes Indes", porque estes estão mais próximos dos modelos originais, que os da "Nouvelles Indes". A tapeçaria "Os Dois Touros", que tomei para meu "study-case" pertence à coleção do Museu de Arte de São Paulo.⁴⁵

Resultaram alguns dados interessantes da comparação entre os desenhos dos *Libri Picturati* A 32-38 e a cena da tapeçaria. O modelo para 15 objetos (animais e plantas)⁴⁶ que constam no tapete, foram encontrados nos *Libri Picturati*^{46a}. É impressionante a fidelidade com que alguns exemplos foram copiados. Além de diversos detalhes, a monumentalidade das figuras no primeiro plano dos tapetes lembram-nos dos trabalhos de Eckhout. O engenho de açúcar ao fundo poderia ter sido absorvido de um dos trabalhos de F. Post.

Pelo fato de diversas figuras corresponderem aos desenhos dos *Libri Picturati*, sinto-me cada vez mais inclinada a acreditar que os artistas franceses provavelmente nada acrescentaram de novo. No entanto, é possível que a eles coubesse a tarefa de combinar duas ou mais obras em um cartão, o que, por sua vez, esclareceria o fato de as composições serem tão compactas, que chegam a dar a idéia de "horror vacui". O agrupamento de diversos elementos, sem que entre estes haja uma coerência, reforça a hipótese de a composição ter sido criada por adição. Certamente foram alcançados resul-

tados positivos quanto à hipótese referente à relação entre os desenhos e os tapetes. Este fato traz esperança para continuidade da pesquisa sobre a relação entre os desenhos e os demais tapetes. Será um trabalho minucioso e de quebra-cabeça, no qual eu no entanto confio bastante. Dando atenção a este tipo de detalhe, espero contribuir para o estudo da atribuição da composição dos tapetes.

CONCLUSÕES

A literatura dá-nos uma boa visão da história do período colonial no Brasil. Sem dúvida, com pesquisas mais detalhadas em arquivos do Brasil, África e Alemanha, ainda será possível levantar mais dados sobre o trabalho dos artistas holandeses no Brasil. Existem ainda algumas lacunas nos dados referentes a suas vidas e obras. Merece também maior atenção a possibilidade de artistas holandeses terem trabalhado na África.

Ao fazer um estudo sobre o estágio da pesquisa, ficou claro que não existia ainda uma visão global do conteúdo da coleção. O maior problema encontrava-se na atribuição dos desenhos. Dos autores que se baseavam em estudos anteriores a 1945, alguns atribuem todos os desenhos do *Theatrum* a Eckhout; outros os atribuem a Post. Em um único caso são atribuídos a dois artistas: um dos citados acima, mais Wagener. Estas divergências provavelmente estão relacionadas ao fato de estes autores terem estudado somente um ou dois volumes da coleção, devido a seus interesses específicos em um dos aspectos dos desenhos (por exemplo ornitologia ou etnologia). Em todo caso, nenhum destes pesquisadores parece ter estudado a coleção no seu todo. Uma prova disto é o fato de o número de 1.460 desenhos nunca ter sido contestado por algum destes autores.

As pesquisas mais recentes de P. Whitehead e M. Boeseman, que estudaram os sete volumes dos *Libri Picturati*, já falam da diferença de qualidade constatada entre os desenhos. Daí concluírem que mais de um artista deva ter trabalhado nesta coleção. F. J. Duparc também reconhece diferenças entre os desenhos do *Theatrum*; no entanto, assim mesmo se prende a uma atribuição unilateral a Eckhout. Segundo ele, os desenhos de qualidade inferior também devem ser de Eckhout, pois "um artista também é gente, sendo igualmente suscetível a humores ou dores, que podem ter influenciado seu trabalho".

Não somente pela diferença em estilo e proporção, mas também pelo fato de ter encontrado diversas caligrafias, sou de opinião que mais de um artista executou desenhos para o *Theatrum*. Não foi possível, ainda, solucionar totalmente a questão em torno da atribuição dos desenhos. Atribuições baseadas somente em semelhança de estilo são no momento ainda muito arriscadas; seria necessário coletar mais fatos para que se comprove algo. Um melhor conhecimento da obra de outros (por exemplo C. Schmalkalden) seria necessária antes que seja dado um veredito definitivo. Gostaria de colocar, com uma certa margem de prudência, que a maioria dos desenhos são de Eckhout. Com certeza pode-se aceitar a autoria de Eckhout para os pastéis/crayons que se encontram no *Theatrum* e *Misc. Cleyeri*. Não creio que sejam de Eckhout os desenhos com referência à África e às figuras de chilenos. Se bem que ainda não tive oportunidade de estudar pessoalmente os desenhos de C. Schmalkalden que se encontram na Forchungsbibliothek de Gotha, sinto-me inclinada a acreditar que os desenhos de chilenos devam ser atribuídos a ele, em vista de sua participação na expedição ao Chile e também pelas fotos de seus desenhos, apresentados a mim por P. Whitehead. No que se refere aos desenhos, deveria ser melhor pesquisada a probabilidade de Post ter participado de alguma expedição a este continente e se outros desenhos de animais devem ser atribuídos a ele. A meu ver, muitos desenhos de flores e plantas, feitas de uma maneira bem delicada e em escala, pequena, também são de um outro artista, talvez Post.

Os pesquisadores que se baseavam em estudos pré-1945, acreditavam ter a coleção do *Theatrum*, no total, 1.460 desenhos. P. Whitehead e M. Boeseman contaram durante estada na Polônia, 416 desenhos, sendo 5 pastéis. O total de desenhos na *Misc. Cleyeri*, que nunca havia sido contado antes, foi dado

por eles como sendo 34 páginas com desenhos. Minha contagem difere da citada acima, já que constatei 417 desenhos nos volumes do *Theatrum*, sendo 13 pastéis. O total de páginas com desenhos na *Misc. Cleyeri* é 34, sendo que nas páginas 49f. e 55f. se encontram dois desenhos. Ademais, acredito que o número de desenhos levados do Brasil deve ter sido bem maior. Esta hipótese baseio no seguinte fato: não existe, por exemplo, o desenho de uma banana no quarto volume dedicado a plantas e frutas... Parece-me estranho que não a tenham desenhado. É certo que esta fruta já existia no Brasil no século XVII, já que nos quadros de Post se vêem bananeiras. Estranho é também que para algumas figuras que compõem a guirlanda do frontispício, não fossem encontradas correspondentes no *Theatrum*. Inclusive o fato de na biblioteca de Berlim Ocidental terem sido encontrados, em 1965, cinco desenhos que, quanto ao estilo e tema, se incorporam à coleção do *Theatrum* e *Misc. Cleyeri*, indica que, no decorrer dos anos, desenhos se perderam da coleção original. É possível que nem todos os desenhos que saíram do Brasil tenham ido para a Alemanha, mas que alguns tenham ficado no Brasil ou na Holanda. Parece-me muito provável que nos próximos anos mais desenhos de Eckhout ou outro, referentes ao Brasil, sejam reencontrados. Ainda se poderá encontrar desenhos em bibliotecas ou coleções particulares, cujos acervos não foram ainda registrados totalmente.

Agora que uma pesquisa mais abrangente sobre os desenhos se faz possível, seria necessário que o material fosse analisado através de pesquisas em laboratório. Isto talvez pudesse vir a responder se uma determinada técnica está ligada a um artista específico.

Parece-me aceitável que os desenhos do *Theatrum* tivessem servido de modelo para outras obras de arte, como para as gravuras da *Historia*. Os painéis de Hoflösnitz, que no momento estão sendo restaurados, merecem um estudo mais detalhado. Através de uma pesquisa relativamente limitada, feita através de material fotográfico, constatei que diversos pássaros correspondem aos encontrados no *Theatrum*, se bem que às vezes numa postura um pouco diferente. Caso mais semelhanças possam ser demonstradas, isto poderia ser uma indicação de que Eckhout tivesse levado consigo para a Alemanha uma série de cópias do *Theatrum*. Onde estas cópias foram parar é então outra questão!

Seria também de grande importância um estudo comparativo sobre as cópias de trabalhos feitos no Brasil. Um melhor estudo não somente das cópias dos desenhos do *Theatrum* de Leningrado, como também das cópias de quadros de Post e Eckhout (como por exemplo as cópias em Berlim dos painéis perdidos de Schwedt-Oder), podem nos dar uma visão mais exata do que está perdido ou foi destruído.

O fato de hoje existir uma cobertura fotográfica completa da coleção possibilita que se estude a relação entre esta e outras coleções de desenhos, como as de Z. Wagener, J. Griebe e C. Schmalkalden. Pessoalmente acredito que resultados positivos possam surgir destas pesquisas, já que significariam interessante complementação ao atual estágio da pesquisa.

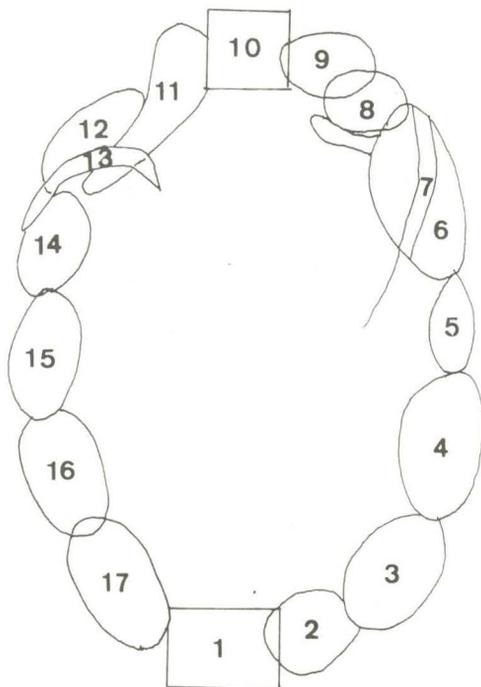
No meu "study-case" sobre as tapeçarias das Índias, demonstro como poderia ser estudada a relação entre duas manifestações artísticas. Ficou claro que realmente existe uma relação entre os desenhos e as tapeçarias. Se possível, deveria ser estudada por meio dos cartões originais, como a composição foi ordenada.

Uma pesquisa que, a meu ver, também promete muito é sobre a obra de A. Baert, visando descobrir onde ele se inspirou para seus motivos exóticos. Daí poderia ser averiguado se eventualmente existe alguma relação entre os tapetes de Baert e aqueles encomendados em Delft por Maurício de Nassau. Caso não sejam encontrados indícios nesse sentido, ainda assim poderia ser pesquisado se A. Baert talvez tenha chegado aos motivos exóticos através de contatos com copistas de temas indígenas em Amsterdã, por volta de 1700.

Como se nota, restam ainda interessantes pesquisas à nossa frente. No futuro, continuarei acompanhando-as com interesse e espero ainda trazer novos elementos ao tema desta tese.

APENDICES

Esquema 1 — Frontispício Liber Picturatus A 32



As seguintes figuras têm correspondente no *Theatrum*, volume 1

- 1 — “Guaja”; Th. I, 337
- 10 — “Iaciatataguaçu”; Th. I, 5
- 11 — “Iacarepetimbuaba”; Th. I, 17
- 13 — “Camaruru”; Th. I, 75
- 15 — “Ajereba”; Th. I, 29
- 17 — “Tamaru”; Th. I, 311

Fundo: Paisagem costeira vista do mar.

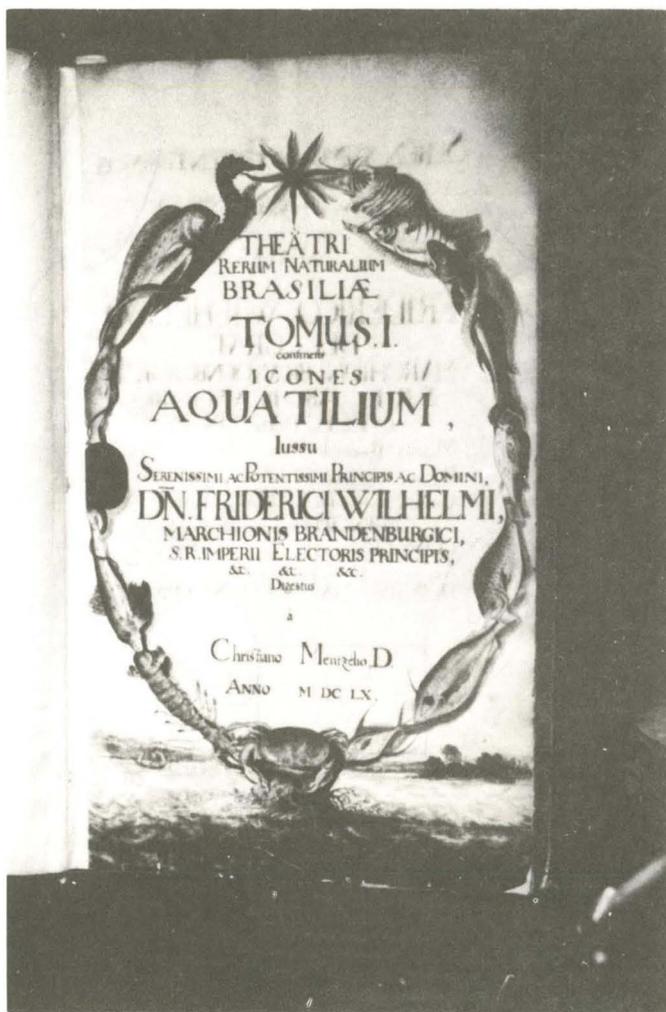
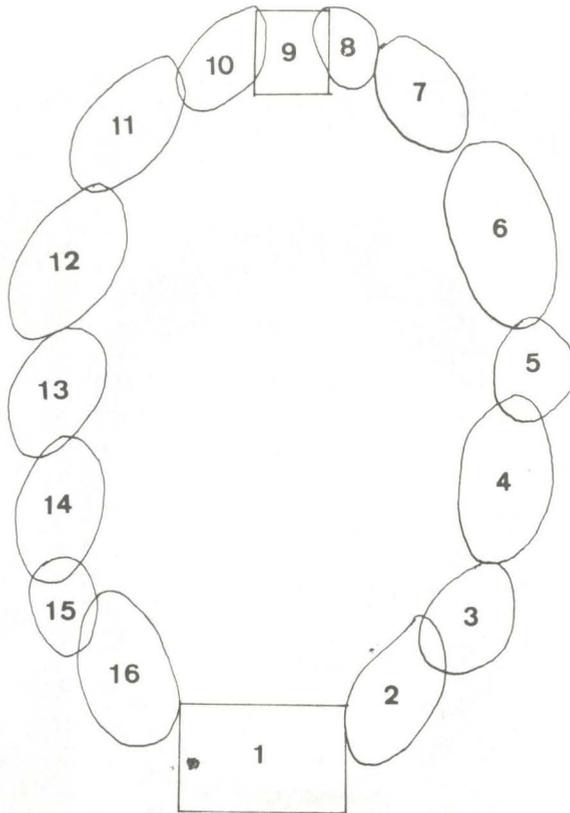


Fig. 3 — Frontispício do Vol. I do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*

Esquema 2 — Frontispício Liber Picturatus A 33



As seguintes figuras têm correspondente no *Theatrum*, volume II ou no volume I dos *Manuais*:

- 2 — “Aráracanga”; Man. I, 272
- 3 — “Cucuambacala”; Th. II, 301
- 4 — “Guiraponga”; Th. II, 183
- 5 — “Arainga”; Th. II, 195
- 6 — “Aiaia”; Th. II, 83
- 7 — “Anonyma” (pato); Th. II, 15
- 9 — “Guainumbi”; Th. II, 101
- 11 — “Miguaiuba”; Th. II, 30
- 12 — “Macoara”; Th. II, 97
- 13 — “Iacurutu”; Th. II, 199
- 15 — “Guiratanheuma”; Th. II, 141
- 16 — “Canindé”; Man. I, 274

Fundo: Paisagem de montanha.

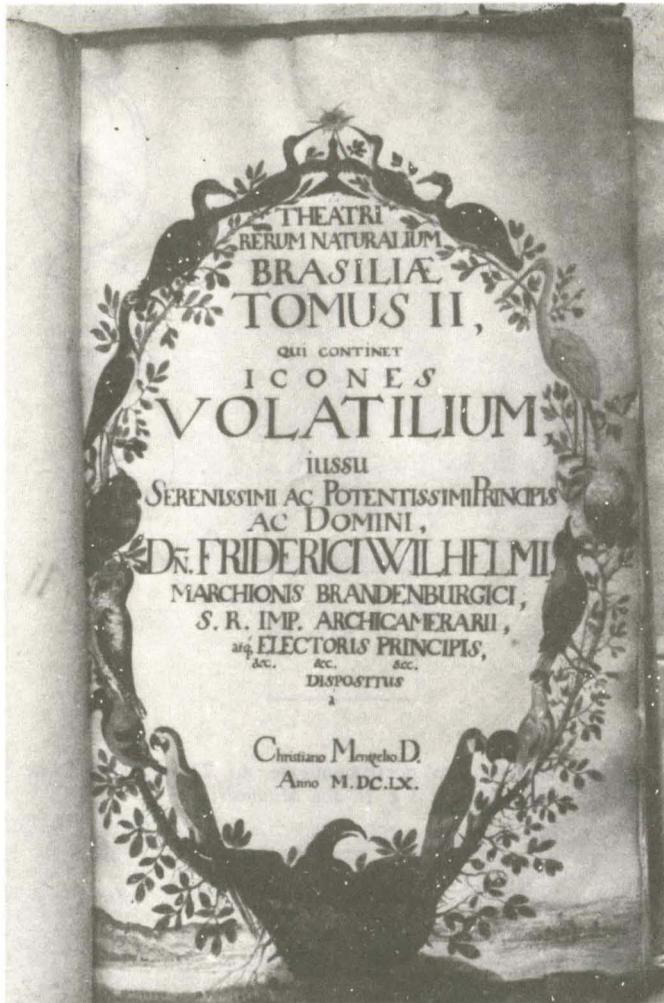
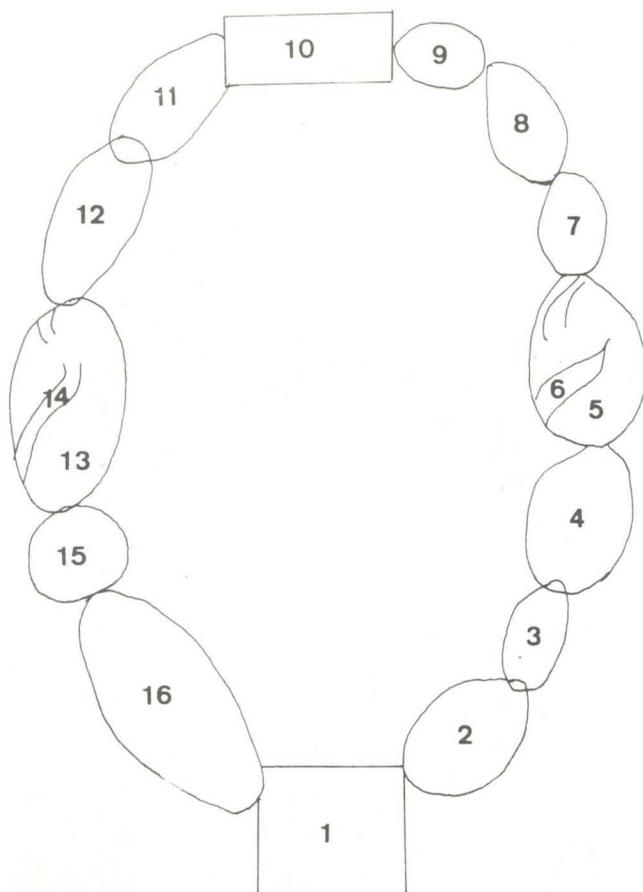


Fig. 4 — Frontispício do Vol. II do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*.

Esquema 3: Frontispício Liber Picturatus A 34



As seguintes figuras têm correspondente no *Theatrum*, volume III, na *Misc. Cleyeri*, ou nos volumes I e II dos *Manuais*:

- 1 — s.n. (elefante); Th. III, 151
- 2 — “Cai”; Th. III, 49
- 3 — “Taibi”; Th. III, 65
- 4 — “Ai”; Th. III, 99
- 5 — “Tapuya Mulica”; M.Cl. 60
- 6 — “Boicinininga”; Th. III, 191
- 7 — “Enéma”; Man. II, 419
- 8 — “Anonym: Spes Senembi”; Th. III, 165
- 9 — “Nhambuguaçu”; Th. III, 237
- 11 — “Caaiaara”; Th. III, 241
- 12 — “Senembi”; Th. III, 167
- 13 — “Mulier Brasiliensis”; Th. III, 15
- 14 — “Ibiboboca”; Th. III, 191
- 16 — s.n. (tamanduá); Man. I, 84

Fundo: Cena de caça com índios.

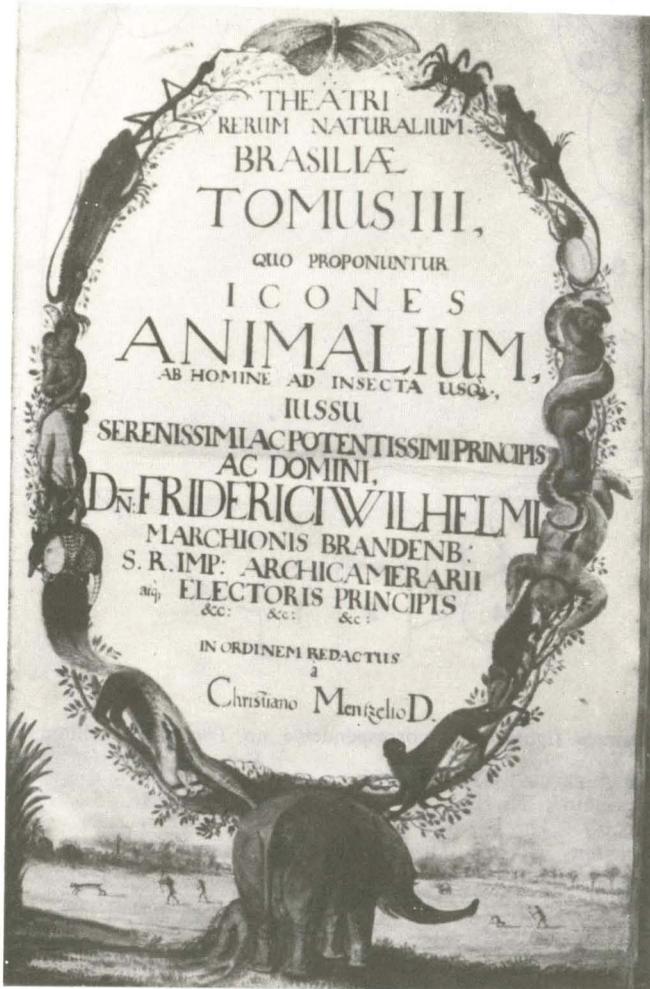
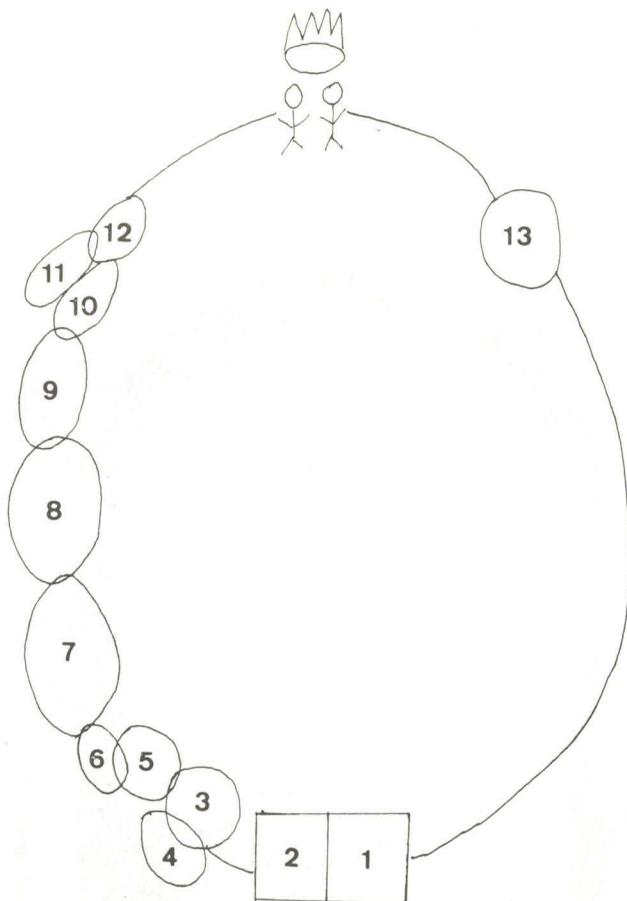


Fig. 5 — Frontispício do Vol. III do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*.

Esquema 4 — Frontispício Liber Picturatus A 35



As seguintes figuras têm correspondente no *Theatrum*, volume IV:

- 1 — “Camara-guaçu”; Th. IV, 555
- 2 — “Iaçapucaio”; Th. IV, 37
- 3 — “Romeiro”; Th. IV, 153
- 4 — “Anonyma” (fruta); Th. IV, 383
- 5 — “Abaramotemo”; Th. IV, 249
- 6 — “Cidra Real”; Th. IV, 155
- 7 — “Acaju”; Th. IV, 19
- 8 — “Moucona”; Th. IV, 405
- 9 — “Ambaibuna”; Th. IV, 257
- 10 — “Caaururuguaçu”; Th. IV, 287
- 11 — “Iamacaru”; Th. IV, 23
- 12 — “Ierumuate”; Th. IV, 453
- 13 — “Iandiparanga”; Th. IV, 165

Fundo: À esquerda, o castelo Oranienburg
À direita, igreja com campanário.



Fig. 6 — Frontispício do Vol. IV do *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*.

Esquema 5 — De: M. Fenaille, Etat Gen. des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, Paris 1903, vol. II

TABLEAU DES TENTURES DES INDES

Hauteur	Dates	Sujets	Ateliers.	Cours.	Inventaire Mobilier de la Couronne	En 1789	En 1900	Observations	Hauteur
PREMIÈRE TENTURE, SANS OR, BASSE LISSE									
Première Bordure — Grandes Indes.									
4 a.	1687 à 1688	Le Cheval rayé .. De la Croix. Les Deux Taureaux Mozin. L'Éléphant Idem. Le Chasseur indien Idem. Le Combat d'animaux Idem. Le Roi porté Idem. L'Indien à cheval De la Croix. Les Pêcheurs Idem.		30 a. 2	N.º 158	A Paris		La destination de cette tenture n'est pas connue	
DEUXIÈME TENTURE, SANS OR, BASSE LISSE									
Première Bordure									
4 a.	1689 à 1690	Le Cheval rayé . De la Croix. Les Deux Taureaux Mozin. L'Éléphant Idem. Le Chasseur indien Idem. Le Combat d'animaux Idem. Le Roi porté Idem. L'Indien à cheval De la Croix. Les Pêcheurs Mozin.		29 a. 11	N.º 161	A Versailles	193-1. A Berlin. 190-1. Ministère de l'Agriculture 192-1. Idem 193-3. A Berlin. 193-2. Idem. 193-4. Idem. 192-3. Garde- Meuble. Sans n.º Ministère de l'Agriculture		4m70
TROISIÈME TENTURE, SANS OR, HAUTE LISSE									
Première Bordure									
4 a.	1692 à 1700	Le Cheval rayé .. Jans. Les Deux Taureaux Idem. L'Éléphant Idem. Le Chasseur indien Lefèbvre. Le Combat d'animaux Jans. Le Roi porté Idem. L'Indien à cheval Idem. Les Pêcheurs Lefèbvre.		28 a. 13 1/2				Tenture donnée au czar Pierre le Grand le 17 juin 17/7 à Paris	
QUATRIÈME TENTURE, SANS OR, BASSE LISSE									
Première Bordure									
4 a.	Entre 1701 et 1718	Dix Pièces Le Blond.		35 a.		A Malte	A Malte.	Tenture exécuté aux Gobelins pour le grande maître, Raymond de Perellos	4m70

Hauteur	Dates	Sujets	Ateliers.	Cours.	Inventaire Mobiliier de la Couronne	En 1789	En 1900	Observations	Hauteur
CINQUIÈME TENTURE, SANS OR, HAUTE LISSE									
Première Bordure									
4 a.	1718 à 1720	Le Cheval rayé .. Les Deux Taureaux L'Éléphant Le Chasseur indien Le Combat d'animaux Le Roi porté L'Indien à cheval Les Pêcheurs	Jans. Lefèbvre. Idem. Jans. Idem. Idem. Lefèbvre. Idem.	29 a. 10	Au magasin des Gobelins			Tenture donnée par le Roi à M. Bouret, fermier général, directeur des postes, le 24 juillet 1769.	
SIXIÈME TENTURE, SANS OR, HAUTE LISSE									
Deuxième Bordure — Petites Indes									
3 a. 1/2	1723 à 1727	Le Cheval rayé .. Les Deux Taureaux L'Éléphant Le Chasseur indien Le Combat d'animaux Le Roi porté L'Indien à cheval Les Pêcheurs	Lefèbvre. De la Tour. Idem. Lefèbvre. Jans. Idem. Lefèbvre. Jans.	26 a. 11	Académie de France à Rome	A Rome	Académie de France à Rome, Villa Médicis	Signé: Latour. Signé: J. Latour. Signé: L. Febvre. Signé: Jans.	4 ^m 00
SEPTIÈME TENTURE, SANS OR, HAUT LISSE									
Deuxième Bordure									
3 a. 1/2	1726 à 1728	Le Cheval rayé .. Le Chasseur indien Le Combat des animaux Les Pêcheurs	Lefèbvre. Idem. Jans. Idem.	3 a. 12 1/2 2 a. 14 3 a. 3 2 a. 11	Académie de France à Rome	A Rome	Ministère de la Justice. Ambassade de France à Berlin Vila Médicis, Rome Ambassade à Berlin	Signé: L. Febvre. Signée: Jans. Signé: Jans.	4 ^m 10
3 a. 1/2	1725 à 1732	Le Cheval rayé .. Les Deux Taureaux *L'Éléphant *Le Chasseur indien *Le Combat des animaux Le Roi porté L'Indien à cheval Les Pêcheurs	Lefèbvre. De la Tour. Idem. Lefèbvre. Idem. Jans. Lefèbvre. Idem.	26 a. 10	Au magasin des Gobelins	Manque En magasin aux Gobelins		Pièce brulée aux Gobelins en 1871	4 ^m 00
						Hôtel du premier president M. D'Ormesson.		Pièce brulée aux Gobelins en 1871	4 ^m 17
HUITIÈME TENTURE, SANS OR, HAUTE LISSE									
Deuxième Bordure									
3 a. 1/2	1726 à 1730	Le Cheval rayé .. *Les Deux Taureaux *L'Éléphant *Le Chasseur indien *Le Combat d'animaux Le Roi porté L'Indien à cheval *Les Pêcheurs	Lefèbvre. De la Tour. Idem. Lefèbvre. Jans. Idem. Lefèbvre. Jans.	26 a. 3 1/2	N.º 204	A Versailles		Cette tenture ne paraît pas dans les inventaires depuis 1793.	

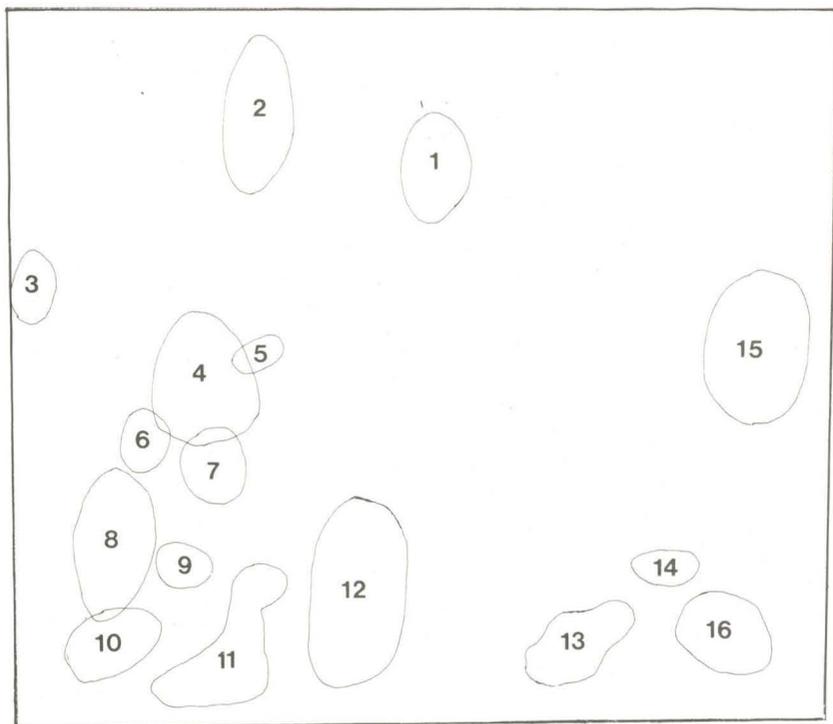
* Tapetes que possivelmente são os que se encontram na coleção do Museu de Arte de São Paulo.

Esquema 6 — Desenhos no *Theatrum*, nos quais aparecem números com um forte traço inclinado por cima:

- 1 — “Ai”; Th. III, 99
- 2 — s.n. (florzinha); Th. III, 339 embaixo
- 3 — “Aiaia”; Th. II, 83
- 4 — “Caoia”; Th. IV, 259
- 5 — “Pecipeci”; Th. II, 207 embaixo
- 6 — “Iacurutu”; Th. II, 199
- 7 — “Potiri-guaçu”; Th. II, 3
- 9 — “Guiratanheuma”; Th. II, 141 embaixo
- 10 — “Tüepiranga”; Th. II, 125
- 11 — “Cuiriri”; Th. II, 159
- 12 — “Guiratirica”; Th. II, 141
- 13 — “Guiracama”; Th. II, 25
- 14 — “Çocoi”; Th. II, 69
- 16 — “Tüeuna”; Th. II, 15
- 17 — “Guariama”; Th. II, 147
- 18 — “Matuitui”; Th. II, 31
- 19 — “Iacanguaya”; Th. II, 21 embaixo
- 20 — “Ibüau”; Th. II, 221
- 21 — “Tuüuparaba”; Th. II, 265 embaixo
- 22 — “Iapujuba”; Th. II, 147
- 23 — “Guirarurunheengeta”; Th. II, 163
- 24 — “Tüeuna”; Th. II, 113
- 25 — “Guainumbiguaçu”; Th. II, 105
- 26 — “Eixua”; Th. II, 209
- 27 — “Çocopinima”; Th. II, 67
- 28 — “Çabia”; Th. II, 175
- 29 — “Guirapitinga”; Th. II, 157
- 30 — “Iacamini”; Th. II, 21
- 31 — “Guirapongobi”; Th. II, 185 embaixo
- 32 — “Iaçamaçiri”; Th. II, 49
- 33 — “Xororo”; Th. II, 187
- 36 — “Aiuruapara”; Th. II, 239
- 37 — “Inambu”; Th. II, 281
- 39 — “Guiraaymucu”; Th. II, 189
- 40 — “Irerebaçaba”; Th. II, 25 embaixo
- 41 — “Picuipinima”; Th. II, 273

Os números: 8, 15, 34, 35, 38 estão faltando.

Esquema 7 — Figuras que aparecem no tapete “Os Dois Touros”, “Anciennes Indes”, e que têm correspondente nos volumes do *Theatrum*, *Misc. Cleyeri* ou *Manuais*:



- 1 — “Ai”, Th. III, 99
- 2 — “Macaíjuba”; Man. I, 66
- 3 — “Ambaíbuna”; Th. IV, 257
- 4 — “Mandihocae Species”; M. Cl. 69v.-70f.
- 5 — “Murucajaguaçu & Guainumbiacajuba”; Th. IV, 437
- 6 — “Ubaeaya”; Th. IV, 179
- 7 — “Urucu”; Th. IV, 95
- 8 — “Pinha-Mundiaguaçu cum pineis”; Th. IV, 199
- 9 — “Anonyma” (flor); Th. IV, 545
- 10 — “Iamacaru”; Th. IV, 23
- 11 — “Anhinga”; Th. II, 11
- 12 — “Nhambu-guaçu seu Ricinus Americanus”; Th. IV, 145
- 13 — “Içipoicica”; Th. IV, 451
- 14 — “Acaju”; Th. IV, 19
- 15 — “Meeru Cutij”; Th. IV, 113
- 16 — s.n. (melancia); M. Cl. 66v.



Fig. 7 — Tapeçaria "Os Dois Touros", "Anciennes Indes".

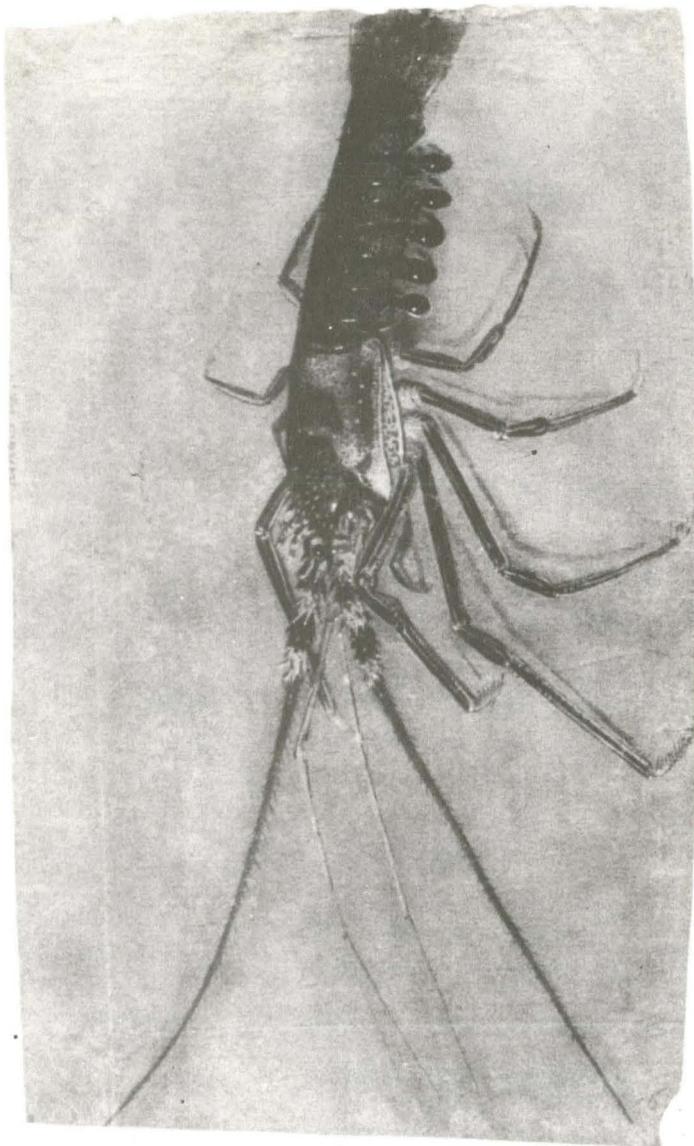


Fig. 8 — "Potricucuma", Th. I, 319.



Fig. 9 — "Tapuya", Th. III, 27.



Fig. 10 — "Urutaurána", Th. II, 201.

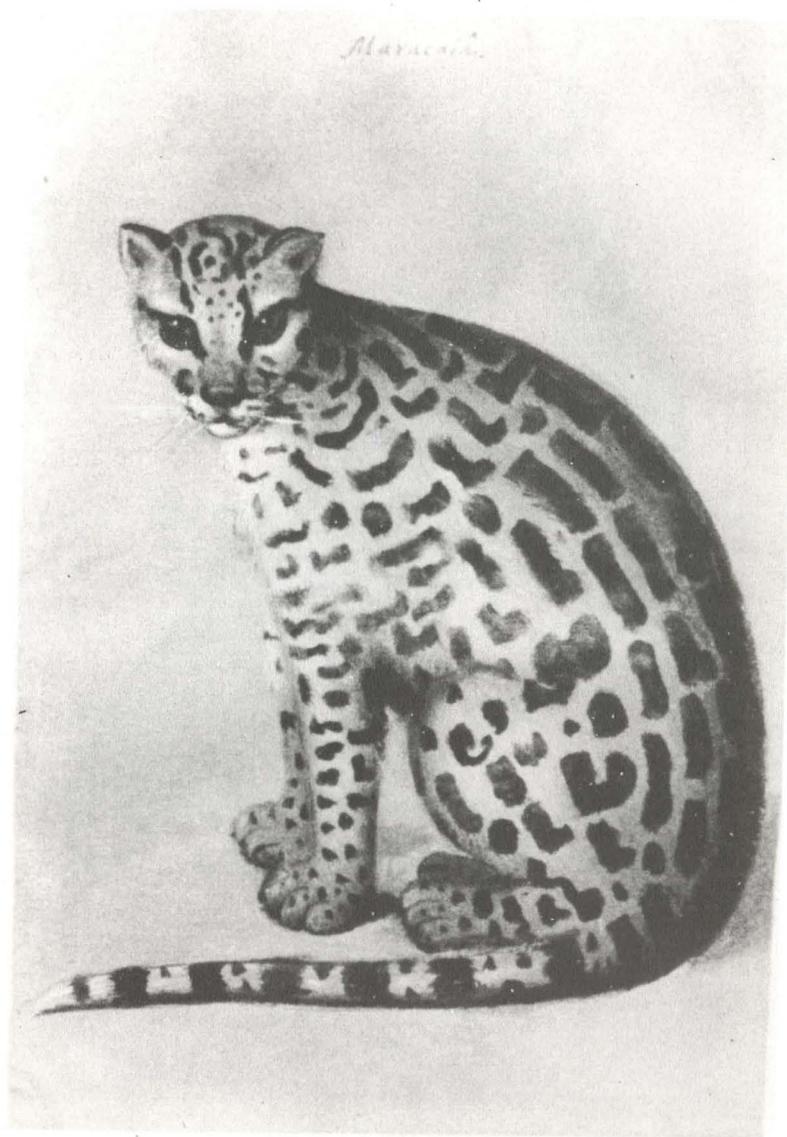


Fig. 11 — "Maracaiâ", Th. III, 55.



Fig. 12 — "Pinha", Th. IV, 199.

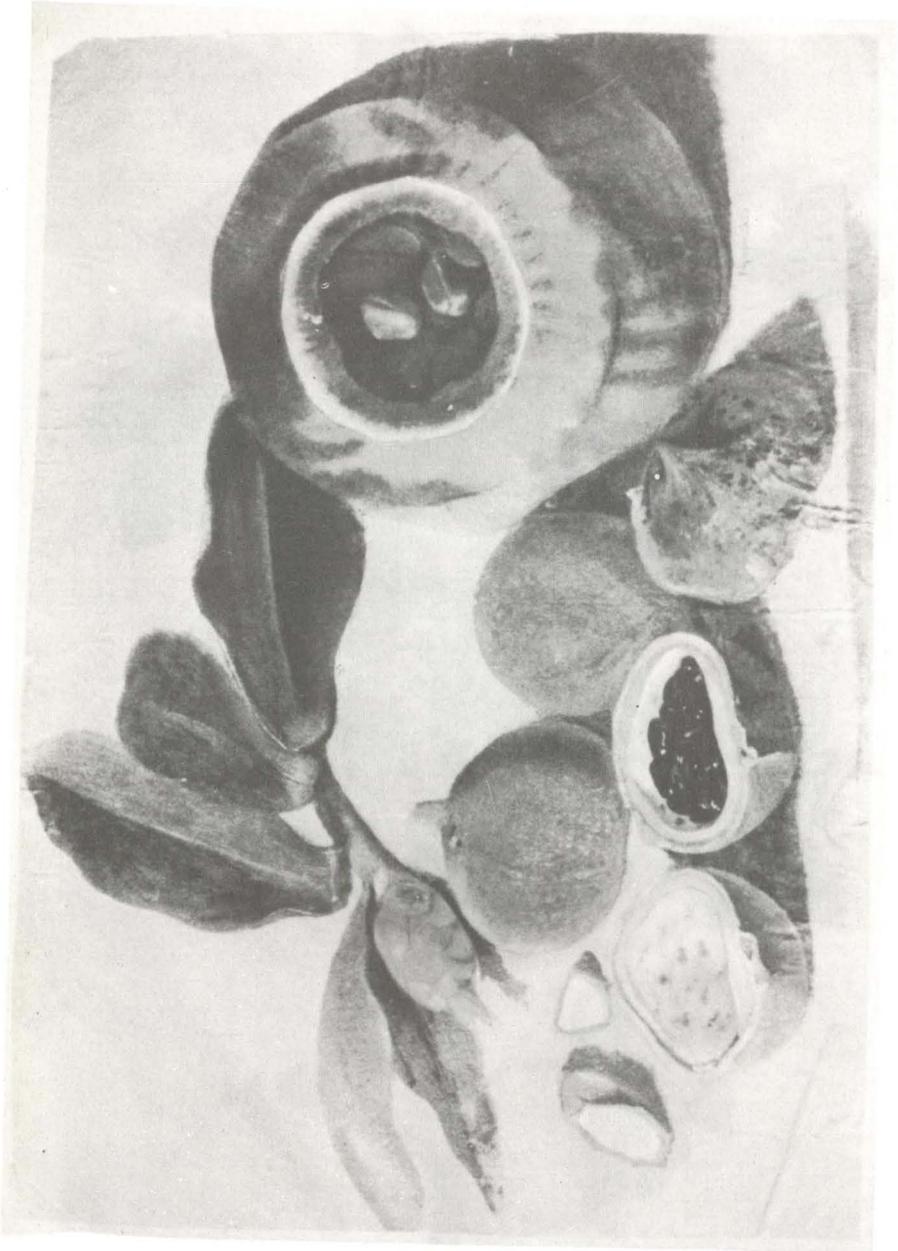


Fig. 19 — "Taçapucaia", Th. IV, 37

NOTAS

Considerações e Introdução

1. A seguir abreviado como *Theatrum*.
2. A seguir abreviado como *Misc. Cleyeri*.
3. Em "Het Parool" 4-4-1977.
4. Quando faço alusão aos *Libri Picturati*, refiro-me somente aos volumes A 32-38.
5. Também chamados volumes do *Theatrum* (*Theatri Volumina*).
6. Visto que na *Misc. Cleyeri* também se encontram motivos que são referentes ao Oriente, quero deixar explícito que ao me referir aos desenhos da *Misc. Cleyeri* no contexto desta tese, faço-o somente àqueles desenhos da *Misc. Cleyeri* com motivos brasileiros. Quando faço alusão aos desenhos do *Theatrum* (ao contrário de desenhos no *Theatrum*) refiro-me também aos desenhos brasileiros da *Misc. Cleyeri*.
7. Em particular o estudo dos zoólogos M. Boeseman e P. Whitehead no capítulo 2.5.

Capítulo 1. Aspectos Históricos

1. Para uma literatura mais abrangente sobre a Companhia das Índias Ocidentais e o governo de João Maurício de Nassau no Brasil, vide: H. Wätjen, *Das Holländische Kolonialreich in Brasilien*, Haia, 1921; O. Glaser, *Prinz Johan Moritz von Nassau-Siegen und die niederländischen Kolonien in Brasilien*, Berlin, 1938; C. R. Boxer, *The Dutch in Brazil, 1624-1654*, Oxford, 1957.
2. C. R. Boxer, o. c., 112.
3. Citado em inglês em C. R. Boxer, o. c., 115-116.
4. Em P. J. P. Whitehead, "The Cupleoid Fishes of the Guianas", *Bull. Brit. Mus. (Nat. Hist.) Zool.*, Suppl. 5 (1973): 192.
5. No Algemeen Rijksarchief, Haia, O.W.I.C. 58, cartas e papéis.
6. Th. Thomsen, *Albert Eckhout, ein niederländischer Maler und sein Gönner Johann Moritz der Brasilianer, ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhundert*, Kopenhagen (1938): 46.
7. Citado em E. Larsen, *Frans Post, Interprète du Brésil*, Amsterdam-Rio de Janeiro, (1962): 254, doc. n.º 52.
8. H. E. van Gelder, "Twee Braziliaanse schildpadden door Albert Eckhout", *Oud Holland*, LXXV (1960): 18-19.
9. Sobre o desempenho de J. van Campen na construção da Mauritshuis vide: J. J. Terwen, "The Buildings of Johan Maurits" em: E. van den Boogaart (ed.) *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679. A Humanist prince in Europe and Brazil, Essays on the occasion of the tercentary of this death*, Haia (1979): 55; Th. Lunsingh Scheurleer, "The Mauritshuis as 'Domus Cosmographica'", *ibidem*, 143.
10. Vide a este respeito Th. Thomsen, o.c.
- 10a. Todas as telas de Eckhout em Copenhague encontram-se em cor no catálogo da Mauritshuis, *Zo wijd de wereld strekt*, (1979/80): 121-150.
11. Também os desenhos reencontrados em Berlin Ocidental. Vide a este respeito R. Klessmann, "Unbekannte Zeichnungen von Albert Eckhout", *Oud Holland*, 80 (1965): 50-55.
12. Th. Thomsen, o. c., 79-99.
13. E. Schaeffer, "Um pintor Holandês no Brasil (1637-1644)", *Anais Mus. hist. nac. Rio de J.* 20 (1968): 16-84.
14. Tal comparação entre Eckhout e Caravaggio é na minha opinião exagerada.
15. H. E. van Gelder, o. c., 19.
16. Uma possível relação entre ambos artistas, antes de 1644, não implica, a meu ver, em uma relação anterior a esta data. Não seria também possível que J. van Campen tenha se inspirado na decoração de elementos brasileiros da Mauritshuis? Uma pesquisa mais profunda deveria ser feita neste sentido.

17. H. E. van Gelder, o. c., 25. Supõe que Eckhout tenha entrado, por volta de 1660, a serviço da corte do Grão Eleitor de Brandemburgo.

18. Para uma literatura mais abrangente a respeito da decoração de Hoflösnitz, vide H. Beschoner, "Die Hoflösnitz bei Dresden", *Dresden. Geschichtsblätter*, 13 (1904): no. 1, 209-226; Th. Thomsen, o. c., 100-109.

19. P. J. P. Whitehead, "Georg Markgraf and Brazilian zoology" em E. van den Boogaart (ed.), o. c., 471; R. Joppien, "The Dutch vision of Brazil", *ibidem*, 343. Ambos consideram a maioria dos painéis de qualidade inferior. Segundo R. Joppien é provável que Christian Schiebling (1603-1663) tenha participado na decoração do castelo.

20. Por exemplo o incêndio do Castelo Christianborg, na Dinamarca, em 1794, no qual se perderam alguns quadros, e a destruição, em 1945, por danos de guerra, do Castelo Schwedt-Oder na Saxônia, onde se encontravam 10 quadros que originalmente pertenceram ao Castelo de Petsch-Elba, vide: A. Guimarães, "Na Holanda com Frans Post", *Revta. Inst. hist. geogr. Bras.* 235 (1957): 152, nota 2; Th. Thonsem, o. c., 108-125.

21. Veja a respeito R. Klessmann, o. c.

22. Sobre o desempenho de Pieter Post na construção da Mauritshuis, vide: J. J. Terwen, o. c., 55; Th. Lunsingh Scheurleer, o. c., 143.

23. R. C. Smith, "The Brazilian Landscapes of Frans Post", *The Art Qily I* (1938): 239-262; J. de Sousa-Leão, "Frans Post in Brazil", *Burlington Mag.* 80 (1942): 59-61; E. Larsen, "Neues über Frans Post und Georg Marcgraf", *Artis, augustus* 1961: 15-20; *idem*, *Frans Post, Interprète du Brésil*, Amsterdam-Rio de Janeiro, 162; J. de Sousa-Leão, *Frans Post, 1612-1680*, Amsterdam, 1973.

24. H. E. van Gelder, o. c., 11; R. Joppien, o. c., 337.

25. J. de Sousa-Leão, "Du Nouveau sur les Tableaux du Brésil offerts à Louis XIV", *Gaz. Beaux Arts* 103 (1961): 98; *idem*, o. c., (1973): 17.

26. E. Larsen, o. c. (1962): 100-101.

27. R. Joppien, o. c., 299.

28. Vide E. Larsen, o. c. (1962): 52; J. de Sousa-Leão, o. c. (1973): 18.

29. Suas paisagens eram por isso chamadas de naïve por J. Combe, "Un Douanier Rousseau au XVII siècle, Frans Post (1612-1680)", *L'amour de l'art*, XIII (1931): 481-489.

30. Em J. R. Teixeira Leite, *A pintura no Brasil Holandês*, Rio de Janeiro, (1967): 40-41.

31. R. Joppien, o. c., 299-302.

32. Principais dados biográficos se encontram em: P. E. Richter "Zacharias Wagener, 'Thierbuch'", *Festschrift zur Jubelfeier des 25 jährigen Bestehens des Vereins für Erdkunde zu Dresden*, Dresden, 1888; O. H. Spohr, *Zacharias Wagener, Second Commander of the Cape*, Cape Town-Amsterdam, 1967.

33. Título completo: *Thier Buch Darinnen viel under scheidene Arter des Fisches vögel vierfüssigen Thiere Gewürm, Erd und Baumfrüchte, so hin undt wieder in Brasilischen bezirck, undtgebiethe, Der Westindischen Compagnie zu Schauwen und anzutreffen, etc...* Somente neste século o *Thierbuch* foi publicado, E. de Falcão (ed.) *Zoobiblion. Livro dos animais do Brasil*, Brasília Documenta 4, São Paulo, com um prefácio de E. Schaeffer.

34. E. Schaeffer, *et al.*, "Seventeenth Century Drawings of Brazilian Animals, now in the Archives of the Academy of Sciences in Leningrad", manuscrito inédito (1975): 6.

35. P. Ehrenreich, "Über einige ältere Bildnisse südamerikanischer Indianer", *Globus, illus. Z. Länder. Völker.* 66 (1894) no. 6, 81-90.

36. Th. Thomsen, o. c., 67-78.

37. As figuras 30-37 do livro de Th. Thomsen, são fólhos 93-100 do *Thierbuch* de Wagener. P. Ehrenreich era de opinião que os desenhos de Wagener eram os originais, dos quais Eckhout teria feito cópias. Uma tese que Th. Thomsen combate, dando prioridade a Eckhout.

38. R. Joppien, o. c., 320.

39. J. R. Teixeira Leite, o. c., 89-94.
40. R. Joppien, o. c., 320.
41. Th. Thomsen, o. c., 64.
42. Agora em posse da Forschungsbibliothek de Gotha, R. D. A.
43. W. Joost, "Die Weltreisen des Gothaer Caspar Schmalkalden in 17. Jahrhundert, I. Die Reise nach Westindien", *Abhandl. Ber. Mus. Nat. Gotha* (1971): 1-13.
44. R. Joppien, o. c., 321.
45. Para dados biográficos vide: E. W. Gudger, "Georg Marcgrave, the first student of American natural history", *Pop. Sci. Mo.*, september (1912): 250-274.
46. Para dados mais detalhados a respeito de W. Piso vide: F. Guerra, "Medicine in Dutch Brazil" em: E. van den Boogaart (ed.), o. c., 472-493.
47. P. J. P. Whitehead, o. c. (1979): 424-471.
48. Sobre este último vide: A. Guimarães, o. c. (1957): 141-146.
49. C. de Bie, *Het Gulden Cabinet van de Edel vry Schilderconst.* Intra van G. Lemmens, Soest (1971): 247. (Reedição de ed. Antwerpen, 1661.)
50. A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, Amsterdam, 1976. (Reedição de ed. 's-Gravenhage, 1753.)
51. A. Guimarães, o. c., (1957): 195-199, 232.
52. Em J. M. dos Santos Simões, Azulejos Holandeses no Convento de Santo Antonio do Recife, *Cadernos Arte Nordeste 3* (1959): 31.
53. Publicada por E. Larsen, o. c., (1962): 252, doc. n.º 50-51.
54. Em R. Joppien, o. c., 323.
55. R. Joppien, o. c., 323, segundo J. de Sousa-Leão, o. c., (1961): 98.
56. R. Joppien, *ibidem*.
57. A carta de Maurício de Nassau que acompanhou a coleção à Dinamarca foi publicada por E. Larsen, o. c., (1962): 251, doc. n.º 45.
58. Por Th. Thomsen, o. c., 10-19, as obras são atribuídas a Eckhout, mas por H. E. van Gelder, o. c., e mais tarde também por J. de Sousa-Leão, o. c. (1973) estas são atribuídas ao artista Jasper Beckx, de Middelburg. F. J. Duparc é de opinião (informação dada verbalmente em outubro de 1980) que H. E. van Gelder interpretou erroneamente os documentos a respeito de J. Beckx. As obras, segundo Duparc, não são de Beckx. S. Nijstad novamente abriu a discussão a respeito dos retratos, atribuindo-os a Eckhout, vide: "Johan Maurits, Albert Eckhout en de Gezant van Sonho", *Tableau*, no. 2, dec./jan. (1979/80): 80-85.
59. Dossiê n.º 4/1478; publicado por Th. Thomsen, o. c., 178-183; E. Larsen, o. c., (1962): 255-259, doc. n.º 54.
60. Vide a este respeito R. Joppien, o. c., 327.
61. Em J. de Sousa-Leão, o. c., (1961): 96.
62. Vide literatura mais abrangente a este respeito em M. Jarry, "Les Indes, Série Triomphale de l'Exotisme", *Conn. Arts*, mai (1959): 62-69; H. Honour, *The European Vision of America*, Cat. Exp., Cleveland Museum of Art, 1976.
63. Citado em J. de Sousa-Leão, o. c., (1961): 96.
64. Literatura mais abrangente sobre este assunto: L. C. Panhuys, "Recherches sur les tableaux du Brésil, offerts par le Prince Jean Maurice de Nassau au Roi Louis XIV", *Congrès International des Americanistes*, XXI session, 2^e partie, Göteborg (1924): 435-441; Th. Thomsen, o. c., 126-156; G. Th. M. Lemmens, "Die Schenkung an Ludwig XIV und die Auflösung der Brasilianischen Sammlung des Johann Moritz 1625-1679". Em: G. de Werd (ed.), *Soweit der Erdkreis reicht: Johann Moritz von Nassau-Siegen, 1604-1679, cat exp.*, Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve, 1979: 265-293.
65. E. Larsen, o. c., (1962).
66. P. J. P. Whitehead, o. c., (1973): 203.
67. *Ibidem*.
68. C. F. P. Martius, "Versuch eines Commentars über die Pflanzen in der Werken von Marcgraf und Piso über Brasilien", *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, 7 (1835): 181-238. Sobre a dispersão da coleção de A. Seba, vide: M. Boeseman, "The vicissitudes and

dispersal of Albertus Seba's zoological specimen". *Zool. Medel.* 44 (13) (1970) 177-206.

69. Em P. J. P. Whitehead, o. c., (1973): 203. Mais detalhes sobre esta transação em: D. de Andrade-Lima, *et al.*, "Marcgrave's Brazilian Herbarium Collected 1638-44", *Bot. Tidsskr.* 71 (1977): 121-160.

70. Vide a este respeito: P. J. P. Whitehead, "Museums in the history of Zoology", part I, *Museums J.* 70(2) (1970): 50-57.

71. Entre outros P. Souto Maior, A. Guimarães, J. R. Teixeira Leite, J. de Sousa-Leão, E. Schaeffer.

72. Cat. Exp. Mauritshuis, Haia, *Zo wijd de wereld strekt (...) naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen.*

73. Vide a este respeito P. J. P. Whitehead, o. c., (1979): 430.

74. O título completo é: *C. D. Naturalien-Buch in Fünff Theilen darinnen I. Früchte und Blumen, II Insecten, III Fische, IV Vögel, V Thiere, alle nach dem Leben in Farben ab gebildet, befindlich sind de Ao. 1680 bis 1708... gesammelt von... Jacob Wilhelm Grieben auf Ober — und Nieder — Langenau, wie auch Gränitz. Churf. Säch. Rath., und Kriags-Zahl Meistern, und der Mangel an unterschiedlichen Stücken, und Titel-Blättern vollends beybracht von dessen jungsten Sohne Gottfried Heinrich Grieben, J.U.D.*. Vide R. Joppien, o. c., 333, nota 221.

75. P. J. P. Whitehead, o. c., (1979): 430.

76. Vide a este respeito: R. Klessmann, o. c.

77. R. Joppien, o. c., 330-334.

78. Existem cópias da obra de F. Post na Bibliothèque Nationale de Paris e desenhos copiados das obras de A. Eckhout no British Museum, em Londres.

Capítulo 2. Estágio da Pesquisa

1. R. Joppien, o. c., 313.

2. Vide a este respeito: Th. Thomsen, o. c., 79-88; no qual demonstra que alguns desenhos de plantas e frutas que se encontram na *Misc. Cleyeri* correspondem a determinados motivos nas naturezas mortas de Eckhout, da coleção do National Museet, Copenhagen.

3. Para informações mais detalhadas a respeito das caligrafias, vide pág. 276.

4. R. Joppien, o. c., 313.

5. Opinião de E. Schaeffer, M. Boeseman, P. J. P. Whitehead, em: "Seventeenth Century drawings of Brazilian Animals" (manuscrito não publicado (1975): 33.

6. *Ibidem*, 14, 35.

7. A. Schneider, "Die Vogelbilder zur Historia Naturalis Brasiliae des Georg Marcgrave", em: *J. Ornithol. Leipzig* 86 (1938): 74-106.

8. Th. Thomsen, o. c.

9. H. E. van Gelder, o. c.

10. E. Larsen, o. c. (1962).

11. E. Schaeffer, "Um documento Cultural Perdido: o Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae de Eckhout", *Revista Humboldt, Hamburg* 11 (1965): 66.

12. J. R. Teixeira Leite, *A Pintura no Brasil Holandês*, (1967): 88, nota 11.

13. R. Joppien, o. c., 312.

14. E. Schaeffer *et al.*, o. c., 35.

15. R. Joppien, o. c., 313.

16. E. Schaeffer *et al.*, o. c., 26.

17. R. Joppien, o. c., 313. Entretanto uma correção não implica absolutamente que o desenho tenha sido feito do natural. É igualmente possível que tal engano (erro) tenha sido cometido ao copiar de outro desenho.

18. (suspensão).

19. Para maiores informações quanto ao porquê a série de cópias fora encomendada, qual o objetivo tido em vista, etc. Veja: E. Schaeffer *et al.*, o. c., 20-29, 32.

20. P. J. P. Whitehead, "The original drawings for the 'Historia Naturalis Brasiliae' of Piso and Marcgrave (1648)", *J. Soc. Bblphy. nat. Hist.* 7 Berlin 1787, i-x + 1-146.

21. Fato que me chama a atenção, pois justamente no fim do século XVII e começo do século XVIII, as Tapeçarias das Índias (de composição parcialmente inspirada nos desenhos) gozavam de grande interesse. Deveria por isso ser averiguado se os desenhos algumas vezes saíram da biblioteca, para por exemplo serem usados na Manufacture des Gobelins.

22. M. E. Bloch, *Naturgeschichte der ausländischen Fische*, part 3, Berlin 1787, 1-X, p. 1-146.

23. J. G. Schneider, "Nachricht von den Original-Zeichnungen von Marcgrafs brasilianischer Zoologie", *Leipzig. Mag. Naturg. Oekon.* (1786), p. 270-278.

24. Fato observado por P. Whitehead, "The Clupeoid Fishes of the Guianas", *Bull. Brit. Mus. (Nat. Hist.)*, *Zool. suppl.* 5 (1973): 188.

25. M. H. K. Lichtenstein, "Die Werke von Marcgrave und Piso über die Naturgeschichte Brasiliens, erläutert aus den wiederaufgefundenen Originalzeichnungen", *Abhandl. k. Akad. Wiss. Berlin* 1818-1829.

26. Caso estas cópias ainda existam, elas não foram encontradas até hoje na Bibliothéque Centrale de Paris. Veja: P. J. P. Whitehead, o. c., (1973): 188.

27. Estas cópias ainda se encontram em uma coleção particular mas no futuro serão incorporadas ao departamento de Manuscritos da Beierse Bibliothek de Munique, veja: P. J. P. Whitehead, o. c., (1973): 188.

28. P. Ehrenreich, o. c.

29. E. W. Gudger, "Georg Marcgrave, the first student of American natural history", *Pop. Sci. Mo.* (september 1912) 250-274.

30. J. Moreira, "Marcgrave e Piso", *Revta Mus. paulista* 14 (1826): 651-673.

31. L. Darmstaedter, "Georg Marcgrave und Wilhelm Piso, die ersten Erforscher Brasiliens", *Velhagen Klasings Monatshefte* 42, Berlin (1928) 649-654.

32. A. Schneider, o. c. (1938); H. Wegener, do departamento de Manuscritos da Staatsbibliothek, escreve sobre os desenhos em seu artigo sobre a coleção dos *Libri Picturati*: "Die Wichtigsten Naturwissenschaftlichen Bilderhandschriften nach 1500 in der Preussischen Staatsbibliothek", *Zentblatt Bibliothekswesen* 55 (1938) n.º 3, 109-120. Também no seu catálogo (não publicado) com respeito a coleção: "*Libri Picturati*, Neuer Katalog", manuscrito 1942, cópia na Deutsche Staatsbibliothek, Berlin Oriental, no departamento Manuscritos, Preussischer Kulturbesitz, Berlin Oriental.

33. Nos livros de: P. Ehrenreich, o. c. (1894); E. W. Gudger, o. c. (1912); L. Darmstaedter, o. c. (1928); O. Glasser, o. c. (1938); Th. Thomsen, o. c. (1938); H. Wegener, o. c. (1938).

34. A. Lück, *Der Statthalter, Roman um Johan Moritz, Fürst von Nassau-Siegen, den Kolonisateur von Holländisch-Brasilien*, Kreuztal, 1947; J. de Sousa-Leão, "Theatri rerum naturalium Brasiliae", *Revta Patr. hist. art. nac.* 9 (1945) 135-142.

35. Para maiores detalhes a este respeito vide: P. J. P. Whitehead, o. c. (1976): 418-420, "List of pictures in Libri Picturati A32-38 that were photographed prior to the evacuation of the volumes in 1941".

36. N.º 15 na lista do inventário de setembro 1952. Publicado por E. Larsen, o. c. (1962): doc. n.º 50.

37. Mais a respeito de Mentzel em: W. Artelt, "Christian Mentzel, Leiarzt des grossen Kurfürsten, Botaniker und Sinologe", *Illustrierte Monographien zur Geschichte der Medizin*, vol. I, Leipzig 1940; idem, "Christian Mentzel und der Hof des Grossen Kurfürsten als Mittelpunkt weltweiter Forschung", *Medizinhistorisches Journal*, vol. II, n.º 1/2 (1976) 1-7.

38. Vide pág. 260.

39. R. Joppien, o. c., 312.

40. Para maiores informações a respeito do método de Mentzel, veja: A. Schneider, o. c., (1938): 78.

41. *Apud*: E. Schaeffer *et al.*, o. c., 10.
42. Mais dados a este respeito em: P. J. P. Whitehead, o. c. (1976): 413.
43. W. Schmidt, "Die Verlagerung der Bestände im zweiten Weltkrieg und ihre Rückführung", in: Kunze; etc., *Deutsche Staatsbibliothek 1661-1961*, deel I, Geschichte und Gegenwart, 77-86. Leipzig, V. E. B. Verlag für Buch- und Bibliothekswesen, 1961.
44. J. de Sousa-Leão, o. c., (1945): 135-136.
45. C. Smith, "Tracking down original scores missing in the war", *Smithsonian* 6 (9) (1975): 83-93.
46. *Ibidem*, 88.
47. No decorrer dos anos P. J. P. Whitehead publicou diversos artigos nos quais ele relata o andamento de suas buscas: "The lost Berlin Manuscripts", *Notes Music Libr. Ass.* 33 (1) (1976): 7-15; *idem*, o. c. (1976); *idem* o. c. (1978).
48. Vide W. Schmidt, o. c.
49. Suspenso.
50. E. Schaeffer era professor de História da Arte na Fundação de Artes Plásticas Álvares Penteado em São Paulo e na Fac. de Arquitetura e Urbanismo "Brás Cubas" em Mogi das Cruzes, São Paulo; M. Boeseman é conservador do dept. de Peixes do Museu de História Natural em Leiden; P. J. P. Whitehead é conservador do dept. de Peixes do Museu Britânico de Londres.
51. Vide: E. Schaeffer *et al.*, o. c., 19-20.
52. E. Schaeffer, *Birds of Brazil*, Albert Eckhout, Rio de Janeiro (1970): II.
53. E. Schaeffer *et al.*, o. c., 32, 36; R. Joppien, o. c., 332, nota 212.
54. P. J. P. Whitehead, o. c., (1976): 409-422.
55. Veja: o relatório de M. Boeseman de uma viagem de estudos a Cracóvia em 11-20 junho 1979 (não publicado).
56. Em setembro 1979.
57. Publicado em: E. v. d. Boogaart (ed.), o. c., 467-469.
58. Vide pág. 259.
59. P. J. P. Whitehead, o. c. (1979): 445, nota 129.
60. Talvez fosse melhor se referir a um bastonete de chumbo ao invés de lápis, já que não temos certeza se o último já era usado nesta época.
61. P. J. Whitehead, o. c., (1979): 470.

Capítulo 3: Conteúdo do *Theatrum* e *Misc. Cleyeri*, segundo pesquisa individual

1. P. J. P. Whitehead, o. c., (1976): 14.
2. Na pág. I está escrito: "66 ícones".
3. Constatei aqui uma diferença com o total citado por P. J. Whitehead, o. c. (1979): 468. O total de pastéis é 13 e não 5. O total de desenhos no volume I é 69 e não 68 como ele menciona.
4. Isto diverge dos dados de P. J. P. Whitehead, o. c. (1979): 469, porque na pág. 55f. encontram-se 2 desenhos e nenhum na pág. 55v. P. Whitehead também não citou pág. 55f.
5. Vide artigo de R. Klessmann, o. c.
- 5a. Desenho P. J. A.
- 5b. Desenho M. Boeseman.
6. W. A. Churchill, *Watermarks in paper in Holland, England, France etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnections*, Amsterdam, 1935, 4.º, F. Lugt, *Les Marques des collection de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921, 8.º supl. 1956. 4.º.
7. O castelo Oranienburg, que ficava há alguns quilômetros de Berlim, foi construído por recomendação de Louise Henriette, princesa de Orange, esposa holandesa do Grão Eleitor. A reprodução do castelo aqui, é de alto valor documentário, pois tinha acabado de ser construído em 1663. Vide lite-

ratura a este respeito: Wilhelm Boeck, "Oranienburg. Geschichte eines Preussischen Königsschloss", *Forsch. dt. Kunstgesch.* 30, Berlin, 1938.

7a. Vide esquemas 1-4.

8. E. Schaeffer *et al.*, o. c., 9; R. Joppien, o. c., 312.

9. H. E. van Gelder, o. c., 23-25.

10. R. Joppien, o. c., 312, nota 82.

10a. "Maakt Uwe Teikening met een fpeld op u pannelken, of bordpapier op vaft. ." (prensa o seu desenho com um alfinete num painel ou papel cartão), *apud* W. Goeree, *Inleyding tot de practijk der algemene Schilderyonst...*, Middelburgh, 1670, pág. 56.

11. Alguns destes desenhos foram reproduzidos no Cat. da Exposição da Mauritshuis (1979-1980), o. c., 175-78.

12. Ele trabalhava como desenhista para a Manufacture, que herdou sua coleção em 1888.

13. Vide a este respeito o artigo de M. Jarry, o. c., 62-69.

14. R. Joppien, o. c., 317.

15. F. J. Duparc é assistente da Mauritshuis. Sua opinião me foi dada durante uma entrevista em outubro 1980.

16. A. Schneider, o. c.

17. R. Joppien, o. c., 312, nota 77.

18. Vide: D. Andrade-Lima *etc.*, o. c.

19. E. Schaeffer *et al.*, o. c., 33-34.

20. R. Joppien, o. c., 333.

21. Comunicado verbalmente em 13 de outubro de 1980.

22. P. J. P. Whitehead, o. c., (1979): 468.

22a. Vide esquema 6.

23. Th. Thomsen, o. c., 103.

24. E. Bénézit, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris, 1960, II, 497.

25. R. Klessmann, o. c., 51.

26. *Ibidem.*

27. Comunicado verbalmente pelo Sr. L. B. Holthuis (13 de outubro 1980), atual conservador do dept. de Crustáceos do Museu de História Natural de Leiden.

28. A caligrafia de W. Piso me é conhecida através de uma de suas cartas, que se encontra atualmente no dept. de Manuscritos da Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbezitz, Berlin; carta n.º LC 1630.

29. Sua caligrafia conheço através do manuscrito: J. de Laet, "Margravi Plantae Brasiliensis, quarto volume", atualmente no dept. de Manuscritos do British Museum, Sloane MS 1554.

30. A. Schneider, o. c.

31. P. J. P. Whitehead, o. c., (1973): 201.

32. A. Schneider, o. c.

33. P. J. P. Whitehead, o. c., (1979): 201.

34. W. Goeree, *Inleydinge tot de Algemeene Teyken-konst... verbeterd*, Amsterdam 1705 (4.ª edição; 1.ª de 1668), volume II: G. ter Brugge, Verlichteriekunde of regt gebruyk der water verwen, nieuwlijks vermeerft door G. Goeree.

35. "... van de kley daarmen de tabak-pijpen afbakt, genomen, in't gemeen met de naam Witte Pijpaarde bekend" (trad. livre) "... do gesso com o qual fazem cachimbos, em geral conhecido com o nome de "Witte Pijpaarde"/ Terra Branca para Cachimbo/. Em: W. Goeree, o. c., (1670): 94.

36. "(...) worden er verscheide gekoleurde papieren in de teiken oeffening gebruikt, die soomige asch-grauw, grijs, rosachtig en blauw zijn (...); "(...) para os exercícios do desenho são usados diversas cores de papel, podendo estas serem acinzentadas, rosadas e azuladas, que hoje em dia já podem ser adquiridas nestas cores (...)" Em: W. Goeree, o. c., (1705): 97.

37. "Teikenen met pencell dat men wassen noemd en dat doet men met zepen en inkten, als daar is roet of bitter uyt de schoorsteen, gevrenen Indigo, gemegt Roedkrijt en dierlijke maar voornamentlijk es den Oost-Indischen inkt een fraye tinkture om mede te wassen."; "Desenhar com pincel

que chamam de aquarelar, o qual se faz com extratos e tintas, quando se tem carvão ou fuligem de lareira, índigo, mistura de carvão em pó e equivalentes, mas principalmente tinta das Índias Orientais (nanquim) e bonitas tintas para com isso 'aquarelar'". Em: W. Goeree, o. c., (1705): 90.

38. "(...) strijkt u papier overal wel vogtig met dit selve lijnwater, en legt het buiten stof, zand en andere vuyligheid te drogen."; "(...) umedeça seu papel por igual com o mesmo líquido (água preparada) e coloque para secar longe de poeira, areia e outras impurezas". Em: W. Goeree, o. c., (1705): 37.

38a. Em: W. Goeree, o. c., (1705): 35.

39. "(...) de Printkonst en andere dingen diemen afzetten wil om governist de worden, salmen met witte Viss- lijm planeren, (...) die eerste reis droog zijnde, salmen die andermaal planeren"; "(...) as gravuras e outras coisas que se queira invernizar, deverá ser impregnado com cola branca de peixe, (...) tendo esta primeira mão secado, deverá ser feito o mesmo mais uma vez". Em: W. Goree, o. c., (1705): 37-38.

39a. Deveria ser pesquisado se aqui não se trata de um outro tipo de cola.

40. P. T. A. Swillens, *Encyclopedie van de Schilderkunst en en aanwerwante kunsten*, Utrecht/Antwerpen, 1977 (5.^a ed.): 158.

41. Idem, o. c., 62.

42. Comunicado verbalmente em fevereiro de 1981.

Capítulo 4. A série de tapeçarias das Índias

1. Publicado por E. Larsen, o. c., (1921): 253, doc. n.^a 50.

2. Que aqui se trata dos mesmos quadros que os enviados a Berlim em 1652, sabe-se pela descrição da lista "Specification der Indianischen Stucken so der Chur. Fuerstl. Lustgertner Michael Hanff in zwei Kisten eingepackt mit nach Cleve genommen..."; no Kon. Huisarchief, Haia 4/1478; publicado por E. Larsen, o. c., (1962): 252, doc. n.^a 49.

3. Em uma de suas cartas de 6 de abril de 1677, M. van der Gucht confirma ter recebido o pedido para fazer uma série de tapeçarias, carta arquivada no Kon. Huisarchief dossier 1478; publicado por E. Larsen, o. c., (1962): 251, doc. n.^o 47.

4. Publicado por E. Larsen, o. c., (1962): 252, doc. n.^o 48.

4a. Deveria ser estudado se existe alguma relação entre as tapeçarias de M. van der Gucht e o revestimento de uma parede, mostrando uma paisagem, que atualmente se encontra no Gemeente Museum, em Haia. Este último é de Alexander Baert, um tapeceiro que por volta de 1700 se instalara em Amsterdam. Pelo fato de neste tapete figurarem pássaros exóticos, que lembram muito os pássaros da série das Índias, me pergunto se Baert talvez não emprestou algumas figuras, estereótipos, de M. van der Gucht. É possível que M. van der Gucht tenha guardado os cartões e que tenha devolvido só os modelos a Maurício de Nassau. Veja maiores informações a respeito do revestimento de parede de A. Baert, em: *Mededelingen van den Dienst voor Kunst en Wetenschap der Gemeente 's-Gravenhage*, dezembro 1931, vol. II, fascículo VIII.

5. Em J. de Sousa-Leão, o. c., (1973): 162.

6. G. Th. Lemmens, o. c., 277.

7. Idem, 274.

8. Publicado por E. Larsen, o. c., (1962), doc. n.^o 49.

9. Publicado por G. Guiffrey, *Inventaire Général des Meubles de la Couronne sous Louis XIV*, Paris 1886, II, 23; M. Benisovich, o. c., 222.

10. Em E. Schaeffer, o. c., (1968): 62.

11. Publicado por E. Larsen, o. c., (1962): 255, doc. n.^o 54.

12. A título de ilustração segue aqui a descrição do "Tableau de la Litt. E", que em grande parte corresponde com a cena apresentada no tapete "Os Dois Touros": "n. 1 C'est un animal, qu'on appelle de Pareceu, qui va si lentement, qu'il lui faut plusieurs jours pour monter un arbre (Pis. 321) n. 2 Un molin à sucre tourné par une Revière. Des chaudiers dans lesquelles on ecume le sucre, on les trouvera dans l'Histoire du docteur Piso

fol. 110. On les peut mettre dans les grands tableaux, dans les quels on met le sucre. n. 3. Un Portugois qui conduit une Signora d'Ingenio [não representado]. n. 4 Le cane de sucre [no carro de boi ao lado da mandioca]. n. 5 La racine nommée Mandioca, dont on fait de la farine pour la manger au lieu du pain (Pis. 114). n. 6 Une charette à la mode de ce pays-là, sur lesquelles on mène ordinairement les coffres du sucre. n. 7 C'est un melon à eau, qui rafreschit extrêmement. n. 8 La vraye taille des boeufs du Brésil qui sont extrêmement furieux, principalement ceux qui ne sont pas chattrés". Publicado por E. Larsen, o. c. (1962): 256-257, doc. n.º 54.

13. Carta arquivada no Kon. Huisarchief, Haia, 4/1478, publicada por E. Larsen, o. c., (1962): 255, doc. n.º 53.

14. A meu ver é possível que Maurício de Nassau estivesse se referindo à tarefa de fazer cartões. Seria necessário averiguar se nesta época a palavra "Model" tinha esta conotação. Nada consta a este respeito no livro de G. T. van Ysselstein, *Noordnederlandse tapijten en hun ontwerpers, bijdrage tot de Geschiedenis der Nederlandsche Kunstnijverheid*, Leiden, diss. (1935).

15. Publicado por E. Larsen, o. c., (1962): 257, doc. n.º 54.

16. "Inv. Gen. des ouvrages de peintures qui ont été faits aux manufactures royales des Gobelins pour les dessins de tapisserie, en l'année 1690 a garde du Sr. Yvert". Publicado por M. Fenaille, *Etat gen. des tapisseries de la manufacture des Gobelins*, Paris, 1903, vol. II, 372ss; E. Larsen, o. c., (1962): 259, doc. n.º 56.

17. M. Benisovich, o. c., 222-223.

18. E. Larsen, o. c., (1962): 57-58.

19. J. de Sousa-Leão, o. c., (1961): 91.

20. M. Jarry, "L'Exotisme au temps de Louis XIV. Tapisseries des Gobelins et Beauvais", *Medizinhistor. Journal* 2(1-2): (1976): 57-58.

21. R. Joppien, o. c., 354.

22. Em: G. T. van Ysselstein, o. c., (1935): 6.

23. M. Jarry, o. c., (1976): 58.

24. J. de Sousa-Leão, "Os Célebres Gobelins Tenture des Indes", *Anuário Mus. Imp.* 5 (1944): 78.

25. R. Joppien, o. c., 328.

26. Em uma carta de Maurício de Nassau ao Marquês de Pomponne, "... de quels portraits on peut former une tapisserie pour meubler une grande salle ou galerie, ce qui seroit une chose très rare, qui ne se trouve plus au monde..."; publicado por E. Larsen, o. c., (1962): 254, doc. n.º 52.

27. Teares na horizontal sendo que a cena do tapete aparece invertida (espelhada), ou seja no negativo. Em: A. M. L. E. Mulder-Erkelen, "Indianen op Barokke Wandtapijten", *Bijvoorbeeld, kwartaalblad voor oude en nieuwe textiele uitingen*, I (1980): 5.

28. Teares na vertical, a cena do tapete é reproduzida corretamente. Em: ibidem.

29. M. Fenaille, o. c., II e IV.

29a. Première bordure (vide esquema 5).

29b. Deuxième bordure (vide esquema 5).

29c. A. M. L. E. Mulder Erkelens, o. c., dados e alguns termos são usados pela autora sem referências.

30. M. Fenaille, o. c., II, 372.

31. Idem, IV, 72-74.

32. Idem, II, 371-398.

32a. Vide esquema 6.

33. M. Jarry, "The Tenture des Indes in the Palace of the Grand Master of the order of Malta", *Burlington Mag.* (1958): 39-45; idem, o. c., (1959): 62-69; M. Benisovich, o. c., 216-225; J. de Sousa-Leão, o. c., (1944): 69-86; idem, o. c., (1961): 95-104.

34. A. M. L. E. Mulder-Erkelen, o. c., 5.

35. Alguns dados pude extrair do fichário organizado pela Sra. Mulder, o qual se encontra agora no dept. de têxteis do Rijksmuseum em Amsterdam.

36. Os cinco tapetes que compõem a coleção do Museu de Arte de São Paulo são: "Os Dois Touros" (II) cat. nr. 219, med. 321 x 356 cm.; "O Elefante" (III) cat. nr. 215, med. 320 x 116 cm.; "O Índio Caçador" (IV) cat. nr. 217, med. 320 x 181 cm.; "Combate de Animais" (V) cat. nr. 218, med. 320 x 258 cm.; "Os Índios Pescadores" (VIII) cat. nr. 216, afm. 320 x 161 cm. Todos os tapetes necessitam urgentemente de restauro.

37. Do *Diário de São Paulo*, 31-7-1949.

38. A grafia correta é "Bouret".

39. Cat. Exp. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, maio-junho 1968.

40. J. de Sousa-Leão, o. c., (1944): 79-80.

41. Segundo M. Fenaille II, 382, está em posse do Musée des Voitures.

42. Ibidem II, 382.

43. Ibidem II, 371.

43a. Vide esquema 5.

44. Vide esquema 5.

45. Cat. nr. 219, "Os Dois Touros".

46. A comparação foi em parte limitada, visto que deste tapete só me foi possível obter fotos em preto e branco. Principalmente os pássaros foram deste modo difíceis de serem identificados.

46a. Vide esquema 7.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade-Lima, D., 1977. Marcgrave's Brazilian herbarium collected 1638-44. *Bot. Tidsskr.* 71: 121-160.
- Artelt, W., 1940. Christian Mentzel, Leibartz der Grossen Kurfürsten, Botaniker und Sinologe. *Ilte Mon. Gesch. Med., Leipzig*, Vol. 1.
- Artelt, W., 1962. The "Theatrum rerum naturalium Brasiliae" of 1660 of the former Preussische Staatsbibliothek. *Proc. 10th. int. Congr. Hist. Sci., Ithaca*: 925-926.
- Artelt, W., 1976. Christian Mentzel und der Hof des Grossen Kurfürsten als Mittelpunkt weltweiter Forschung. *Med.-hist. J.* 2(1-2): 1-7.
- Barlaeus, C., 1647. *Rerum per Octennium in Brasilia gestarum historia*. Amsterdam. (Trad.: G. Barléu, *História dos fatos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*; prefácio e notas de M. G. Ferri, USP, São Paulo, 1974).
- Bénézit, E., 1960. *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Paris.
- Benisovich, M., 1943. The history of the Tenture des Indes. *Burlington Mag.* 1943 (Sept): 216-225.
- Beschorner, H., 1904. Die Hoflössnitz bei Dresden. *Dresden. Geschichtsblätter* 13(1): 209-226.
- Bie, C. de, 1971. *Het Gulden Cabinet van de edel vrij schilderkonst*. Intr. G. Lemmens. Soest. (Reedição da edição de Antuérpia de 1661).
- Bloch, M. E., 1787. *Naturgeschichte der ausländischen Fische*, Vol. 3: x + 146 pp. Berlin.
- Bodkin, T., 1944. Les Nouvelles Tentures des Indes. *Burlington Mag.* 1944 (Mar): 65-66.
- Boeck, W., 1938. Oranienburg. Geschichte eines preussischen Königsschlusses. *Fortschr. dt. Kunstgesch.* 30. Berlin.
- Börsch-Supan, E., 1967. *Garten-, Landschaft- und Paradiesmotive im Innenraum*. Berlin.
- Boeseman, M., 1970. The vicissitudes and dispersal of Albertus Seba's zoological specimens. *Zool. Mededel.* 44(13): 177-206.
- Boogaart, E. van den, et al., eds., 1979. *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679. A humanist prince in Europe and Brazil. Essays on the occasion of the tercentenary of his death*. Haia.
- Boxer, C. R., 1957. *The Dutch in Brazil, 1624-1654*. Oxford.
- Calado, Frei M., 1648. *O Valeroso Lucideno e triumpho da liberdade*. Primeira Parte. Paulo Craesbeek, Lisboa.

- Cat. Exp., 1953. *Maurits de Braziliaan*. Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haia.
- Cat. Exp., 1968. *Os pintores de Maurício de Nassau*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Cat. Exp., 1976. *The European vision of America*. Cleveland Museum of Art.
- Cat. Exp., 1979. *Soweit der Erdkreis reicht: Johan Moritz von Nassau-Siegen, 1604-1679*. Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve.
- Cat. Exp., 1979-1980. *Zo wijd de wereld strekt (...) naar aanleiding van de 300ste sterfdag van Johan Maurits van Nassau-Siegen op 20 december 1979*. Mauritshuis, Haia.
- Churchill, W. A., 1935. *Watermarks in paper in Holland, England, France, etc., in the XVII and XVIII centuries and their interconnection*. Amsterdam.
- Combe, J., 1931. Un douanier Rousseau au XVII siècle. *Frans Post (1621-1680). L'Amour de l'Art* 13: 481-489.
- Dapper, O., 1670. *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa*. Amsterdam.
- Darmstaedter, L., 1928. Georg Marcgrave und Wilhelm Piso, die ersten Erforscher Brasiliens. *Velhagen Klasings Monatsheft*, Berlin, 42.
- Driesen, L., 1849. *Das Leben des Fürsten Johann Moritz von Nassau-Siegen*. Berlin.
- Ehrenreich, P., 1894. Über einige ältere Bildnisse südamerikanischer Indianer. *Globus, Illte Z. Länder- un. VölkerKde* 66(6): 81-90.
- Falcão, E. de C., ed., 1964. *Zacharias Wagener, Zoobiblion, livro dos animais do Brasil*. (Brasiliensia Documenta 4). São Paulo.
- Fenaille, M., 1903-1904. *Etat général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1600-1900*. Vols. 2, 4. Paris.
- Galland, G., 1893. *Der grosse Kurfürst und Moritz von Nassau der Brasilianer*. Frankfurt.
- Gelder, H. E. van, 1960. Twee brasilianse schildpadden door Albert Eckhout. *Oud Holland* 75: 5-30.
- Gelder, J. G. van, 1948-1949. De Schilders van de Oranjenzaal. *Ned. kunsthist. Jaarboek 1948-1949*: 119-148.
- Gerson, H., 1942. *Ausbietung und Nachwirèung der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Haarlem.
- Glaser, O., 1938. *Prinz Johann Moritz von Nassau-Siegen und die niederländischen Kolonien in Brasilien*. Berlin.
- Goeree, W., 1670. *Inleydinge tot de algemeene teyckenkonst*. Middelburgh (1.^a ed., Middelburgh, 1668).
- Goeree, W., 1705. *Inleyding tot de algemeene teyckenkost... verbeterd*. Amsterdam (4.^a ed.).
- Guerra, F., 1979. Medicine in Dutch Brazil, pp. 472-493, in Boogaart, E. van den, et al., eds., *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. Haia.
- Guiffrey, J., 1886. *Inventaire général des meubles de la Couronne sous Louis XIV*. Vol. 2. Paris.
- Guimarães, A., 1957. Na Holanda com Frans Post. *Revta Inst. hist. geogr. bras.* 235: 68-71, 103-108, 121-132.
- Houbraken, A., 1976. *De groote Schouburg der Nederlandtsche konstschilder en schilderessen*. Amsterdam. (Reedição da edição de Haia de 1753).
- Jarry, M., 1958. The Tenture des Indes in the Palace of the Grand Master of the Order of Malta. *Burlington Mag.* 1958: 306-311.
- Jarry, M., 1959. Les Indes. Séries triumphale de l'exotisme. *Conn. Arts* 1959 (Mai): 62-69.
- Jarry, M., 1976. L'exotisme au temps de Louis XIV. Tapisserie des Gobelins et des Beauvais. *Med.-hist. J.* 50(1-2): 52-71.
- Joost, W., 1971. Die Weltreisen des Gothaer Caspar Schmalkalken im 17. Jahrhundert. I. Die Reise nach Westindien. *Abh. Ber. Mus. Nat. Gotha* 1971: 1-13.
- Joppien, R., 1979. The Dutch vision of Brazil, pp. 297-376, in Boogaart, E. van den, et al., eds., *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. Haia.

- Klessmann, R., 1965. Unbekannte Zeichnungen von Albert Eckhout. *Oud Holland* 80: 50-55.
- Laet, J. de, 1625. *Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien*. Leiden.
- Larsen, E., 1961. Neues über Frans Post und Georg Marcgraf. *Artis* 1961 (Aug): 15-20.
- Larsen, E., 1962. *Frans Post, interprète du Brésil*. Amsterdam-Rio de Janeiro.
- Leite, J. R. T., 1967. *A pintura no Brasil holandês*. Rio de Janeiro.
- Lemmens, G. T. M., 1979. Die Schenkung an Ludwig XIV und die Auflösung der brasilianischen Sammlung des Johan Moritz 1652-1979, in *Cat. Exp., So weit der Erdkreis reicht: Johan Moritz von Nassau-Siegen, 1604-1679*. Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve.
- Lichtenstein, M. H. K., 1814-1826. Die Werke von Marcgrave und Piso über die Naturgeschichte Brasiliens, erläutert aus den wiederaufgefundenen Original-Zeichnungen. *Abh. d. Akad. Wiss. Berlin 1814-1815: 201-222; 1816-1817: 155-178; 1820-1821: 237-257, 267-288; 1826: 49-66*.
- Linnaeus, C., 1758. *Systema Naturae per regna tria naturae. Ed. X, 1: 230-338*. Stockholm.
- Lück, A., 1947. *Der Statthalter. Roman um Johann Moritz, Fürst von Nassau-Siegen, den Kolonisorator von holländisch-Brasilien*. Kreuztal.
- Lugt, F., 1965. *Les marques de collections de dessins et d'estampes* (8.º suppl.). Amsterdam.
- Lusingh Scheurleer, T., 1979. The Mauritshuis as "Domus Cosmographica", pp. 142-189, in Boogaart, E. van den, et al., eds., *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. Haia.
- Marcgraf, G. & W. Piso, 1648. *Historia naturalis Brasiliæ. Leiden*. (Em duas partes; W. Piso: De Medicina Brasiliense Libri Quatuor; e G. Marcgraf: Historia rerum naturalium Brasiliæ Libri Octo).
- Martius, C. F. P., 1853. Versuch eines Commentars über die Pflanzen in den Werken von Marcgraf und Piso über Brasilien. *Abh. bayer. Akad. Wiss.* 7: 181-238.
- Mededelingen van den dienst voor Kunst en Wetenschappen der Gemeente 's-Gravenhage*. Deel II, aflevering VIII. Haia, dez. 1931.
- Meijer, T. J., 1972. De omstreden nalatenschap van een avontuurlijk geleerde. *Leids Jaarboek 1972: 63-76*.
- Mello, J. A. G. de, 1947. *Tempo dos Flamengos. Influência da ocupação holandesa na vida e cultura do norte do Brasil*. Rio de Janeiro.
- Mello, J. A. G. de & J. M. dos S. Simões, 1959. *Azulejos holandeses no Convento de Santo Antônio de Recife*. Recife.
- Moreira, J., 1926. Ensaio sobre Marcgrave e Piso. *Revta Mus. paulista* 14: 651-673.
- Mulder-Erkelen, A. M. L. E., 1980. Indianen op barokke wandtapijten. *Bijvoorbeeld 1: 2-5*.
- Naber, S. P. L. H., 1923. *Caspar Barlaeus. Nederlandsch Brazilië onder het bewind van Johan Maurits, Grave van Nassau 1637-1644*. Haia.
- Nieuhof, J., 1682. *Gedenkwaardige Zee- en Lant- Reize door de voornaemste landschappen van West- en Oost-Indien*. H. Nieuhof, Amsterdam (2 partes).
- Nijstad, S., 1980. Johan Maurits, Albert Eckhout en de gezant van Sonho. *Tableau 1979/80: 80-85*.
- Panhuys, L. C. van, 1924. Recherches sur les tableaux du Brésil, offerts par le Prince Jean Maurice de Nassau au Roi Louis XIV. *Congr. int. Américanistes, Göteborg* (XXI Sess., 2e. part.): 435-441.
- Piso, W., 1658. *De Indiae utriusque re naturali et medica Libri quatuordecim*. Amsterdam.
- Richter, P. E., 1888. Zacharias Wagener, Tierbuch. *Festschr. Jubelfeier 25 jähr. Best. Ver. ErdKde Dresden*.
- Rodrigues, J. H., 1949. *Historiografia e bibliografia do Domínio Holandês no Brasil*. Rio de Janeiro.
- Rodrigues, J. H., 1951. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil* (trad. de J. Nieuhof, 1682). Rio de Janeiro.

- Schaeffer, E., 1931. Quadros brasileiros de Eckhout, Nassau e seus pintores. *Revta. Inst. arch. geogr. Pernambuco* 31.
- Schaeffer, E., 1959. Albert van den Eckhout, documentarista da Missão Nassau. *Revta Habitat* 52: 22-28.
- Schaeffer, E., 1964. Zacharias Wagener (1614-1668): O homem e sua obra, pp. 17-27, in Falcão, E. de C., ed., *Zoobiblion, livro dos animais do Brasil*. (Brasiliensia Documenta 4). São Paulo.
- Schaeffer, E., 1965. Albert Eckhout e a pintura colonial brasileira. *Dédalo, Revta Arte Arqueol. Univ. S Paulo* 1(1): 47-74.
- Schaeffer, E., 1965. Um documento cultural perdido: O Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae de Eckhout. *Revta Humboldt, Hamburg* 11.
- Schaeffer, E., 1968. Um pintor holandês no Brasil (1637-1644). *Anais Mus. hist. Nac., Rio de J. 20*: 16-84.
- Schaeffer, E., 1970. *Birds of Brazil — Albert Eckhout*. Rio de Janeiro.
- Schaeffer, E., M. Boeseman & P. J. P. Whitehead, 1975. *Seventeenth century drawings of Brazilian animals, now in the Archives of the Academy of Sciences in Leningrad*. (MS inédito, cópia no Museu de História Natural de Leiden).
- Schmidt, W., 1961. Die Verlagerung der Bestände in zweiten Weltkrieg und ihre Rückführung, pp. 77-86, in Kunze, H., W. Dube & G. Fröschner, eds., *Deutsche Staatsbibliothek 1661-1961. I. Geschichte und Gebenwart*. VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen, Leipzig.
- Schneider, A., 19938. Die Vogelbilder zur Historia Naturalis Brasiliae des Georg Marcgrave. *J. Ornithol., Leipzig* 86(1): 74-106.
- Schneider, J. G., 1786. Nachricht von der Original-Zeichnungen von Marcgrafs brasilianischer Zoologie. *Leipzig. Mag. Naturgesch. Oekon.* 1786: 270-278.
- Simões, J. M. dos S. Vide Mello, J. A. G. de.
- Smith, C., 1975. Tracking down original scores missing in the war. *Smithsonian, Wash., D.C.* 6(9): 86-93.
- Smith, R. C., Jr., 1938. The Brazilian landscapes of Frans Post. *Art Qt. I*: 239-262.
- Soloviev, M. M., 1966. Materiais da expedição de Maurício de Nassau ao Brasil (1636-1643) existentes no Instituto de Zoologia da Academia de Ciências da URSS. *Revta Hist., S Paulo* 1966: 216-223.
- Sousa-Leão, J. de, 1942. Frans Post in Brazil. *Burlington Mag.* 80: 59-61.
- Sousa-Leão, J. de, 1944. Os célebres Gobelin Tecture des Indes. *Anuário Mus. imp., Petrópolis* 5: 69-86.
- Sousa-Leão, J. de, 1945. Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae. *Revta S.P.H.A.N.* 9: 135-158.
- Sousa-Leão, J. de, 1948. *Frans Post*. Rio de Janeiro.
- Sousa-Leão, J. de, 1955. Ainda sobre a Tecture des Indes. *Anuário Mus. imp., Petrópolis* 16: 31-34.
- Sousa-Leão, J. de, 1956. Os primeiros pintores do Brasil. *Revta Inst. hist. geogr. bras.* 230: 442-447.
- Sousa-Leão, J. de, 1958. Post e Eckhout. *L'Oeil* 43/44: 49-52, 84.
- Sousa-Leão, J. de, 1961. De nouveau sur les tableaux du Brésil offerts à Louis XIV. *Gaz. Beaux-Arts* 103(57): 95-104.
- Sousa-Leão, J. de, 1966. A "Mauritishuis" ao tempo de Nassau. *Mon. Inst. Cienc. Homem, Recife* 2.
- Sousa-Leão, J. de, 1969. As tapeçarias das Índias. *Anais Mus. hist. nac., Rio de J. 21*: 106-116.
- Souto Maior, P., 1919. A arte holandeza no Brasil. *Revta Inst. hist. geogr. bras.* 83: 106-133.
- Swillens, P. T. A., 1977. *Encyclopedie van de Schilderkunst en aanverwante Kunsten*. Utrecht & Antwerpen.
- Terwen, J. J., 1979. The buildings of Johan Maurits, in Boogaart, E. van den, et al., eds., *Johan Maurits van Nassau-Siegen, 1604-1679*. Haia.
- Thieme, U. & F. Becker, 1907-1947. *Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig.

- Thomsen, T., 1938. *Albert Eckhout, ein niederländischer Maler und sein Gönner Johann Moritz der Brasilianer: ein Kulturbild aus dem 17. Jahrhunderts*, Copenhagen.
- Verdier, J., 1977. *L'Amérique vue par l'Europe à travers la tapisserie française: Tenture des Indes et Tenture des Nouvelles Indes*. Paris. (Tese inédita no Institut d'Études Ibériques et Latino-américaines, Paris).
- Wätjen, H., 1921. *Das holländische Kolonialreich in Brasilien*. Haia.
- Wagener, Z., 1964. *Zoobibliion, livro dos animais do Brasil*. (Brasiliensia Documenta 4). São Paulo.
- Wagener, H., 1938. Die wichtigsten Naturwissenschaftlichen Bilderhandschriften nach 1500 in der Preussischen Staatsbibliothek. *Zentblatt Bibliothekswesen* 55(3): 109-120.
- Wagener, H., 1942. *Libri Picturati neuer Katalog* (Ms inédito, cópia na Deutsche Staatsbibliothek, Berlin Oriental; no departamento de manuscritos da Preussischer Kulturbesitz, Berlin Ocidental).
- Whitehead, P. J. P., 1973. The Clupeoid fishes of the Guianas. *Bull. Br. Mus. (Nat. Hist.)*, Zool., Suppl. 5: 187-219.
- Whitehead, P. J. P., 1976. The original drawings for the "Historia Naturalis Brasiliae" of Piso and Marcgrave (1648). *J. Soc. Bibliophy nat. Hist.* 7(4): 409-422.
- Whitehead, P. J. P., 1976. The lost Berlin Manuscripts. *J. Am. Music Libr. Ass.* 33(1): 7-15.
- Whitehead, P. J. P., 1978. History in the service of Taxonomy: Cultural environment of fishes. *Environm. Biol. Fishes* 3(2): 153-161.
- Whitehead, P. J. P., 1979. The biography of Georg Marcgraf (1610-1643/44) by his brother Christian, translated by James Petiver. *J. Soc. Bibliophy nat. Hist.* 9(9): 301-314.
- Whitehead, P. J. P., 1979. G. Marcgrave and Brazilian Zoology, in Boogaart, E. van den, et al., eds., *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604-1679*. Haia.
- Ysselstein, G. T. van, 1935. *Noordnederlandse tapijten en hun ontwerpers; bijdrage tot de geschiedenis der Nederlandse Kunstnijverheid*. Diss. Leiden.
- Ysselstein, G. T. van, 1936. *Geschiedenis der tapijtenverrijen in Noordelijke Nederlanden*. 2 vols. Leiden.