

As primeiras imagens do índio brasileiro no espaço europeu: a *Adoração dos Magos* de Ulrich Apt o Antigo do retábulo de Santa Cruz de Augsburgo

Maria José Goulão
(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)

GOULÃO, Maria José – *As primeiras imagens do índio brasileiro no espaço europeu: a Adoração dos Magos de Ulrich Apt o Antigo do retábulo de Santa Cruz de Augsburgo*. In: *População e Sociedade: estudos de Arte e Património*. Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012. Vol. 20, p. 79-91. ISSN 0873-1861-19.

1. A invenção da imagem do índio brasileiro

Até à descoberta dos novos territórios, o mundo para lá das fronteiras da Cristandade era visto como o reino da confusão e do caos, da natureza ameaçadora e desordenada, dos monstros e dos seres fantásticos. A passagem do fantástico ao real, da “bestialidade” ao humano, fez-se através dos Descobrimentos, que implicaram o colapso de um mundo essencialmente hermético e eurocêntrico, o recuo do maravilhoso e a construção de uma nova imagem da humanidade, onde se insere o desenvolvimento de novas conceções e atitudes em relação aos habitantes do Novo Mundo. Denunciada como ilusão, a antropologia monstruosa entrou em descrédito. Em sua substituição, e fruto do confronto com as novas realidades, que vieram revolucionar as conceções pré-existentes acerca do homem e da sua natureza, surgiram as figuras do negro e do índio.

Até meados do século XV, o discurso sobre o Outro era com frequência elaborado no registo do fantástico. A imagem mental do índio situa-se necessariamente na confluência entre o relato e a representação, nem sempre claramente independentes, e parecendo por vezes ignorar a realidade. Na Idade Média, não existia uma divisão clara entre o que hoje se entende por literatura científica e literatura de ficção. A arte traduzia os textos em imagens, sendo as lendas frequentemente tomadas por verdades. Assistimos assim à criação de formas de visão que são sobretudo formas de “não visão”, ou de visão distorcida.

Torna-se perceptível um conflito permanente, baseado na irreducibilidade do Outro às imagens do passado e às ideias feitas. O relato, no qual se fundamentavam até aí as representações, revela-se incompatível com a experiência. A realidade encontrada era muitas vezes interpretada em função da expectativa criada pelas narrativas de viagens medievais. Cristóvão Colombo, na sua *De insulis inventis Epistola*, texto datado de 1493 e repetidamente impresso em numerosas traduções, que permitiu aos europeus saber da viagem do navegador pelas suas próprias palavras, descreve as ilhas que visitou, afirmando que não encontrou as monstruosidades humanas que muitos esperavam que habitassem essas regiões longínquas. No entanto, refere que encontrou canibais e que ouviu relatos de uma ilha habitada só por mulheres.

Quando cai por terra a crença numa pluralidade de espécies antrópicas e se amplia a noção da unidade do género humano, a curiosidade despertada pelos novos homens é quase ilimitada, quer no que diz respeito às suas particularidades somáticas (cor, feições), quer, ainda, quanto às discussões acerca do seu posicionamento numa escala que vai da bestialidade pura à humanidade civilizada. A conceção eurocêntrica serve mais uma vez de base ao estabelecimento de uma “hierarquia de raças”, apoiada em diferenças somáticas, que coloca os brancos no topo e os guineenses ou etíopes, negros de cor muito escura e cabelo crespo e curto, como modelo negativo absoluto¹, situando-se os índios brasileiros num espaço intermédio.²

O índio não é uma realidade objetiva e permanente, mas uma construção mental, uma pura imagem criada pelos europeus. Os europeus inventaram o índio, mais do que o descobriram, da mesma forma que a América não foi descoberta, mas inventada pelos europeus do século XVI³. O desafio intelectual colocado aos cronistas consistia em descrever e classificar os fenómenos, instituições e comportamentos dos índios através dos modelos europeus tradicionais. Não dispendo de utensílios conceptuais adaptados, procuram a sujeição das novidades encontradas a modelos culturais e critérios taxonómicos europeus. Tudo o que é estranho e exótico capta primeiro a atenção dos autores dos relatos iniciais, da mesma forma que nas artes plásticas é valorizado o diferente, o insólito.

É ainda de salientar que a visão do Outro transmitida pela literatura da época é globalizante, não contemplando o retrato, já que o encontro se realiza no plano coletivo e nunca no plano individual. Tal facto terá igualmente as suas

¹ MARGARIDO, 1984: 516-518.

² Seria interessante verificar que muitas das características outrora atribuídas ao homem selvagem (primitivismo, sensualidade exacerbada, desconhecimento de Deus) são as mesmas que encontramos agora a classificar os índios do Brasil, nos textos portugueses que se referem aos primeiros contactos com os indígenas.

³ Basta recordar como exemplo as palavras do humanista espanhol Hernán Pérez de Oliva, que em 1528 escreve que Cristóvão Colombo organizou a sua segunda expedição para “misturar o mundo e dar àquelas terras estranhas a forma das nossas” (SEBASTIÁN, 1990: 433-434).

consequências na representação plástica do índio, que surge quase sempre como um “tipo”, desprovido de aspetos fisionómicos particulares.

A iconografia do índio brasileiro do início do século XVI remete muitas vezes para uma visão contraditória, ao situar os indígenas do Novo Mundo nos extremos da escala ontológica, o que está relacionado com a forma como estes novos homens são classificados nas crónicas de viagens da época. Algumas das representações do índio revelam um discurso evangelizador, que crê na realização de utopias religiosas e na reconstrução da Igreja primitiva, apresentando-o como um ser primitivo, inocente e puro, não contaminado pelos vícios da civilização ocidental, e como tal particularmente apto a receber o dom da palavra divina. Na literatura europeia deste período distinguem-se os homens que estão em circunstâncias que os tornam capazes de conhecer a Verdade e que apesar disso a negam – os “infiéis”, muçulmanos ou judeus –, e os outros, que nunca tiveram a oportunidade de serem “iluminados” pela Verdade, e portanto não são culpados. Estes correspondem ao mito do “bom selvagem”, ao homem no seu estado inicial de pureza, desconhecedor de Deus e da fé cristã, mas com as capacidades necessárias para se juntar aos crentes, desde que receba instrução.⁴

Por outro lado, ao descreverem os indígenas brasileiros segundo os seus comportamentos sociais, alguns autores classificam-nos como bárbaros e selvagens, o que ajudava a legitimar o imperialismo civilizador europeu. Com efeito, aspetos como a antropofagia, a nudez, a falta de crenças religiosas, a inexistência de uma organização social e política estável, a poligamia, a sexualidade desbragada, os sacrifícios humanos ou a idolatria, repugnavam particularmente aos europeus e contribuíram para criar uma imagem negativa.⁵

A descoberta dos Tupinambás não provocou em Portugal grandes discussões metafísicas sobre a sua natureza. Os habitantes do Brasil eram homens, sem sombra de dúvida, e portanto deviam ser convertidos. A Coroa considerou-os como pessoas livres desde 1570, e proibiu os colonos de os tornarem escravos, o que nem sempre foi cumprido.

Nota-se ainda nas primeiras descrições da Terra de Vera Cruz aquilo que certos historiadores contemporâneos referem como uma “nostalgia do Paraíso”. Os cronistas pretendem ver na realidade encontrada a fantasia utópica do paraíso terrestre. Na *Carta* de Pero Vaz de Caminha surgem todos os tópicos da visão edénica: a natureza é exuberante, a fauna e flora exóticas, o clima ameno, há profusão de água doce, possibilidades de existência de riqueza mineral, as terras são férteis, o ar é puro. Os seus habitantes são dotados de inocência, simplicidade, bondade, e têm um estilo de vida de acordo com as leis da natureza.

⁴ ALBUQUERQUE, 1990: 40-41.

⁵ PEREIRA IGLESIAS, 1993.

Nos primeiros textos acerca dos índios brasileiros (na *Relação do Piloto Anónimo*, na *Carta de achamento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, e no *Auto Notarial* de Valentim Fernandes), é notório o fascínio dos autores com a aparência física dos indígenas. Os aspetos exóticos vão ao encontro da predileção pelo insólito, vindo a ser integrados na figuração-tipo do índio brasileiro, que reflecte o aproveitamento das suas potencialidades simbólicas e decorativas.

Deixemos de lado a iluminura portuguesa, forma de expressão artística mais conservadora, onde o aparecimento da figura do índio se insere genericamente na inclusão de temas exóticos: como exemplo, no fólho 87 verso do *Livro de Horas dito de D. Manuel*, obra talvez iniciada em 1517, a iluminura da *Adoração dos Reis Magos*, já do reinado de D. João III, figura, na comitiva dos Reis Magos, um índio de pele escura e cabelos corredios, adornado com manilhas de ouro. Igualmente e na cartografia portuguesa do século XVI surgem figurações de índios brasileiros com toucados e saiotas de plumas, de pele parda e cabelos lisos, ocupando-se da apanha do pau-brasil, ou acompanhados pela fauna e flora daquelas paragens.

Quanto à pintura do período manuelino, ficaram-nos duas obras portuguesas de inegável interesse em que surge representado o índio brasileiro: no primeiro caso, mais antigo, temos a representação do índio que, pela evangelização levada a cabo pelos portugueses, se torna recetáculo da mensagem da salvação trazida por Cristo à terra, significado ligado à festa litúrgica da Epifania, para a qual a cena remete. Trata-se do painel da *Adoração dos Reis Magos*⁶, pertencente ao antigo retábulo-mor da Sé de Viseu, obra encomendada após 1500 pelo bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda, e cuja pintura, talha e douramento se encontravam concluídos em 1506. Este magnífico retábulo foi realizado por uma parceria de vários artistas de possível origem flamenga, com a participação provável do pintor português Vasco Fernandes. No painel em questão, o rei Baltasar, tradicionalmente negro, aparece como um índio do Brasil, um Tupinambá (sub-grupo dos povos Tupi, pertencente à grande família linguística dos Tupi-Guarani), situado no centro da composição, em cujo traje se misturam influências europeias convencionais – os calções de brocado e o gibão de seda – com a novidade exótica de um toucado de penas, ao qual não falta sequer a *copazinha pequena de penas vermelhas e pardas como as dos papagaios*, a que se refere Pero Vaz de Caminha na sua Carta, bem como inúmeros colares de contas coloridas, grossas manilhas de ouro nos pulsos e tornozelos, brincos de coral branco, um remate de penas idênticas às do toucado, no decote e na franja do corpete, e uma flecha tipicamente Tupinambá, com o seu longo cabo. Segura igualmente uma taça feita de noz de coco montada em prata, o que reforça o carácter exótico do conjunto. Tal como o índio do painel de

⁶ RODRIGUES, 1992: 91-92; RODRIGUES, 1995: 230-237.

Augsburgo, sobre o qual nos debruçaremos mais à frente, figura no centro da composição, o que denota o destaque que o pintor lhe quis dar.

A substituição do tradicional rei negro, representante da África, por uma figura mais fascinante e exótica, que lembra o continente recém-descoberto, foi certamente influenciada pelos primeiros relatos trazidos pela armada de Pedro Álvares Cabral, nos quais o índio é visto como o “bom selvagem”, numa perspectiva idílica em que a nudez e a inocência testemunham a sua bondade e o relacionam com o Paraíso perdido. Associa-se igualmente a esta figuração a ideia de que os índios eram passíveis de conversão ao catolicismo, que perpassa em muitos dos primeiros textos relacionados com o achamento do Brasil⁷.

Com efeito, na fonte mais importante para a definição do episódio da Epifania, o *Evangelho Arménio da Infância*, os três Reis Magos são relacionados com as três partes da terra: Melchior é o rei dos Persas, Gaspar o dos Árabes, e Baltasar o senhor dos Índios. Sendo descendentes dos três filhos de Noé, que depois do Dilúvio tiveram a tarefa de repartir a raça humana pelos continentes, a eles se encontra associada a ideia da conversão de todos os povos da terra⁸.

Não podemos esquecer que o desejo de espalhar o Evangelho foi uma importante força norteadora da empresa dos Descobrimientos, desde o tempo do Infante D. Henrique. A inclusão do Rei índio simbolizará, assim, a confiança na possibilidade de conversão dos habitantes do novo continente, para além de um simples apontamento exótico, tão ao gosto deste período. Não há dúvida que o artista procurou também mostrar o conhecimento crescente acerca dos novos mundos e povos relacionado com as viagens dos marinheiros portugueses.

Na *Crucifixão* da capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Viseu, obra de cerca de 1535-40, também de Vasco Fernandes, há quem queira ver a representação de um índio na figura do Bom Ladrão, que, a ser verdade, pode ser entendida como uma interpretação humanística dos povos recém-descobertos⁹. A proximidade de Vasco Fernandes à cultura alemã, defendida por Dagoberto Markl, é posta em causa por Dalila Rodrigues. É certo que os pintores da “oficina de Viseu” viram e utilizaram gravuras alemãs, mas a relação entre gravura e pintura reduz-se apenas a elementos iconográficos. Nota-se sobretudo a influência da obra gravada de Martin Schöngauer e de Albrecht Dürer, mas é preciso notar que estes mestres tiveram um grande impacto por toda a Europa.¹⁰

⁷ DIAS, 1999: 312-321.

⁸ “Evangelho Arménio da Infância” in SANTOS OTERO, 1985: 359-365 (CAETANO, 1994: 21).

⁹ RODRIGUES, 2002: 170.

¹⁰ RODRIGUES, 2002: 62-66.

Numa outra obra, a associação índio-diabo assenta no hibridismo da aparência monstruosa dessas figuras estranhas cobertas de penas e nos aspetos negativos e diabólicos, que já circulavam quanto à sua caracterização; trata-se do painel do *Inferno*, obra de oficina portuguesa cosmopolita, possivelmente do primeiro quartel de Quinhentos, onde o índio, ou pelo menos os seus atributos distintivos, são representados com um significado completamente diferente. Nesta pintura, de vincado sentido moralizador, Lucifer, o símbolo do Mal, que preside ao desenrolar da cena, bem como outro diabo coxo colocado à direita do caldeirão central, e que transporta às costas um frade sodomita acorrentado ao seu jovem amante, surgem vestidos de penas coloridas. Sublimadas nestas duas figuras espantosas, encontram-se as características negativas normalmente atribuídas ao índio, ser próximo da pura bestialidade, herético e incapaz de dominar os seus instintos mais primários. É significativo que esta visão do índio como pecador e ser demoníaco seja aparentada com a simbologia do *homem selvagem*. Numa gravura alemã de Melchior Lorsch, datada de 1545, que acompanha um texto de Lutero promovendo a Reforma, o próprio Papa é representado como um *homem selvagem*, numa clara alusão ao diabo, o mesmo acontecendo com os índios deste painel português. Esta diabolização da imagem do índio brasileiro terá certamente que ver com os relatos chegados à Europa ainda no primeiro decénio de Quinhentos, que se referem aos habitantes do Novo Mundo como seres bestiais, libidinosos, praticando a poligamia e a antropofagia.

2. A Adoração dos Reis Magos da igreja de Santa Cruz de Augsburgo

Ao contrário do que afirmam os autores que se debruçaram sobre esta questão, os relatos acerca do índio brasileiro tiveram repercussão no espaço europeu. No Museu do Louvre, em Paris, conserva-se uma obra até agora nunca referida neste contexto, onde julgamos descortinar claramente a figuração de um índio brasileiro. Trata-se de um painel representando a *Adoração dos Reis Magos*, datado de 1510¹¹, atribuído ao pintor alemão Ulrich Apt o Antigo. Esta pintura fazia parte de um retábulo do altar dedicado à Assunção da Virgem, na igreja de Santa Cruz de Augsburgo. A parte central do retábulo não se conserva e desconhece-se se foi repintada ou destruída. Como o altar que o retábulo adornava era consagrado à Assunção da Virgem, é

¹¹ O painel da Adoração do Menino, que fazia parte do mesmo retábulo, conserva a data de 1510 pintada na parte da frente da pedra que se encontra pintada à esquerda, em primeiro plano. A data não é facilmente legível, não apresentando contudo quaisquer dúvidas (veja-se LAUTS, 1966: 31-32, e carta de Jan Lauts para o Departamento das Pinturas do Museu do Louvre, datada de 6 de novembro de 1959, conservada no dossier monográfico da obra, no Service d'étude et de documentation du Département des Peintures do Museu do Louvre).

possível que o painel central representasse a Assunção, ou o tema da Coroação da Virgem¹².

A composição retabular completa apresentava, para além do painel central, que era possivelmente de madeira entalhada, dois painéis laterais pintados a óleo. Um deles, o do lado esquerdo do altar, representava a *Adoração do Menino*, e o do lado direito seria a *Adoração dos Reis Magos* que agora se encontra no Museu do Louvre.

As vicissitudes por que passaram estes dois volantes do retábulo de Santa Cruz de Augsburgo foram variadas, nem sempre sendo fácil seguir o fio da história e acompanhar o seu percurso. Em 1603, o padre Gregor Aberzhauser, cronista da Colegiada da igreja de Santa Cruz de Augsburgo, refere que o tríptico consagrado à Assunção da Virgem fora encomendado pelo tecelão Martin Weiss, em 1510, para a igreja recém-construída.

Em 1609-10, os dois volantes pintados foram comprados pelo duque Guilherme V da Baviera e transportados para Munique. No lugar deixado vago pelos originais, o duque mandou pintar e colocar cópias de dimensões um pouco mais reduzidas e que foram conservadas: a cópia da *Adoração dos Reis Magos* integra uma coleção privada e foi objeto de um empréstimo temporário ao Museu de Augsburgo, onde se encontra atualmente; a cópia da *Adoração do Menino* encontra-se no castelo de Windsor, tendo sido adquirida pela Casa Real inglesa, juntamente com a coleção Oettingen-Wallerstein, por volta de 1838.¹³

No século XVII, era frequente que os colecionadores nobres, como o duque, pressionassem as igrejas, a administração da cidade e os cidadãos individuais a venderem-lhes as obras cobiçadas para as suas coleções¹⁴. Os originais constam no inventário de 1626 da galeria do Príncipe Eleitor Maximiliano I da Baviera, em Munique, como atribuídos a Hans Holbein o Antigo. A atribuição errónea a este conhecido pintor é a razão pela qual a aquisição destas obras se tornara tão importante para o Duque Guilherme.

Aquando das invasões suecas, em 1632, as duas tábuas foram levadas de Munique para a Suécia, e em 1652 integravam o inventário das coleções da rainha Cristina da Suécia, em Estocolmo. Podemos supor que deviam encontrar-se entre as pinturas que a rainha levou algum tempo depois para Roma, e que possivelmente daí terão seguido para França, juntamente com outras obras que sabemos que tiveram esse destino.¹⁵

¹² DRESEL; LÜDKE; VEY, 1992: 129.

¹³ Conhece-se, ainda, uma cópia parcial antiga com os retratos que figuram na *Adoração dos Reis Magos*, aos quais se juntou o rosto do S. José da *Adoração do Menino*, e que se encontra nos Uffizi, em Florença (LAUTS, 1966: 32).

¹⁴ DRESEL; LÜDKE; VEY, 1992: 129.

¹⁵ FEUCHTMAYR, 1928: 97.

O painel da *Adoração do Menino* deverá ter sido encaminhado para Inglaterra no início do século XIX. A única coisa que se sabe sobre o seu destino é que nesse século se encontrava na abadia de Newstead, a residência de juventude de Lord Byron; integrou mais tarde a coleção da família Chermside, e o seu possuidor seguinte, Sir Richard Gatty, levou-o para a sua propriedade de Pepper Arden Hall, no Yorkshire. Encontra-se atualmente na Staatliche Kunsthalle, em Karlsruhe, tendo sido adquirido pelo Museu em 1958, a uma galeria de arte londrina¹⁶. Em 1960 a obra foi sujeita a um restauro, antes de ser exposta na Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, e descobriram-se no reverso da *Adoração do Menino*, por baixo de pintura em castanho e cinzento, duas pinturas representando a Anunciação, na zona superior, e a Ascensão de Cristo, em baixo.¹⁷

Quanto ao painel do lado direito, a *Adoração dos Reis Magos* do retábulo original, só voltamos a encontrar notícia dele em Paris em 1807, quando foi adquirido pelo então diretor do Museu Napoleónico, Dominique Vivant Denon, ao *marchand* Desmarests, que por sua vez o comprara um ano antes, numa venda anónima.¹⁸ A aquisição da obra para o Museu Napoleónico, de onde transitou em 1815 para o Museu do Louvre, aquando da sua criação, deve-se ao facto de nessa altura estar atribuída erradamente a Hans Holbein o Antigo.¹⁹

Na *Adoração dos Reis Magos* do Louvre, podemos ver a Virgem e o Menino, sendo que S. José se encontra ausente, como acontece frequentemente²⁰, e os três Reis Magos, dois deles de feições europeias, acompanhados de numerosa comitiva.

No papel do Rei Mago mais jovem, Gaspar, que se encontra bem no centro da composição, em lugar de particular destaque, o pintor retratou com admirável realismo um índio sul-americano, de cor parda, olhos rasgados, rosto anguloso e negros cabelos longos e corrediços, cortados numa franja a direito sobre a testa. Não encontramos aqui a presença de nenhuns elementos exóticos para além deste rosto belíssimo: o índio traça ricamente à europeia, e não apresenta

¹⁶ LAUTS, 1966: 31; LAUTS, 1960: 57.

¹⁷ LAUTS, 1960: 60.

¹⁸ PERRONET, 2001: 755 e 765.

¹⁹ Esta obra chegou também a ser erradamente atribuída a Gumpolt Giltinger. A atribuição a Ulrich Apt, foi feita por Karl Feuchtmayr, em 1928, com base na assinatura "apt" que descobriu no cálice de ouro com tampa situado em baixo à direita, aos pés da Virgem, na *Adoração dos Reis Magos*. Esta mesma assinatura "apt", embora o T tenha praticamente desaparecido, aparece também num retrato de um homem idoso da coleção da Galeria do Principado do Lichtenstein, em Vaduz, que apresenta similitudes estilísticas muito estreitas com a *Adoração dos Reis Magos* que reforçam esta atribuição. No entanto, Feuchtmayr atribuiu a composição a Ulrich Apt com base na cópia do Castelo de Windsor, a única que conhecia na altura, e que julgava ser o original (LAUTS, 1960: 57, 59; FEUCHTMAYR, 1928: 102).

²⁰ A ausência de S. José, igualmente muito comum na pintura portuguesa deste período, revela a influência de um passo do Evangelho segundo S. Mateus: "Ora, o nascimento de Jesus Cristo foi assim; estando Maria, sua mãe, desposada com José, sem que tivessem antes coabitado, achouse grávida pelo Espírito Santo. Mas José, seu esposo, sendo justo e não querendo difamar, resolveu deixá-la secretamente" (I, 18-19) (MARKL, 1995: 254).

tocado ou saiote de plumas, manilhas, armas ou quaisquer outros objetos de particular interesse etnológico.²¹

Enquanto as fisionomias da Virgem e do Menino são claramente idealizadas, quer os Reis Magos quer as suas comitivas apresentam-se representados com muito realismo, como se se tratasse de verdadeiros retratos de personagens reais. Quem são estes homens aqui retratados? A documentação coeva e a comparação com outras obras permitem-nos chegar a algumas conclusões interessantes.

O pintor Ulrich Apt era muito apreciado na época pelo realismo dos seus retratos, e fazia parte de uma família de pintores que nos deixaram uma série de obras deste género pictórico. O seu pai foi muito provavelmente o pintor Peter Apt, referenciado em 1460 no *Livro dos Ofícios Manuais de Augsburgo*. Quando Ulrich Apt realizou as obras para a igreja de Santa Cruz de Augsburgo em 1510, estava já na casa dos sessenta, e era um artista ilustre, a quem já teriam sido entregues outras encomendas importantes, que infelizmente não chegaram até aos nossos dias. A sua obra indicia uma formação sob a influência dos pintores dos Países Baixos, ou através dos pintores de Augsburgo, por sua vez influenciados pela pintura da Flandres. Como Ulrich Apt já em 1481 aparece referido como Mestre no *Livro dos Impostos de Augsburgo*, deve ter nascido por volta de 1455-1460. Estranhamente, não estão identificadas quaisquer outras obras a ele atribuídas nos trinta anos anteriores ao retábulo da igreja de Santa Cruz. Desde 1490, residiu numa casa nas proximidades da Ulrichskirche, em Augsburgo. Em 1517, surge documentado como um dos Doze do Grémio dos Pintores, e entre 1520 e 1531 aparece como juiz da câmara da cidade; deve ter ocupado um lugar de relevo entre o círculo de burgueses seus concidadãos, vindo a falecer em 1532. Já em 1498 é mencionado um filho do pintor com o mesmo nome do pai, seu ajudante, que se torna mestre em 1512. Também é conhecido um filho chamado Jacob, que surge na documentação como mestre entre 1510 e 1518. Pai e filhos trabalharam em estreita colaboração, numa estrutura familiar.²²

O painel da *Adoração dos Reis Magos* do Louvre é um bom exemplo do génio retratista do seu autor; com efeito, podemos aqui identificar onze retratos²³, incluída a figura do índio, ou seja, os três Reis Magos e as oito personagens da sua comitiva, aos quais há a juntar o S. José do painel da *Adoração do Menino*,

²¹ É interessante verificar que, embora esta obra tenha sido várias vezes exposta e estudada, nunca nenhum autor descortinou a figuração do índio. Apenas Karl Feuchtmayr (FEUCHTMAYR, 1928: 110) se refere a esta figura como Mohrenkonig, isto é, o rei mouro. Também no Ficheiro Demonts do Museu do Louvre, na descrição da obra, se menciona um "roi maure Gaspar".

²² LAUTS, 1960: 59, e LAUTS, 1966: 31-32. Sobre a importância do retrato na obra da família Apt, veja-se BALDASS, 1926: 393-401.

²³ Karl Feuchtmayr coloca a hipótese de o rapaz que se encontra representado no painel do Louvre do lado esquerdo do Rei Mago índio, com a mão levantada, ter as feições do jovem Ulrich Fugger (FEUCHTMAYR, 1928: 107). Este é o único retrato, para além do de Martin Weiss, que foi objeto de uma tentativa de identificação.

num total de doze figuras masculinas no conjunto retabular. Não há dúvida de que são a representação de uma classe burguesa aqui personificada, determinante na condução dos destinos das cidades alemãs daquele tempo.²⁴

Uma crónica de 1623 refere que o tríptico do qual este painel fazia parte foi encomendado pelo rico burguês de Augsburg, Weber Martin Weiss, e pela sua mulher Elisabeth, em 1510. Foi muito provavelmente o próprio Martin Weiss quem serviu de modelo para o Rei Mago que se encontra de pé, em primeiro plano, à esquerda, na *Adoração dos Reis Magos*. Esta afirmação é reforçada pelo facto de o retratado aparecer igualmente representado numa pintura votiva da autoria de Leonhard Beck, conservada no Augsburger Maximilianmuseum, e que apresenta traços fisionómicos idênticos.²⁵

O burguês Martin Weiss era tecelão de profissão, de origens humildes; enriqueceu e ocupou uma posição destacada na sua cidade, contribuindo para numerosas obras pias, manifestação do seu espírito devoto, de que beneficiou a Colegiada de Santa Cruz, onde um irmão da sua mulher exercia funções como prior²⁶. Dado que era uma pessoa rica e influente, Martin Weiss teve certamente um lugar de destaque na encomenda do retábulo, mas pode não ter sido o único comitente, como se depreende da presença dos restantes onze retratos. Sabemos que Weiss foi um dos fundadores de dois importantes grémios de Augsburg, os Doze do Grémio dos Tecelões e o Grémio dos Comerciantes de Sal, estando documentado como tendo pertencido a ambos por volta de 1510. Podemos assim supor que o tríptico de Santa Cruz foi encomendado por um destes dois grémios²⁷, cujos membros se fizeram representar nos dois volantes pintados.

Há outro pormenor na *Adoração dos Reis Magos* que ajuda a reforçar esta ideia: em último plano, surge representado um imponente edifício, fantasioso na sua arquitetura de fusão, inspirada em vários modelos, com uma base gótica na qual se integram harmoniosamente elementos decorativos inovadores, como a palmeta que preenche o coroamento²⁸. Embora se perceba que se trata de uma composição bastante livre, simboliza muito provavelmente a câmara municipal (Rathaus) da cidade de Augsburg, que assim se associa, reforçando-a e sublinhando-a, à imagem de conjunto dos doze orgulhosos e ativos burgueses.

²⁴ LAUTS, 1960: 60.

²⁵ FEUCHTMAYR, 1928: 97.

²⁶ LAUTS, 1960: 59.

²⁷ DRESEL; LÜDKE; VEY, 1992: 134.

²⁸ GRISEBACH, 1912: 272. Embora este autor se refira ao painel do Louvre da autoria de Ulrich Apt, dá-o como sendo obra de Gumpolt Giltinger.

3. A figuração do índio brasileiro no painel de Augsburg

Resta explicar como é que o pintor e os burgueses de Augsburg tiveram contacto com a exótica figura do índio logo no primeiro decénio do século XVI. Atentemos aqui a duas ordens de razões que nos podem ajudar a compreender tão inesperada situação: as relações estreitas entre Augsburg e Portugal, sobretudo pela via comercial e financeira, e as redes de transmissão dos saberes e das novidades, através das novas estratégias e circuitos editoriais, do livro impresso e das gravuras.

Na primeira metade do século XVI, Augsburg era uma metrópole de projeção mundial, uma cidade moderna e cheia de vida, muito cosmopolita. Sendo sede de bispado, possuía muitas igrejas, palácios esplêndidos e cidadãos viajados, com um nível de vida opulento. A cidade era cenário de numerosas festas, tendo uma vida cultural ativa e uma população que se orgulhava particularmente dos seus pintores, músicos, ourives, joalheiros, gravadores e escultores, cuja fama se espalhou por toda a Europa. Aqui se encontravam radicados os Welser e dos Fugger, bem como outras das mais importantes casas comerciais da Alemanha do Sul.

Os Welser dedicavam-se ao comércio de têxteis e de especiarias e à exploração das minas de prata no Tirol e na Saxónia. Juntamente com outras famílias, formaram uma companhia, com sede em Augsburg desde 1498, que se tornou a maior empresa alemã daquela época. Os Welser estabeleceram acordos de comércio vantajosos com o monarca português, e participaram com três navios na navegação à Índia, na frota do vice-rei Francisco de Almeida em 1505. Tiveram vários representantes em Portugal, chegando a ter seis funcionários em Lisboa, e enviavam regularmente navios à ilha da Madeira, onde tinham uma feitoria. Em Augsburg, vários representantes portugueses negociaram com os Welser, sobretudo no que diz respeito à importação de pimenta²⁹. Não deixa de ser notável a semelhança física entre o jovem de barrete vermelho exuberantemente rematado com plumas brancas que integra a comitiva dos Reis Magos no painel da *Adoração dos Reis Magos* de Augsburg e o *Retrato de Anton Welser o Jovem*, realizado em 1527 na mesma cidade alemã pelo pintor Christoph Amberger, pintura que integra a coleção da família Welser³⁰. Em 1510, data da execução do painel de Augsburg, o filho de Anton Welser o Velho, nascido em 1486, tinha 24 anos, uma idade perfeitamente plausível para o jovem retratado na *Adoração dos Reis Magos* de Apt. Foi ele o representante máximo da sociedade comercial desta família de banqueiros alemães, primeiro em Lyon e depois em Antuérpia,

²⁹ KELLENBENZ, 1979b: 348-349.

³⁰ Veja-se a reprodução deste quadro em ÁLVAREZ NOGAL, 1999: 618.

a partir de 1503, onde dirigia as atividades comerciais relativas ao espaço atlântico com Lisboa, Sevilha e as colónias espanholas das Índias Ocidentais.

Quanto aos Fugger, mercadores e banqueiros de Augsburg, contactaram com o mundo português pela via de Antuérpia. Jacob Fugger foi um dos primeiros a despertar para a importância do comércio com Lisboa, quando Vasco da Gama regressou da sua primeira viagem à Índia com um carregamento de especiarias. Fez parceria com os Welser no negócio com o rei D. Manuel I para armar os três navios para a viagem às Índias Orientais, e manteve uma feitoria em Lisboa, para onde exportava cobre, prata e outros produtos alemães³¹. A moeda de prata era indispensável às Índias Orientais, e o cobre era usado no fabrico das manilhas ou braceletes usadas para a permuta de escravos africanos. A biblioteca dos Fugger continha a maior coleção de livros sobre a história da expansão ibérica, com mais de 20 mil volumes magníficos, reunidos por Hans Jacob e pelo seu irmão Ulrich.³²

Ao abandonarem o mercado veneziano e ao voltarem-se resolutamente para os mercadores portugueses, estabelecendo alianças financeiras e comerciais, as grandes firmas de Augsburg, como os Fugger, os Welser ou os Hochstatter, contribuíram para divulgar os nossos progressos no mundo ultramarino e ajudaram a despertar o interesse dos humanistas, cosmógrafos, cartógrafos e impressores alemães pelos Descobrimientos portugueses.

Para além de Dürer, que viveu em estreito contacto com a feitoria portuguesa da Flandres durante a sua estada em Antuérpia, em 1520-21, outros artistas alemães foram influenciados pelo exotismo resultante da expansão portuguesa. A feitoria portuguesa em Antuérpia era famosa entre as elites europeias, não só como centro comercial, mas também como fonte de raridades orientais e artigos de coleção³³. A feitoria foi criada em 1499, quando a colónia de mercadores portugueses em Bruges se mudou para Antuérpia devido aos privilégios concedidos por Maximiliano da Áustria em 1488 às “nações” estrangeiras que abandonassem aquela cidade. Por volta de 1510, toda a colónia estava aí radicada.

Antuérpia tinha um papel fundamental como observador da realidade europeia; aí chegavam em primeira mão as notícias comerciais e militares, sem as quais o monopólio régio não tiraria o devido proveito. As ligações de Antuérpia com a Alemanha eram muito estreitas, permitindo a ligação ao *hinterland* alemão, e as primeiras firmas da Alta Alemanha, que tiveram ligações tão importantes à Coroa portuguesa no comércio ultramarino, lá estabeleceram os seus primeiros escritórios permanentes para venda de metais. A atividade económica dos portugueses em Antuérpia centrava-se no comércio dos produtos coloniais

³¹ KELLENBENZ, 1979a: 84-85.

³² CHAUDURI, 1998: 526.

³³ CHAUDURI, 1998: 524.

ultramarinos, sobretudo açúcar, especiarias e corantes. Realizavam ainda, no comércio da moeda, operações de crédito e operações especulativas, nas quais se associavam muitas vezes a grandes mercadores de diversas nacionalidades, entre as quais os alemães.³⁴

Assim, as ligações entre Augsburg e Portugal, pela via de Antuérpia, foram significativas durante o reinado de D. Manuel I. Os portugueses abasteciam os alemães meridionais de açúcar madeirense e de outros produtos coloniais, sendo o principal as especiarias, e obtinham em troca o cobre, indispensável ao trato da Guiné, e a prata, estanho e chumbo da Alemanha, Boémia e Escandinávia.

Os feitores portugueses eram também diplomatas de ocasião, representantes junto do Imperador da Alemanha e dos príncipes, e a sua presença em Augsburg está documentada. A situação na Alemanha, local de escoamento e simultaneamente parceiro nos negócios, foi acompanhada de perto. Sabemos que em 1519, o secretário da feitoria portuguesa em Antuérpia, Rui Fernandes de Almada, empreendeu uma viagem à Alemanha meridional, com objetivos diplomáticos e de negócios, e negociou contratos relativos à pimenta e ao cobre, em Augsburg. De igual modo, o antigo feitor Tomé Lopes foi embaixador junto do Imperador Maximiliano da Áustria entre 1509 e 1511.

Para além da via comercial e diplomática, também as redes de transmissão dos novos saberes e das notícias, através dos circuitos editoriais, poderão ajudar a compreender a presença em Augsburg da imagem do índio no painel da igreja de Santa Cruz. Em Portugal, no início do século XVI, era rara a tipografia, em qualquer núcleo urbano de província, que não contasse com a presença de um alemão³⁵. O caso do impressor Valentim Fernandes, natural da Morávia, na Alemanha, que se fixou em Portugal antes de 1490, onde publicou várias obras até 1518, é sobejamente conhecido. Valentim Fernandes manteve ligações epistolares com o humanista Conrad Peutinger, que era casado com uma filha do grande financeiro Anton Welser o Velho, de Augsburg, e como tal irmão de Anton Welser o Jovem, já mencionado acima como um dos possíveis retratados no painel de Ulrich Apt. Valentim teve um importante papel como tradutor, agente e informador das viagens de Lisboa para a Índia junto dos Welser³⁶, e nos manuscritos ou cartas por ele enviados para Augsburg ou Nuremberga deverá ter seguido também informação relativa aos índios brasileiros.

Um outro possível divulgador de notícias ou imagens do índio é o impressor Johan Weissenburger, de Nuremberga, que começa em 1505 a publicar pequenos textos e notícias sob a forma de panfletos. Quatro de entre sete

³⁴ POHL, 1991: 70.

³⁵ DIAS, 1992: 187.

³⁶ CURTO, 1998: 443.

relações saídas da sua oficina nos anos seguintes, cujo teor é conhecido, tratam de assuntos relacionados com Portugal. Este interesse por matérias relativas ao nosso país é compreensível se atendermos às redes comerciais entre Nuremberga e Augsburgo e os homens de negócios de Lisboa e que atuavam na rota do Cabo. Algumas dessas publicações são baseadas em cartas enviadas da capital portuguesa por mercadores alemães, e na sua maioria dizem respeito às Índias Orientais. Um desses panfletos alemães, com duas edições provavelmente de 1506, inclui duas xilogravuras; numa delas, surgem um guerreiro português e um índio guerreiro, acompanhadas por um navio que sugere a viagem de Lisboa a Calecute. Um outro panfleto de Weissenburger, a *Gesta proxime per Portugalenses...*, de 1507, terá interessado também os Welsers e os Fuggers de Nuremberga e os Imhoffs e os Hirschvogels de Augsburgo, que financiaram o programa português de estabelecimento de fortificações no Índico, liderado por D. Francisco de Almeida, cujos feitos são aí relatados. A folha de rosto inclui uma xilogravura com as armas de Portugal, ladeadas por dois índios, um homem armado de arco e flechas e uma mulher nua, inovação esta destinada a chamar atenção dos possíveis compradores.³⁷

Sabemos que na zona de Augsburgo se produziram e circularam inúmeras gravuras, e que a carta de Américo Vesputio a Pier Francesco de Médicis, onde se fala dos índios americanos, embora de autenticidade duvidosa, foi publicada primeiro em Paris em 1503, e um ano depois em Augsburgo, sendo depois traduzida para alemão e neerlandês em 1505. Conhece-se uma xilogravura alemã, colorida nos dois exemplares conservados, feita em Augsburgo ou Nuremberga em 1505 para a edição deste texto da carta *Mundus Novus*, em que surgem os índios brasileiros praticando canibalismo e representados com os toucados e saiotes de plumas, os adornos e o arco e outros utensílios usados pelos Tupinambás. No entanto, para além do apontamento etnológico, os rostos não têm qualquer feição distintiva, e não terão certamente inspirado o pintor do retábulo de Santa Cruz de Augsburgo.

Segundo o *Auto Notarial* de Valentim Fernandes, já em 1503 havia em Bruges uma representação plástica dos índios do Brasil, mandada, juntamente com uma pele de crocodilo, para a capela do Sangue de Cristo, naquela cidade da Flandres, por João Drabe³⁸. Outras tentativas de representar o índio americano encontram-se na arte europeia de inícios de Quinhentos. É sabido que em 1519 Dürer pôde apreciar, no palácio real de Bruxelas, os tesouros trazidos por Hernán Cortés, juntamente com seis Astecas, que foram mostrados aquando da coroação de Carlos V em Aachen. Para além do testemunho que Dürer nos deixou do seu deslumbramento face a tais riquezas, estas curiosidades americanas influenciaram igualmente as figuras de índios armados de arcos e

³⁷ CURTO, 1998: 445.

³⁸ ANDRADE, 1972: 545.

flechas e toucados de plumas, que surgem no túmulo do cardeal Amboise, arcebispo de Rouen, em S. Jacques de Dieppe. Estas figurações têm por base as máscaras de ouro que o corsário Jean Anco de Dieppe apresou no ataque a três caravelas espanholas que transportavam o tesouro mencionado por Dürer.³⁹

No *Livro de Horas* do Imperador Maximiliano, Dürer desenhou à margem do fólio 41 um nativo brasileiro, como ilustração do Salmo 24.1 (Bayerische Staatsbibliothek, Munique). Este texto foi impresso por Johannes Schonsperger em Augsburg em 1513, e a decoração de um dos exemplares, acrescentada por Dürer a tinta violeta, data de 1515. O índio brasileiro é representado minuciosamente, acompanhado de ramagens, onde se veem pássaros exóticos e um caracol, e assenta sobre o desenho de uma enorme colher de madeira, voltada ao contrário, artefacto provavelmente alemão. Ao colocar o índio sobre a colher, talvez Dürer pretendesse assinalar, de acordo com o texto do próprio Salmo 24, que o índio receberia a benção do Senhor, dado que na época de Dürer era costume os padrinhos oferecerem ao que vai receber o dom do Espírito Santo a chamada “colher-apóstolo”; sendo um ser de *mãos inocentes e puro coração*, pertenceria ao *genus angelicum*, juntamente com o turco, que figura, acompanhado do seu camelo, no fólio 42 verso da mesma obra⁴⁰. O bastão de guerra decorado com penas que empunha esta figura do índio, bem como o seu toucado de plumas, são tipicamente Tupinambás, embora Dürer, desconhecendo a função do bastão, o alongue excessivamente, como se de uma lança se tratasse. Se bem que os nativos brasileiros andassem descalços e praticamente nus, Dürer representa o índio coberto com um saiote de plumas, e calçado com sandálias de tipo africano. Este saiote de plumas, que nunca fez parte da indumentária Tupinambá, é claramente uma fantasia europeia, decalcada do saiote de folhagem que acompanha inúmeras figurações do *homem silvestre*; a sua função é a de cobrir a genitália dos índios, e de permitir uma rápida identificação destas figuras com o mundo exótico e selvagem recém-descoberto. Os colares e pulseiras de penas e contas são típicos dos nativos brasileiros, mas as feições do personagem nada têm em comum com os indígenas da terra de Vera Cruz, sendo claramente europeizadas.⁴¹

No *Triunfo de Maximiliano*, Hans Burgkmair elaborou uma série de xilogravuras com o cortejo triunfal, onde figuram igualmente, entre outros povos, os indígenas do Brasil. Estes encontram-se representados entre os habitantes de Calecute, termo que não se restringia à Índia, mas designava todos os povos das terras recém descobertas, incluindo a América, que ainda era considerada parte do continente asiático. Aqui, à semelhança do que acontece na anterior

³⁹ BONNET CORREA, 1968: 179-180.

⁴⁰ KROPFINGER, 1990: 457-487.

⁴¹ MASSING, 1991: 515-520.

miniatura de Dürer, também se misturam aspetos etnográficos distintos na figuração dos índios, que incluem toucados e saiotes de penas e bastões de guerra Tupinambá, juntamente com machados de metal e outras armas inexistentes entre os indígenas brasileiros.⁴²

Neste contexto de exotismo, a figura do índio surge por vezes em festas da corte com um significado idêntico ao do *homem selvagem*, isto é, como uma criatura digna de espanto e fascínio, selvagem, barulhenta e primitiva, mas desprovida de uma carga moralizadora, funcionando como mero divertimento palaciano, numa visão exótica e folclórica. Assim sucedeu na *fête brésilienne* celebrada em Rouen em 1550, na receção de Henrique II e Catarina de Médicis.

Nestas várias imagens da arte europeia de Quinhentos revela-se assim a construção de uma nova visão do mundo e o estabelecimento de um discurso sobre o Outro no qual a figura do índio vai ocupando paulatinamente o imaginário outrora dominado pelas representações do *homem selvagem*, contribuindo para a ampliação da noção da unidade do género humano. Estas figurações inovadoras, pelo seu hibridismo, pela mistura de realidade e fantasia, mostram como a passagem de uma antropologia monstruosa para o confronto direto com o real não foi um processo rápido e linear, mas antes uma viagem lenta, cheia de perplexidades e ajustamentos. Foi necessário passar bastante tempo até a imagem do índio deixar de ser uma construção mental europeia, uma abstração, um recetáculo de significados antitéticos.

⁴² Os temas do Novo Mundo estarão igualmente na origem de uma revitalização da figura do homem selvagem em Espanha, onde estes personagens passam a aparecer por vezes armados de flechas, aljava e rede, talvez em alusão ao índio americano, como sucede nas figuras de selvagens da escadaria da Universidade de Salamanca (AZCARATE, 1948: 98).

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Luís de, 1990 – “Pero Vaz de Caminha and the Brazilian American indian” in *La imagen del índio en la Europa moderna*. S.l.: CSIC, p. 33-41.

ÁLVAREZ NOGAL, Carlos, 1999 – “Las remesas americanas y los banqueros de la Monarquía” in *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid: Fundación ICO, p. 607-623.

ANDRADE, António Alberto Banha de, 1972 – “O Auto Notarial de Valentim Fernandes (1503) e o seu significado como fonte histórica”. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. V, p. 521-545.

AZCARATE, José Maria de, 1948 – “El tema iconografico del salvaje”. *Archivo español de Arte*. Madrid: CSIC – Centro de Estudios Historicos, XXXI, p. 81-99.

BALDASS, Ludwig, 1929 – “Studien zur Augsburger Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts, I, Bildnisse aus der Künstlerfamilie Apt”. *Pantheon: Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst*. Munich: F. Bruckmann A.G., Band IV, p. 393-401.

BONET CORREA, Antonio, 1968 – “Integracion de la cultura indigena en el arte hispanoamericano” in *España en las crisis del arte europeo*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, p. 179-188.

CAETANO, Joaquim de Oliveira, 1994 – “Ao redor do Presépio: fontes e imagens do ciclo da Natividade” in *Natividade em S. Roque* (catálogo da exposição). S.l.: Museu de S. Roque; Livros Horizonte, p. 10-25.

CHAUDURI, Kirti, 1998 – “A recepção europeia da expansão” in BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti (org.) – *História da expansão portuguesa. A formação do Império (1415-1570)*. S.l.: Círculo de Leitores, vol. I, p. 512-533.

CURTO, Diogo Ramada, 1998 – “A literatura e o Império: entre o espírito cavaleiroso, as trocas de corte e o Humanismo cívico” in BETHENCOURT, Francisco; CHAUDURI, Kirti (org.) – *História da expansão portuguesa. A formação do Império (1415-1570)*. S.l.: Círculo de Leitores, vol. I, p. 434-454.

DIAS, Pedro, 1992 – “Portugal e a arte alemã na época dos descobrimentos” in *No tempo das feitorias: a arte portuguesa na época dos Descobrimentos*. S.l.: Instituto Português de Museus, vol. I, p. 186-188.

DIAS, Pedro, 1999 – *História da Arte portuguesa no Mundo (1415-1822) – O espaço do Atlântico*. S.l.: Círculo de Leitores.

DRESEL, Ines; LÜDKE, Dietmar; VEY, Horst, 1992 – *Christus und Maria: Ausstellungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle*. Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

FEUCHTMAYR, Karl, 1928 – “Apt-Studien” in BUCHNER, Ernst; FEUCHTMAYR, Karl – *Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance*. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag G.M.B.H., p. 97-132.

GRISEBACH, August, 1912 – “Architekturen auf Niederländischen und Französischen Gemälden des 15. Jahrhunderts”, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Leipzig, n.º 5.

KELLENBENZ, Hermann, 1979a – “Fuggers em Portugal” in SERRÃO, Joel (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*. S.l.: Iniciativas Editoriais; Livraria Figueirinhas, vol. I, p. 84-86.

KELLENBENZ, Hermann, 1979b – “Welser, os” in SERRÃO, Joel (dir.) – *Dicionário de História de Portugal*. S.l.: Iniciativas Editoriais; Livraria Figueirinhas, vol. IV, p. 348-350.

KROPFINGER, Helga von Kugelgen, 1990 – “El índio: bárbaro y/o buen salvaje?” in *La imagen del índio en la Europa moderna*. S.l.: CSIC, p. 457-487.

LAUTS, Jan, 1960 – “Ein wiedergefundenes Gemälde von Ulrich Apt”. *Pantheon: Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst*. Munique: F. Bruckmann A.G., XVIII, Heft 2, p. 57-60.

LAUTS, Jan, 1966 – *Karlsruhe Alte Meister bis 1800*. Karlsruhe.

MARGARIDO, Alfredo, 1984 – “La vision de l’Autre (Africain et Indien d’Amérique) dans la Renaissance portugaise” in *L’Humanisme portugais et l’Europe: Actes du XXIème colloque international d’études humanistes*. Paris: Fund. C. Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, p. 507-555.

MARKL, Dagoberto, 1995 – “Os ciclos: das oficinas à iconografia” in PEREIRA, Paulo (org.) – *História da Arte portuguesa*. S.l.: Círculo de Leitores, vol. II, p. 240-277.

MASSING, Jean Michel, 1991 – “Early European images of America: the ethnographic approach” in *Circa 1492: Art in the age of exploration*. Washington/ New Haven and London: National Gallery of Art/ Yale University Press, p. 515-520.

PEREIRA IGLESIAS, José Luis, 1993 – “La imagen del índio en el viejo mundo” in MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves (org.) – *Espacio geografico, espacio imaginário: el descubrimiento del Nuevo Mundo en las culturas italiana y española*. Cáceres: Universidad de Extremadura, p. 175-185.

PERRONET, Benjamin, 2001 – “Denon, collectionneur typique ou atypique ?” in *Les vies de Dominique-Vivant Denon (Colloque, Musée du Louvre, 1999)*. Paris: La Documentation Française/Musée du Louvre.

POHL, Hans, 1991 – “Os portugueses em Antuérpia (1550-1650)” in EVERAERT, J.; STOLS, E. (org.) – *Flandres e Portugal: na confluência de duas culturas*. S.I.: Edições Inapa, p. 53-79.

RODRIGUES, Dalila (org.), 1992 – *Grão Vasco e a pintura europeia do Renascimento*. S.I.: CNCDP

RODRIGUES, Dalila, 1995 – “A produção provincial” in PEREIRA, Paulo (org.) - *História da Arte portuguesa*. S.I.: Círculo de Leitores, vol. II, p. 227-240.

RODRIGUES, Dalila, 2002 – *Grão Vasco-Pintura portuguesa del Renacimiento: c. 1500-1540*. S.I.: Consorcio Salamanca 2002.

SANTOS OTERO, Aurelio de (org.), 1985 - *Los Evangelios apócrifos*. 5.^a ed. Madrid: La Editorial Católica, S.A., Biblioteca de Autores Cristianos, p. 359-365.

SEBASTIÁN, Santiago, 1990 – “El índio desde la iconografía” in *La imagen del índio en la Europa moderna*. S.I.: CSIC, p. 433-455.