

Videmus nunc per speculum in aenigmate
Epístola aos Coríntios, XIII, 12

Gostaria de trazer aqui algumas reflexões sobre um quadro curioso. Trata-se de Morte do Padre Filipe Bourel, que um catálogo do Museu Nacional de Belas Artes assinala como de um autor ignorado, pertencente à “Escola Portuguesa”¹ do século XVIII (fig. I).

A questão que me atrai mais particularmente é o campo cultural no qual a obra se insere. Joaquim Falcão, em artigo da Revista Direito GV2, escreve: “...a Europa cunhou um mundo novo, feito de imaginação e realidade. Muito mais a imaginação da barbárie do que a realidade da diferença. Muito mais o descobridor do que a descoberta.

Quem quer que analise uma gravura do século XVI mostrando índios, antropofagia e natureza, não deixará de perceber esse processo. Sem acesso à imagem real dos índios, os artistas os imaginavam a partir de descrição sempre subjetiva e incompleta das cartas. Assim desenhavam igrejas e palácios tropicais de telhados íngremes, prontos para receber a neve que nunca veio.”

O autor tem razão em termos genéricos, mas a análise detalhada traz nuances, como ainda veremos. Por ora, interessa que, depois do último ponto final, ele acrescenta uma nota: “Pode-se mencionar o quadro A morte do Padre Filipe Bourel, de autoria desconhecida (“Escola Portuguesa” – acervo do MNBA) que, pintado por volta de 1700 ainda retrata índios com porte europeu, e, ao fundo, retrata com detalhes dois verdadeiros castelos medievais sediados no litoral do Nordeste brasileiro.”

Os detalhes dessas fortificações são suficientemente minuciosos para se perceber, em uma delas, os ângulos em ponta de uma planta em estrela, lembrando a forma que Vauban, no século 17, impusera como modelo ótimo e que se espalhou pela Europa. Não se trata, portanto, exatamente de fortalezas medievais, mas de formas construtivas mais recentes. A título de exemplo, veja-se quatro representações de fortalezas de Vauban do século XVII (figs II, III, IV, V), inscritas na paisagem: um tema que é freqüente para os fundos nas pinturas de batalha. Nelas todas, vê-se as dobras em sanfona, que caracterizam também, embora de maneira mais modesta, a obra do MNBA.

O quadro comporta uma descrição que não é menos sugestiva de sua construção imaginária, ou melhor, simbólica. Está inserida no canto inferior direito da tela e é transcrita assim no catálogo do Banco Safra: “Padre Filipe Bourel, nascido nos anos mil e seiscentos. Missionário no Brasil anteriormente ministro no

1 “Morte do Padre Filipe Bourel / século XVIII / óleo s/tela / sem assinatura / 110,5 x 133,5 cm / tombo 10 523.” in SOUZA, Alcídio Mafra – O Museu Nacional de Belas Artes, Banco Safra, São Paulo, 1985, p. 238.

2 « Mundus Novus : por um novo direito autoral », in Revista Direito GV, v. 1, n. 2, junho-dezembro 2005, Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, SP, p. 232.

Colégio da Companhia de Jesus da Bahia adjacente no mar brasileiro morre na presença de portugueses desprovido de toda assistência sacerdotal, na missão perto do lago de Podi (Apodi) não muito longe de Olinda rio Paraíba leito cabana embarcação de brasileiros.”³

O pintor assinala o caráter específico de assessorios brasileiros; ele quer convencer seus leitores da verdade contida em suas representações. Particularmente a enumeração solta no final, que se termina por “embarcação de brasileiros” parece sugerir a hipótese de uma obra rica em caracterização local.

É suficiente porém atentar para a geografia bastante comprimida⁴, para o sentido bem dilatado de “não muito longe”, que se percebe a vagueza mental do contador.⁵ Sua inscrição sugere orientar o leitor distante com pontos de referência conhecidos, como se estivesse diante de um mapa traçado em grande escala, no qual as distâncias amplas parecem pequenas. O texto funciona como legenda dessa topografia incerta: da mesma maneira que assinala uma “embarcação de brasileiros” de identificação muito fácil na imagem, sugere que estamos vendo o lago, uma Olinda no fundo, e um Rio Paraíba em algumas dessas águas.

Essa “vagueza mental”, imprecisa, ambígua é, no entanto, ordenada. Trata-se de uma visão imaginária, mas não se trata de uma visão arbitrária. Ela vem regida pela cultura do pintor, católica, humanista, erudita. O quadro revela os mecanismos que presidiram sua concepção, dando-lhe força de verdade moral, embora produzindo uma imagem perfeitamente irreal se os parâmetros forem o da observação empírica.

A inserção de arquiteturas na natureza é tema corrente em obras de períodos os mais diversos, e quase obrigatória nas paisagens clássicas (fig. VI, VII). Cidades fortificadas são freqüentes nos fundos das pinturas que figuram batalhas, como nos exemplos que assinalamos (figs. II, IV e V), quando se trata de assédios sobretudo. Entre tantas outras, também estão nos quadros representando Maria: metáfora simbólica da Virgem como fortaleza de virtude (figs. VIII e IX).

No quadro do MNBA não se trata, portanto, de uma qualquer Olinda, que o texto assinala, mas de duas cidades diferentes, bem fortificadas, oriundas de fortes tradições na história das imagens ocidentais. As águas, presentes no cenário, evocam um lago (o recorte da tela as torna indefiníveis: onde está morrendo o Padre Bourel? numa ilha, numa faixa de terra que separa dois lagos?): ora, como indicam os exemplos que escolhemos, de van Bloemen e de Poussin, o tema do espelho d'água é também recorrente na paisagem clássica, permitindo efeitos de luminosidade ou de reflexos.

Bourel morre fora das cidades, no deserto: é flagrante o contraste entre a fragilidade de seu abrigo e as muralhas ao fundo. Esse contraste não é raro em representações do nascimento de Cristo: um exemplo expressivo é o de Bosch no *Tríptico dos Magos*, em Madri (fig. X). Cristo nasce fora das vaidades ilusórias que

3 Autor ignorado SOUZA, Alcídio Mafra – Op. cit, p. 248

4 A lagoa de Apodi fica no Estado do Rio Grande do Norte, limítrofe com o Ceará (nos tempos de Bourel os textos históricos situam Apodi, ou Podi, no interior do Ceará), à enorme distância tanto do rio Paraíba do Norte quanto de Olinda.

5 O padre Serafim Leite (LEITE, Serafim – História da Companhia de Jesus no Brasil, Tomo III, p. 95, Editora Itatiaia, 2000) assinala a imprecisão das noções geográficas, pela grandeza da terra. “Reportando-se a essas e outras tropelias e às fadigas e trabalhos incalculáveis dos padres do Apodi, o Bispo de Olinda chega a falar em Índios do Piauí. A distância, a que fica o Piauí, mostra a vastidão do campo de actividade em que se exercia, nessas paragens, a acção missionária.”

as cidades abrigam para trazer uma verdade muito maior que elas. Também é batizado e morto longe delas, em meio à natureza. A morte do padre Borel, na solidão do ermo, levando a fé, o batismo, para terras distantes e hostis, termo de sua renúncia ao mundo, é exposta como seu renascimento em Cristo.

Por que o pintor teria disposto duas cidades no fundo ao invés de uma só? Aqui, só se pode avançar com a cautela da hipótese: as duas cidades santas, Jerusalém, e Roma, a nova Jerusalém, transpostas espiritualmente no território do novo mundo, graças a ação dos missionários.

O cenário natural tem evidente importância; a escala entre espaço e personagens é a da paisagem clássica; o mestre anônimo insere a cena dolorosa num meio que ele quer descrever e animar com uma população humana, árvores, bichos, sem contar as características geográficas e atmosféricas. Há um equilíbrio entre a cena um pouco recuada, que se destaca sem se impor, e o meio que foi caprichosamente caracterizado.

Tal caracterização repousa sobre raciocínios claros. É preciso figurar uma cena num país quente: nada melhor do que coqueiros, ou palmeiras, emblemáticos.

É o que ocorre no quadro do MNBA: as palmeiras indicam que vemos o Brasil. Existe mesmo, no fundo, a figuração de duas redes penduradas em dois pares de palmeiras, mas tão no alto que, salvo erro etnográfico de nossa parte⁶, elas parecem vertiginosas, absurdas. É plausível que o pintor tenha visto alguma gravura com redes amarradas a duas árvores, como na célebre *Figure des Brisiliens*, de 1551 (fig. XI), e tenha exagerado na altura.

Seja como for, a função sinalética da exótica geografia dessas plantas é inegável. No entanto, a grande palmeira ao lado da cabana se destaca tanto a ponto de parecer o personagem principal do quadro. Porque, na verdade, não é apenas uma árvore.

As características visuais das palmeiras, tais como aparecem no quadro, e sem qualquer conhecimento botânico nesta minha demonstração, remetem a formas sinaléticas que existem nas artes do Ocidente desde épocas muito remotas. No séc. VI, mosaicos que recobrem a cúpula do batistério dos Arianos ou as longas frisas de S. Apolinário Novo fazem alternar, no mundo terrestre, santos e palmeiras (figs XII e XIII), em figuração insistente, com poderosa presença visual.

Elas colorem, ornamento pitoresco um jardim luxuriante, como Benozzo Gozzoli (fig. XIV a) no caminho dos reis magos, que vinham de um oriente exótico. Servem para sinalizar: aqui é o Egito, nas cenas representando Jesus, Maria e José fugindo (fig XIII b), ou Moisés recolhido das águas pela filha do Faraó.

Mas vão além. Mostram um primeiro e evidente papel de articular o céu à terra, como assinalaram muitas vezes os exegetas da simbólica cristã⁷, forte metáfora da ascese, da elevação. Mais ainda, a forma em leque, tantas vezes retomada na iconografia e escolhida pelo pintor do Padre Bourel, é a da tamareira.

6 Assinalo que Câmara Cascudo, em sua obra de referência sobre as redes, não assinala habito de pendurá-las em alturas tão vertiginosas. Cf. CÂMARA CASCUDO, Luís da - Rede de dormir – uma pesquisa etnográfica. Rio de Janeiro, FUNARTE/INF, Achiamé; Natal, UFRN, 1983. (2ª ed.)

7 Entre eles, DANIELOU, Jean – Symboles chrétiens primitifs, Le Seuil, Paris, 1961 e DAVY, Marie-Madeleine, Essai sur la symbolique romane, Flammarion, 1955.

Não se trata, nessas imagens altamente simbólicas, de descrever com rigor minucioso suas características naturais: o leque basta.

É a tamareira que figura em vários pseudo-epigráficos do Antigo e do Novo Testamento. Eles foram muito conhecidos e marcaram a cultura humanista do renascimento e do período barroco⁸. Assim, o Livro de Enoch, canônico para a Igreja Ortodoxa Etíope, situa a tamareira no jardim do Paraíso, como lembra Frédéric Manns⁹. André Grabar, in *L'Iconoclasme Bizantin* assinala que nos mosaicos de Gérasa, como em outros mosaicos da Transjordânia, “essa palmeira é a árvore do Paraíso e símbolo do Paraíso, e por isso é tão grande e maciça”. Compreende-se assim que Fra Angelico (fig. XV a) a tenha figurado em seu jardim do Paraíso, que parece situar-se no quintal de Maria, em seu painel da *Anunciação* de Madri¹⁰. O suave pintor também a disporá no fundo de sua *Deposição* do Museo di San Marco, como promessa de redenção, e no jardim místico do *Noli Me Tangere*, afresco que deixou no convento de São Marcos (fig. XVI). E é preciso lembrar aqui que aquele jardim luxuriante de Gozzoli não era qualquer: era o cenário dos reis Magos.

Frédéric Manns evoca ainda a associação entre Maria e a palmeira (mencionada no Alcorão): ela é a árvore protetora de Virgem. Dessa maneira, se nas representações das fugas para o Egito, sua imagem sublinha o cenário exótico, significa ainda redenção e proteção. Dürer concebeu-a fecundamente frutificada, e Schongauer fez com que anjos a curvassem para que servisse de guarda-sol à Mãe em fuga e alimentasse os viajantes (fig. XVII.). Fernando Yañes de la Almedina, inspirado seguidor de Leonardo, numa estupenda obra, recorta a palmeira pela borda da imagem para melhor oferecer a ela seu sentido sagrado e metafórico de proteção e alimento (Fig. XVIII).

A evidência da palmeira na *Morte do padre Filipe Bourel* faz vibrar o quadro desses ecos de divina simbologia. Ela, no entanto, contém um sentido ainda mais profundo e evidente. Remete ao *Justus ut palma florebit*, “o justo florescerá como a palmeira”, como canta o Livro dos Salmos 92:12.

Os versículos prosseguem: “12 O justo florescerá como a palmeira; crescerá como o cedro no Líbano. 13 Os que estão plantados na casa do Senhor florescerão nos átrios do nosso Deus.” O volume de Gérard de Champeaux e de Dom Sébastien Stercx¹¹, propõe uma expressiva ilustração para essa passagem (fig. XIX).

A morte do Padre Bourel tingiu-se de martírio porque o sacerdote foi privado, em seus últimos instantes, da extrema unção¹². Mas a palmeira, que foi

8 Cf. MÂLE, Émile - L'art religieux du XVII siècle, « Les survivances du passé – persistence de l'esprit du Moyen Âge », cap. VIII, Armand Colin, Paris, 1984.

9 MANNNS, Frédéric - “Multiples analogies de la palme”, in La Terre Sainte, Revue bimestrielle des Lieux Saints, Jérusalém, juillet-août 2002, pp. 219-222. Cf. também O Livro de Enoch, 24:3 e 4, “ 3 Entre estas havia uma árvore de um odor incessante; nem daquelas que estavam no Éden, havia lá alguma, de todas as árvores de fragrância, que cheirava como esta. Suas folhas, suas flores, nunca ficam murchas, e seu fruto era belo.

4 Seu fruto assemelhava-se ao cacho da palmeira.” In <http://www.mucheroni.hpg.ig.com.br/religiao/96/apocrifos/enoch.htm>.

10 Assinalo que o ilustrador para o Vitruvius de Nurembergue, 1548, cria um paraíso terrestre “histórico” e primal, no qual se vê, bem evidente, a tamareira.

11 CHAMPEAUX Gérard de, e STERCX, Sébastien – Introduction au monde des symboles, Zodiaque, La Pierre Qui Vire, 3a. edição.

12 Serafim Leite confirma a morte solitária do Padre Bourel: “O P. Filipe Bourel com o Ir. Estudante Bonifácio Teixeira, catequizaram igualmente os não menos bárbaros Paiacus. A vida da Aldeia continuou neste ambiente de apostolado em meio versátil e difícil, durante alguns anos, até que a 15 de Maio de 1709 faleceu nela o P. Filipe Bourel. Estava só, no tempo em que faleceu, por andar fora em missão o seu companheiro.” LEITE, Serafim – História da Companhia de Jesus

também tomada como metáfora da cruz, planta que oferece a palma ao mártir, está lá, para tranquilizar-nos: Bourel é um justo, plantado na casa do Senhor.

Além das palmeiras há, no canto direito, duas árvores. Um papagaio ou arara pousou numa delas. Mais um sinal dos trópicos, esse pássaro exótico. O artista não precisou copiar ao vivo, pois ele tornara-se um tema abundante, que fascinava a arte do Ocidente (fig. XX). A ave é sem dúvida exótica, mas não exclusiva da América. Era conhecida na Europa desde a mais remota antiguidade, vinda da Ásia ou da África.

Há mais, porém: veja-se o exemplo ilustre, sobretudo significativo dentro da cultura jesuítica, que é sua figuração como emblema do Novo Mundo no célebre afresco com o qual o padre Pozzo recobriu o teto da igreja de Santo Inácio, em Roma, intitulado *Alegoria do trabalho missionário dos jesuítas* (Fig. XXI.). A América é ali figurada como uma enérgica índia de cocar colorido, combatendo o paganismo com uma lança. Ao seu lado, emblemático, sobressai o papagaio.

Essa escolha não é arbitrária. Erwin Panofsky propôs uma interpretação simbólica em *Problems in Titian, Mostly Iconographic*¹³, ao analisar o *Adão e Eva* de Ticiano, do museu de Madri, a cópia que Rubens fez dessa tela, acrescentando um papagaio, e suas relações com *Adão e Eva*, gravura de Dürer (fig. XXII). Panofsky assinala que a ave está pousada em um freixo, árvore da vida – no sentido de vida eterna. Mais ainda, encontra no *Defensorium inviolate perpetueque virginittatis castissime de genitricis Mariae*, do dominicano Franciscus de Retza, texto medieval, o papagaio como símbolo alusivo da Anunciação, na qual o “Ave” do anjo traz, pela leitura invertida, o reconhecimento da Virgem como a nova “Eva”, agora incólume ao pecado. O papagaio fica assim associado ao anúncio da vinda de Cristo: percebe-se o sentido, na obra de Dürer, do gesto feito por Adão, ao agarrar-se ao galho em que pousa o papagaio: ao mesmo tempo que cede ao pecado original, apóia-se na vinda do Cristo para salvação de sua alma.

Emblema de Maria e de suas virtudes, o papagaio surge como modelo para todas as mulheres, como no retrato de Anna Cuspinian, saturado por intrincadas chaves simbólicas, obra de de Cranach, o Velho (fig. XXIII). Se lembrarmos que, metaforicamente, ele vincula-se também à eloquência, como assinalam os dicionários de iconologia¹⁴, compreende-se que os jesuítas, querendo dilatar a fé nas novas terras, tomassem o papagaio, ave eloqüente do supremo anúncio, como emblema.

Há vários exemplos dessa simbólica, anterior ao surgimento da Companhia de Jesus, e por isso mesmo demonstrando a antiguidade do sentido críptico expresso por esse pássaro simpático. São ilustres as Virgens de van Eyck ou de Schongauer, que trazem no colo o menino Jesus brincando com um papagaio. No *Batismo de Cristo* de Bellini (fig. XXIV), ele está lá, evidente, no primeiro plano, sobre uma árvore cortada e seca, como arauto de uma primavera espiritual.

no Brasil, Tomo IV, p. 548, Editora Itatiaia, 2000. A mesma fonte assinala seu assassinato pelos tapuias em 1712, a beira do mesmo “Lago Podi”. Cabe ainda lembrar o culto do martírio desenvolvido pelos jesuítas: Émile Mâle destaca particularmente o papel exemplar que toma na iconografia daquela ordem a morte dos 40 jesuítas embarcados do Porto para o Brasil em 1570 e massacrados pelos huguenotes (MÂLE, Émile, *L’art religieux du XVIIe siècle*, Armand Colin, Paris, 1984.

¹³ PANOFSKY, Erwin: *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, New York University Press, Nova Iorque, 1969, pp. 28-29.

¹⁴ “Il pappagallo è simbolo dell’eloquente, perché si rende meraviglioso con la lingua & con le parole imitando l’uomo, nella cui lingua consiste l’essercitio dell’eloquenza”. RIPA, Cesare – *Iconologia*. Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli, Tea, Milão, 1992, p. 116.

No quadro do Rio, são duas as árvores. Uma é folhuda, adulta, densa. A outra, que abriga o papagaio, símbolo do Novo Mundo, brota, ou reabrota, com folhinhas novas e flores animando os galhos. Num paralelismo sinuoso, a primeira parece proteger a segunda. Não seria implausível pensar para a primeira, dentro desse complexo universo de símbolos, na sólida fé do jesuíta Bourel que fazia vicejar a segunda, uma planta nova no Novo Mundo. Na falta de sacerdote, os índios que acorrem, um deles buscando água, água essa que fora transfigurada por um sentido sagrado graças ao batismo trazido pelo missionário, formam a florada espiritual.

As árvores, uma que protege, outra que floresce, ao se elevarem, opõem-se às fortificações distantes, espriadas na horizontal do fundo. O padre Bourel (1659 – 1709), jesuíta nascido na Alemanha, professor na Universidade de Coimbra, decide vir para o Brasil como missionário, “onde pregava e administrava os sacramentos da Igreja”¹⁵. Chega em 1693. A missão de Apodi formou-se com índios paiacus convertidos por ele¹⁶. Suas dificuldades foram muitas. Epidemias, expulsões, ataques diversos, sobretudo dos colonos portugueses, conflitos com a Casa da Torre¹⁷. A delicada, mas teimosa, floração opõe-se à morte física do Padre Bourel, e indica a fecundidade da fé nas novas terras.

15 Cf. NUNES FILHO, Djalma José - A importância de uma escola para a história de uma cidade, Dissertação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará (orientação Prof. Dr. Rui Martinho Rodrigues, 2005, p. 34. Apoiando-se em Serafim Leite, Evaristo Eduardo de Miranda lembra que Bourel não era um “mero letrado”, mas fazia parte de professores com formação científica vindos de diversos países para o Brasil. Cf. MIRANDA, O descobrimento da biodiversidade – a ecologia de jesuítas, índios e leigos no século XVI, Edições Loyola, São Paulo, 2004, p. 150. Serafim Leite traça dois resumos biográficos do Padre Bourel: 1) “Natural de Colônia (Amemanha) entrara na Companhia de Jesus com 17 anos, no dia de São José (19 de março) do ano de 1676. Trabalhou nas missões de Rodelas do Rio S. Francisco. Homem sábio e santo. Santo, como se vê de sua vida. Conta-se que ressuscitara uma criança, que morreu sem batismo, e ele vendo a mãe chorar desenterrou a criança que voltou à vida; e baptizando-se, ainda durou algum tempo. Conservava-se uma pintura desse facto na Aldeia do Apodi, onde se dera a cena, e cujos ecos recolheu Loreto Couto, Desagravos do Brasil, em Anais da BNRJ, XXIV (1902) 350. Sábio, a sua ciência é atestada pelo facto de o Padre Provincial de Portugal, antes de embarcar o P. Bourel, pedir ao do Brasil que lho cedesse um ano “para ser lente de Matemática na Universidade de Coimbra” (Ad legendam mathematicam in Universitate Conimbrecensi). (...) Fêz em Coimbra, a 2 de Fevereiro de 1693, a sua profissão solene (...). João António Andreoni escreveu dêle uma breve biografia latina (...). LEITE, Serafim – História da Companhia de Jesus no Brasil, Tomo IV, p. 548, nota 2, Editora Itatiaia, 2000.

2) BOUREL, Filipe. Missionário. Nasceu a 27 (ou 28) de Agosto de 1659, Alemanha. Filho do Conselheiro Gabriel Bourel. Entrou na Companhia de Jesus em Tréveris [Trier], com 17 anos, a 19 (ou 16) de Maio de 1676. Concluídos os estudos pediu a Missão do Brasil, e ao passar em Lisboa rogou o Provincial de Portugal ao do Brasil, em 1692, que o deixasse um ano “as legendam Mathematicam in Universitate Conimbrecensi”. Fez a profissão solene em Coimbra no dia 2 de fevereiro de 1693, e não tardou a embarcar, à Baía a 19 de maio do mesmo ano. No Brasil revelou-se Missionário decidido e pronto. A sua primeira missão foi de 200 léguas para pregar aos vaqueiros do Rio S. Francisco e Piauí. Fundou a Missão de Podi, hoje Apodi, no Rio Grande do Norte, onde faleceu a 15 de Maio de 1709.” Seguem referências documentais sobre o Padre Bourel. LEITE, Serafim – História da Companhia de Jesus no Brasil, Tomo VIII, p. 121, Editora Itatiaia, 2000. O Catalogus Primus Provinciae Brasiliae (1701), transcrito pela mesma fonte assinala: Philippus Bourel, Coloniensis, 17 [idade ao ingressar na Companhia de Jesus como estudante], 19 Maii 1674 [ano do ingresso], 2 februaryi 1693 [ano da profissão de fé].

O quadro referido no texto de Serafim Leite demonstra a prática de registros picturais ocorridos na Missão. O que figura a morte de Bourel entra, assim, nessa atividade. Resta saber: foi pintado no Brasil ou em Portugal? No primeiro caso, é ainda mais expressiva a ignorância voluntária daquilo que se vê, em benefício daquilo que se extrai da erudição. Mas nada elimina a hipótese de uma obra pintada na Europa e trazida para o Brasil.

16 “Los payacus, que habitaban en la capitania de Seará, y en el año 1700 se convertieron por el P. Felipe Bourel, jesuita aleman, que con ellos formó la mision llamada Podi”. HERVÁS, Don Lorenzo – Catalogo de las lenguas de las naciones conocidas, vol I, Lenguas y naciones americanas. Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficiencia, Madrid, 1800, p. 153.

17 Cf. em particular os trabalhos de Maria Emília Monteiro Porto: PORTO, Maria Emília Monteiro - Fronteiras missionais no Rio Grande Colonial: o poder municipal. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 164, n. 421, p. 143-165, 2003. PORTO, Maria Emília Monteiro - O discurso do missionário: jesuítas e ocidentalização na Capitania do Rio Grande (1597-1759). Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro/RJ, v. 162, n. 411, p. 95-128, 2001. Ver os conflitos de Bourel com Francisco Dias de Ávila II, in BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz – O feudo – A Casa da Torre de Garcia D’Ávila: da conquista dos sertões à independência do Brasil, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000. Ver também LEITE, Serafim – História da Companhia de Jesus no Brasil, Tomo IV, cap. 5, Editora Itatiaia, 2000.

O papel dessas árvores, incluindo entre elas a palmeira, é bastante esclarecido por uma gravura do século XVIII, de Grandé, representando o Padre Vieira entre dois índios (fig. XXVa). Ela foi retomada e modificada no século XIX por Charles Legrand, sofrendo metamorfoses expressivas (fig. XIX b). A primeira versão é alegorizada. Vê-se o mar, no fundo, com navios ao longe, sugerindo a chegada de Vieira, os jesuítas atravessando oceanos. Essa paisagem aquática é substituída na versão do século XIX por uma floresta, imagem romântica da natureza tropical, morada dos índios.

As modificações mais importantes ocorrem, porém, no primeiro plano. O índio da esquerda é copiado de modo bem fiel por Legrand. Apenas seu carcás e suas flechas, que lhe pendiam às costas, foram depositados ao solo. Note-se que, curiosamente, o artista do século XIX copiou a mesma forma para o estojo das flechas (XXVI a, b, c) da gravura original. Ela é a mesma que se configura em quadros clássicos, como a *Diana* de Vouet, e perfeitamente inverossímil para um índio brasileiro. Legrand acrescenta um arco bem torneado, digno do Olimpo o mais elegante. O artista, assim, desarma aquele que, graças ao seu penacho e sua tiara com aspecto de coroa, é indicado como chefe.

O outro índio é muito mais modificado. O de Grandé está sentado. Graças à direção de seu olhar, para o céu, e a enorme flecha, claramente simbólica (basta comparar seu tamanho com o daquelas que o “chefe” traz nas costas), indica o caminho da ascese. Vieira apóia-se neste último, que concentra, em chave simbólica, o sagrado trabalho da catequese. O de Legrand ajoelha-se, e a mão de Vieira parece forçá-lo a manter-se nessa posição de prece. Volta seus olhos para o outro índio, que está em processo de catequização, e indica, com o dedo da mão direita apontado, o caminho para baixo, para as ameaças do inferno¹⁸.

Muito interessante são as modificações que sofrem as árvores laterais. Elas inclinam-se, formando um triângulo protetor para o grupo. Na imagem mais antiga, as duas palmeiras, possível metáfora para os dois novos cristãos, parecem se confundir numa copa única e ascendem vigorosamente, terminando por um leque inflamado como o estilo do orador. Elas pertencem à mesma família das tamareiras que percorrem as imagens desde a antiguidade paleocristã.

À direita, um árvore tortuosa, em que as folhas são desenhadas uma a uma, com um papagaio, detalhe já encontrado no quadro do Padre Bourel. Seu tronco nasce do grupo formado por Vieira e o índio convertido: a fé brota e fortifica-se em novas terras.

Ora, essas árvores são fortemente alteradas na versão do século XIX. A da direita adquire uma copa vegetal, indefinível, um tronco decorado por bizzarros parasitas. À esquerda, as belas tamareiras transformam-se num coqueirinho magro, destinado a evocar o pitoresco dos trópicos. Ou seja, as metáforas do século XVIII desaparecem, para dar lugar à cor local romântica. A imagem perde seu sentido alegórico inicial para ceder a uma cor local de florestas tropicais.

*

Há ainda alguns elementos iconográficos a serem tratados no que concerne a representação do padre Bourel.

18 Note-se sob a axila esquerda desse índio um apoio curioso, como uma espécie de corrimão que não parece fazer o menor sentido, dando a impressão de algo inconcluso dentro da gravura.

Alguns pássaros planam sob as nuvens, ao longe. Um deles, porém, no alto, à esquerda, em primeiro plano, é individualizado. A palmeira, no seu impulso vertical, é ascense, contém em si o esforço de elevação do baixo para o alto, da matéria para o espírito. O pássaro, nos conta Marie-Madeleine Davi ao seguir as metáforas da simbologia cristã, “é também comparado ao anjo, graças a ele, o céu desce”.¹⁹ Temos assim o cruzamento do esforço humano ascético, e o debruçar-se de Deus sobre os homens.

Resta, enfim, a cabana, abrigo precário, que protege o missionário em sua agonia. Essa fragilidade, que tanto contrasta com a solidez das cidades ao longe, revela, sobretudo, os fundamentos da cultura erudita e humanista sobre a qual a imagem repousa. Para o pintor, não se trata, de modo algum, de reproduzir, empiricamente, uma choupana brasileira, muito menos uma oca, que as gravuras, desde pelo menos as primeiras ilustrações para as aventuras de Hans Staden no Brasil, mostravam de maneira totalmente diferente, com suas coberturas semicilíndricas.

O pintor não foi buscar nenhuma referência local. Procedeu por meio do raciocínio humanista e clássico. Devo representar uma cabana primitiva. Procuo portanto a autoridade que me oferece seu modelo. Essa autoridade é uma só: Vitruvius.

Panofsky mostrou²⁰ de que maneira Piero de Cosimo encontrou nas ilustrações de Vitruvius o modelo para sua casa primordial, no quadro *Vulcano e Éolo educadores da humanidade* (fig XXVII). Ora, o que serviu para Piero di Cosimo fundamentalmente, de maneira rigorosa, suas cabanas dos primitivos num passado distante, serviu também para o pintor do Padre Bourel criar a sua, num mundo também primitivo, distante no espaço.²¹

A concepção de Vitruvius sobre a humanidade é evolutiva. Em sua filogênese do progresso, descreve o homem primeiro descobrindo o fogo, depois aprendendo com a natureza a construção de suas casas. O ato primeiro é o de plantar as forquilhas, hastes em Y, que servirão de esteios para paredes e telhados. Seus ilustradores põem em evidência as estruturas assim concebidas. São as mesmas que encontramos no quadro do MNBA. (Fig. XXVIII a, b, c).

A cabana da morte de Bourel é teórica e erudita. Ela completa os elementos que formam o universo cultural do pintor. Longe fundar-se em uma visão descritiva, realista, empírica, ela se articula por chaves mentais, que afastam a visão do mundo exterior. Destina-se a nutrir a alma dos fiéis por meio de um imaginário exemplar e fundamenta-se em tradições simbólicas cujas raízes são

19 DAVI, Marie-Madeleine – *Initiation à la symbolique romane*, Flammarion, Paris, 1977, p. 152.

20 PANOFSKY, Erwin – *Essais d'iconologie*, Gallimard, Paris, 1967, capítulo II.

21 Há outro exemplo, um pouco misterioso, mas significativo. Ele está no *Batismo de Cristo*, de Giovanni Bellini, que já evoquei acima, a respeito do papagaio na árvore seca. No fundo da cena, à direita, um velho sai de uma gruta. O personagem não parece ter despertado o interesse dos iconologistas; Anchise Tempestini menciona apenas “um eremita” (TEMPESTINI, Anchise, *Giovanni Bellini*, Liana Levi, Paris, 1997, p. 160). A cena deve ser, sem dúvida, cifrada: diante da caverna há uma fonte com bacia em pedra que, de algum modo, sem dúvida se liga ao ato do batismo. O que nos interessa, porém, é um frágil abrigo de madeira ao lado da caverna que lembra o de Bourel. Melhor ainda: esse conjunto é completado por uma palmeira, irmã da cena brasileira (fig. XXIII c). Desse modo, repetem-se no quadro de Bellini a simbólica do papagaio, da árvore seca, da cabana, da palmeira e, ainda, a do ermitão, isto é, um ser solitário que se encontra fora do mundo civilizado, presentes também na figuração do Padre Bourel: um grande número de coincidências que, quem sabe, um dia poderão ser explicadas por alguma fonte maior ainda desconhecida, ao menos por mim.

muito antigas. Os jesuítas criaram mesmo um nome para isso: iconomística²². Católica, livresca, essa cultura opõe-se em tudo aos processos de observação imediata, que exige a presença e que constituem uma das características mais ricas dos artistas holandeses, protestantes, modernos, científicos em vários sentidos. Basta comparar essa morte alegórica e culta com uma paisagem de Post. Este último, mesmo quando pintava o Brasil de memória, em seu retorno à Holanda, fundamentava-se num olhar testemunhal. Olhar protestante, no sentido etimológico: pro – diante, e testari – testemunhar.

O artista católico não pôde se contentar com figurar um episódio. Alegorizou-o, reconstituiu-o fundamentando-se nos livros, nas referências consagradas das Escrituras e dos Antigos. Deixou marcadas em sua obra inflexões culturais que se alimentam de um sofisticado imaginário.

Imagens

I Autor ignorado, (Escola Portuguesa) - *Morte do Padre Filipe Bourel*, século XVIII (terminus post quem 1709), óleo s/tela, sem assinatura, 110,5 x 133,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

II Adam PEREL, PERELLE OU PERELE - *Ypres, guerra franco-holandesa, 1678*. in BEAULIEU Sébastien de Pontault, Chevalier de, in *Les Plans et Profils des principales Villes et lieux considerables du Comté de Flandre. Avec les cartes generales et les particulieres de chaque gouvernement*, Paris, 1680

III Adam PEREL, PERELLE OU PERELE - Quesnoy. in BEAULIEU Sébastien de Pontault, Chevalier de, in *Les Plans et Profils des principales Villes et lieux considerables du Comté de Flandre. Avec les cartes generales et les particulieres de chaque gouvernement*, Paris, 1680.

IV Jean-Baptiste MARTIN (MARTIN DES BATAILLES) -1659 - 1735. *Assédio de Namur. Juin 1692*. Versailles; musée national du château et des Trianons.

V Jan van HUCHTHENBURGH OU HUGTHENBURG (1646 - 1733) – *O assédio de Namur em 1695*, col. part.

VI Jan Frans van BLOEMEN, (1662 - 1749) – *Paisagem clássica*, 75 x 99 cm, col. part.

VII Nicolas POUSSIN, (1594 - 1665) – *Paisagem tempestuosa com Píramo e Tisbe*, 1651, 192,5 x 273,5 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

VIII Giovanni BELLINI (1426 - 1516) – *Pietà* 1505 65 x 90 cm, Gallerie dell'Accademia, Veneza.

IX Giovanni BELLINI (1426 - 1516) – *Madonna del Prato*, 1505 67 x 86 cm National Gallery, London.

X Hieronymus BOSCH (1450 – 1516) – *Adoração dos Magos* (painel central), c. 1510, Museo del Prado, Madrid.

XI *Figure des Brisiliens* (detalhe) - in DENIS Ferdinand, *Uma festa brasileira celebrada em Rouen em 1550*, Usina de Idéias, São Bernardo do Campo, 2007.

XII Ravena, Batistério dos Arianos, cúpula, detalhe. Séc. VI.

²² Conta Mario Praz: "Delle immagini che insegnano "profitabilmente, vivamente e délicieusement" i misteri della Fede, i Gesuiti fecero addirittura una scienza. "Iconomistica" la definì il gesuita tedesco Jakob Marsen, autore di una *Ars nova argutiarum* (Colonia 1649) e di un voluminoso *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, etc.* (Colonia 1650), il cui titolo è suggerito dal passo della prima *Epistola ai Corinzi* (XIII, 12) "Videmus nunc per speculum in aenigmate". in PRAZ, Mario – *Studi sul concettismo*, Sansoni, Firenze, 1946, p. 226.

XIII Ravena, Basilica de S. Apolinário Novo, parede direita, detalhe dos reis magos. Séc. VI.

XIV a) Benozzo GOZZOLI (dito), Benozzo di Lese di Sandro (1420/1422- 1497) – *O cortejo dos Magos* (detalhe). 1459-1461, Capela da família Medici, Palazzo Medici-Riccardi, Florença. b) Bernardino Jacopi BUTINONE, (1436 – 1507), c. 1485, 25 x 22 cm, Art Institute, Chicago.

XV a Fra ANGELICO (dito), Guido di Pietro (1400, d. 1455) – *A Anunciação*, I (detalhe) 1430-32, 154 x 194 cm, Museo del Prado, Madri; b “*Etas prima mundi*”, ilustração de Liber Cronicarum, de Hartmann Schedel, Nurembergue, 1493, Xilogravura, 254 x 222 mm

XVI a Fra ANGELICO (dito), Guido di Pietro (1400 -1455) – National Gallery of Art, Washington, *Noli Me Tangere*, 1440-41, 180 x 146 cm, Convento di San Marco, Florença. b Ilustração para Vitrúvio, *A descoberta do fogo*, Nurembergue, 1548.

XVII a Albrecht DÜRER (1471-1528) – Série A vida da Virgem: *Fuga para o Egito*, c.1504-1505; b Martin SCHONGAUER (c 1440 – c 1488) – *Fuga para o Egito*, c. 1475, 251 x 166mm.

XVIII Fernando YAÑES DE LA ALMEDINA (ativo entre 1505-36) – *Fuga para o Egito*, 1507, Catedral de Valencia.

XIX a *Beatus, Justus ut palma florebit*, Paris, B.N. (séc XV), apud CHAMPEAUX Gérard de, e STERCX, Sébastien – *Introduction au monde des symboles, Zodiaque, La Pierre Qui Vire*, 3a. edição, p. 326. b Autor ignorado, (Escola Portuguesa) – *Morte do Padre Filipe Bourel*, (detalhe) século XVIII, óleo s/tela, sem assinatura, 110,5 x 133,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

XX Frans SNYDERS (1579 – 1657) *Papagaios e outros pássaros*, s. d., 122 x 98, Musée de Grenoble.

XXI Andrea POZZO (1642 -1709) *Alegoria do trabalho missionário dos jesuítas*, (detalhe), 1691-94, Sant'Ignazio, Roma.

XXII Albrecht DÜRER, (1471 - 1528) – *Adão e Eva* – 1504, gravura, 252 x 194 mm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

XXIII a Lucas CRANACH, o Velho (1472 - 1553)- *Retrato de Anna Cuspinian*, c. 1502, óleo sobre madeira, 59 x 45 cm, Oscar Reinhardt Collection, Winterthur. b Detalhe do precedente.

XXIV a Giovanni BELLINI, (1426 - 1516) – *Batismo de Cristo* - 1500-02 óleo sobre tela, 400 x 263 cm, Santa Corona, Vicenza. b Detalhe do precedente.

XXV *Celeberr.mo P. Antonius Vieyra*, ilustração para BARROS, André de - *Vida do apostolico Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus chamado por antonomasia o Grande : aclamado no mundo por Principe dos Oradores Evangelicos, Prégador Incomparavel dos Augustissimos Reys de Portugal, Varão esclarecido em Virtudes, e Letras Divinas, e Humanas, Restaurador das Missões do Maranhão, e Pará... / pelo P. André de Barros da Companhia de Jesus, Lisboa, na nova officina Sylviana, 1746. Gravura assinada por “Carolus Grandé, Romae, 1742”. b LEGRAND, Charles, entre 1839 e 1847 *O Pe. Antonio Vieira 1839* ([Lisboa] : Lith. da R. N. dos Martyres n° 12. - p&b ; 20,3x15,2 cm . - Da Bibliotheca familiar e recreativa offerecida à mocidade portuguesa, v. 6. - Soares, E. - Dic. de icon., n.º 3437-N). A legenda diz: “O P.e ANTÓNIO VIEIRA // N.1608 / +1697 / Os Brasis, largando as armas, se curvavão a seus pés, re-verenciavam a imagem de Christo crucificado e na sua lingua indigena ouvião a voz do Evangelho com atenção //”*

XXVI a *Celeberr.mo P. Antonius Vieyra*, ilustração para BARROS, André de, detalhe. b. LEGRAND, Charles, *O Pe. Antonio Vieira 1839*. (detalhe) c VOUET, Simon *Diana*, 1637, detalhe, Royal Collection, Hampton Court.

XXVII a Piero di COSIMO - (1462 - 1521,) *Vulcano e Éolo educadores da humanidade* (detalhe) c. 1495-1500, National Gallery of Canada, Ottawa. b Ilustração para o livro de Vitrúvio, edição de Como, 1521.

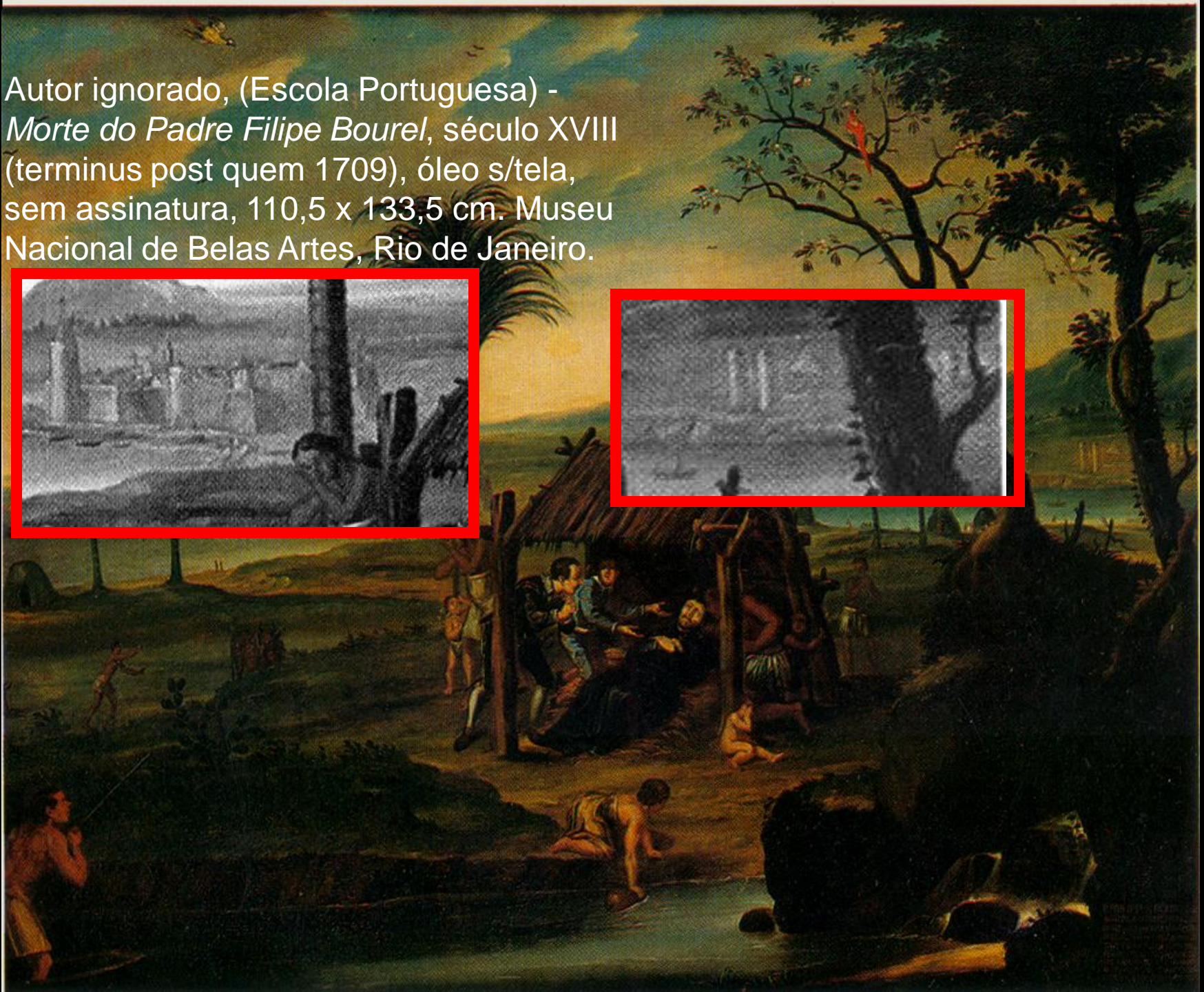
XXVIII a Ilustração para o livro de Vitruvius, edição de Paris, 1572. b Ilustração para o livro de Vitruvius, sec. XVI. c b Autor ignorado, (Escola Portuguesa) - *Morte do Padre Filipe Bourel*, (detalhe) século XVIII, óleo s/tela, sem assinatura, 110,5 x 133,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Abstract

The allegorical lexicon as pertaining to the painting *The death of Father Filipe Bourel* : an analytical overview.

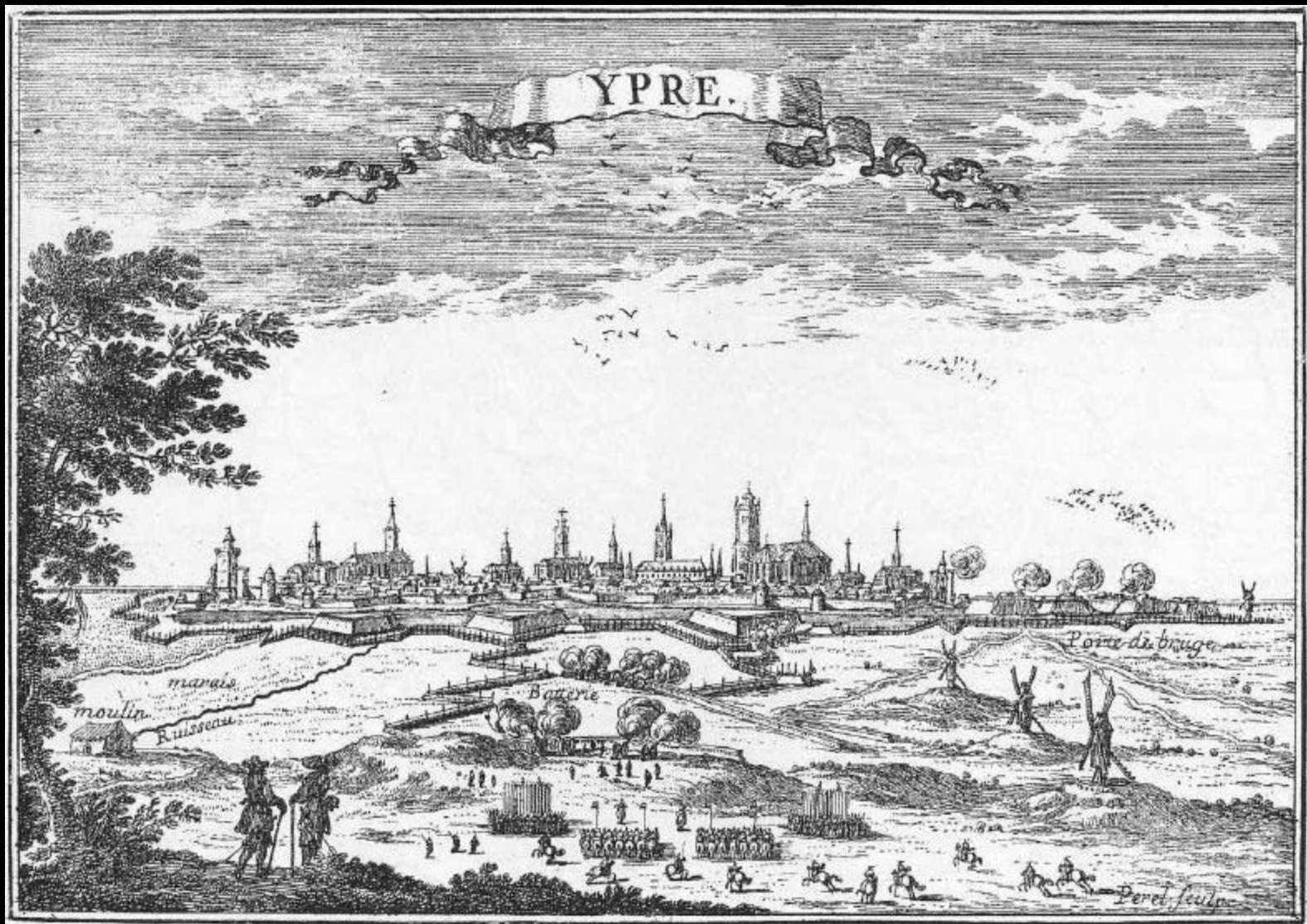


Autor ignorado, (Escola Portuguesa) -
Morte do Padre Filipe Bourel, século XVIII
(terminus post quem 1709), óleo s/tela,
sem assinatura, 110,5 x 133,5 cm. Museu
Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Legenda:

“Padre Filipe Bourel, nascido nos anos mil e seiscentos. Missionário no Brasil anteriormente ministro no Colégio da Companhia de Jesus da Bahia adjacente no mar brasileiro morre na presença de portugueses desprovido de toda assistência sacerdotal, na missão perto do lago de Podi (Apodi) não muito longe de Olinda rio Paraíba leito cabana embarcação de brasileiros.”



Adam Perel, Perelle ou Perele - Ypres, guerra franco-holandesa, 1678. in BEAULIEU Sébastien de Pontault , Chevalier de, in *Les Plans et Profils des principales Villes et lieux considerables du Comté de Flandre. Avec les cartes generales et les particulieres de chaque gouvernement*, Paris, 1680



Adam Perel, Perelle ou Perele - Quesnoy. in BEAULIEU Sébastien de Pontault , Chevalier de, in *Les Plans et Profils des principales Villes et lieux considerables du Comté de Flandre. Avec les cartes generales et les particulieres de chaque gouvernement*, Paris, 1680



Jean-Baptiste Martin (Martin des Batailles) -1659 - 1735. *Assédio de Namur. Juin 1692.*
Versailles ; musée national du château et des Trianons.



[Jan van Huchthenburgh ou Hugthenburgh](#) (1646 - 1733) – *O assédio de Namurem 1695*, col. part.

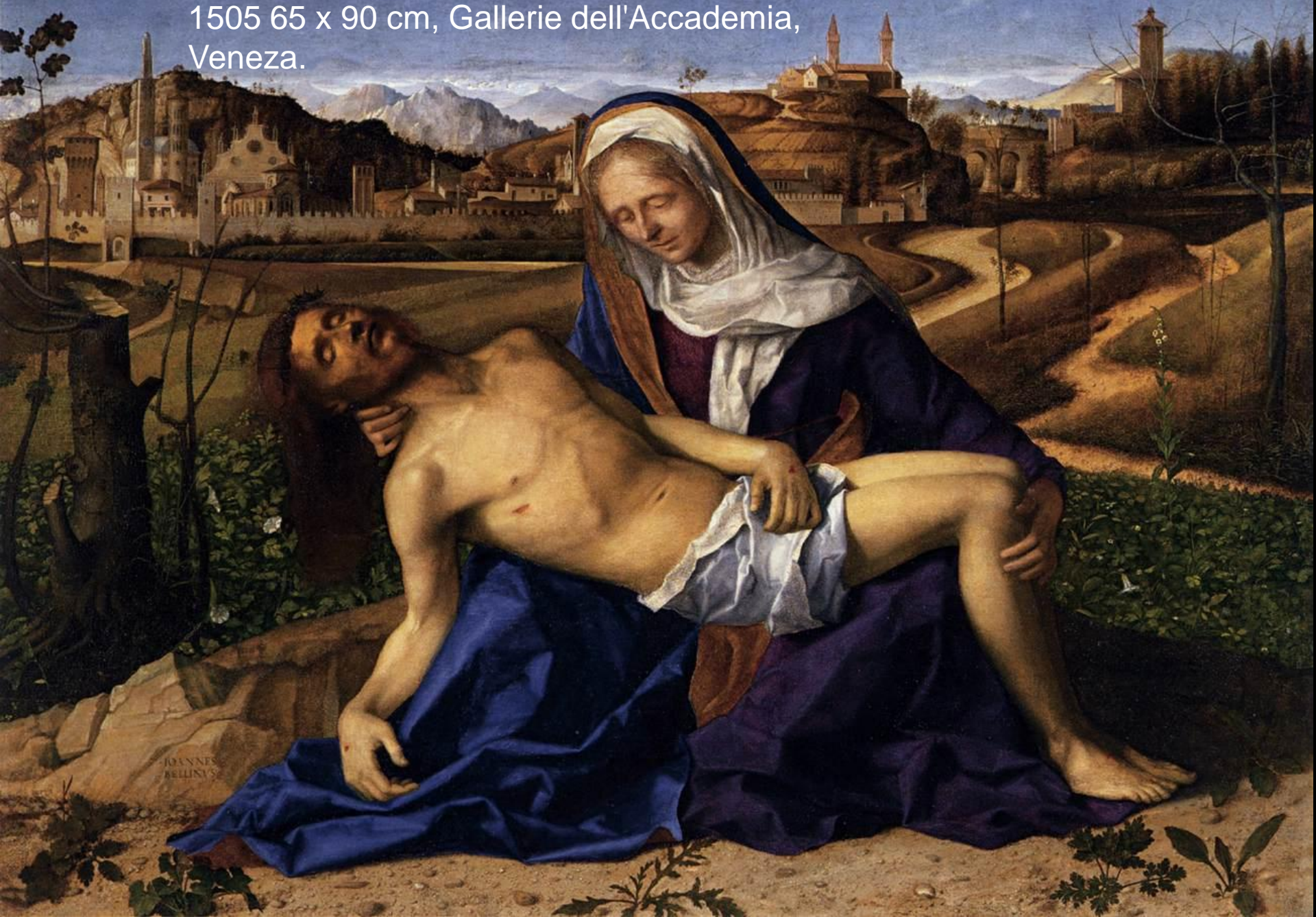
Jan Frans van BLOEMEN, (1662 - 1749) –
Paisagem clássica, 75 x 99 cm, col.part.



Nicolas POUSSIN, (1594 - 1665) – Paisagem tempestuosa com Píramo e Tisbe,
1651, 192,5 x 273,5 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

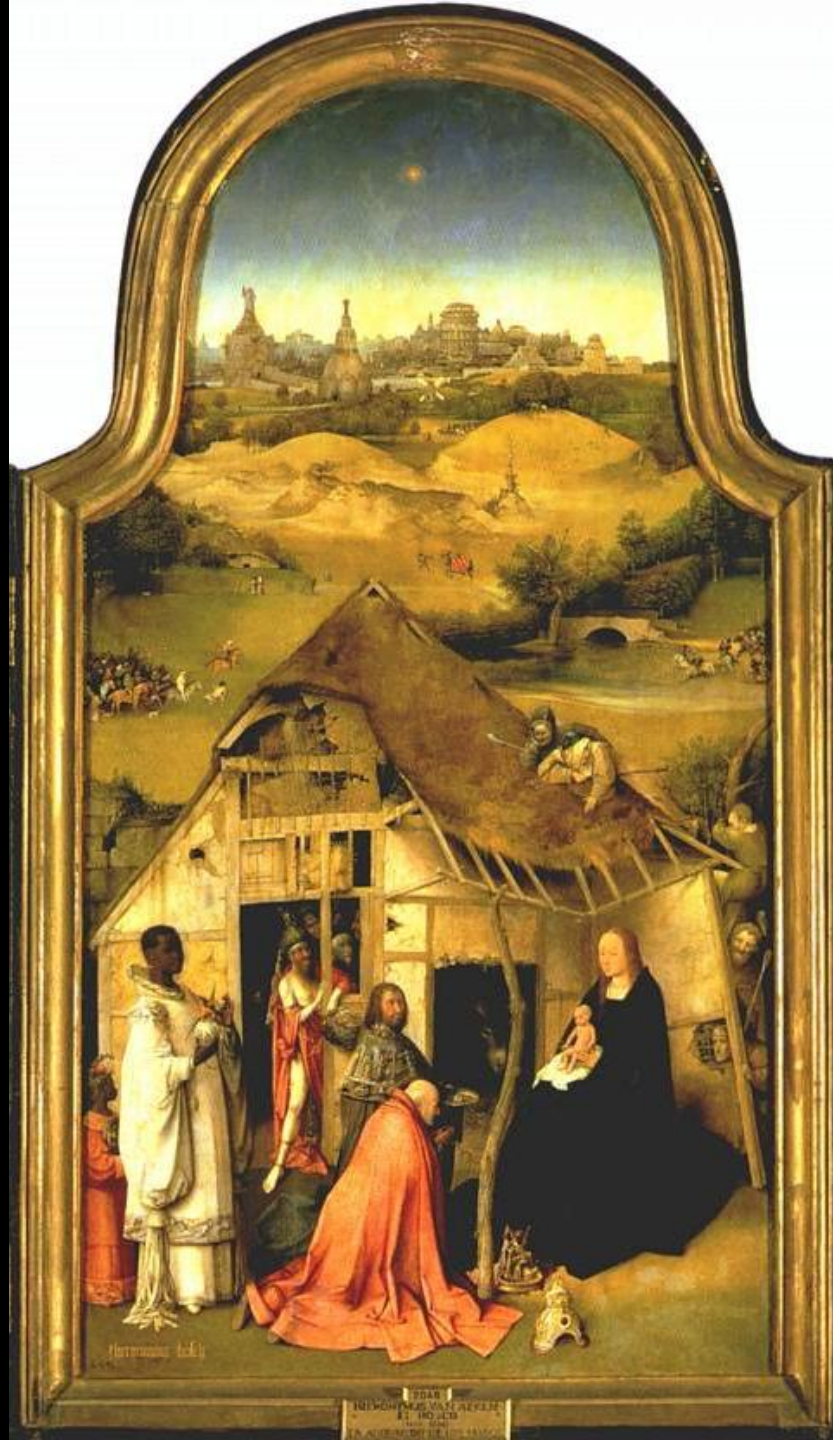


Giovanni BELLINI (1426 - 1516) – *Pietà*
1505 65 x 90 cm, Gallerie dell'Accademia,
Venezia.



Giovanni BELLINI (1426 - 1516) –
Madonna del Prato, 1505 67 x 86 cm
National Gallery, London.





**Adoração dos Magos -
Hieronymus Bosch / Museo
del Prado, Madri
1510 Circa**

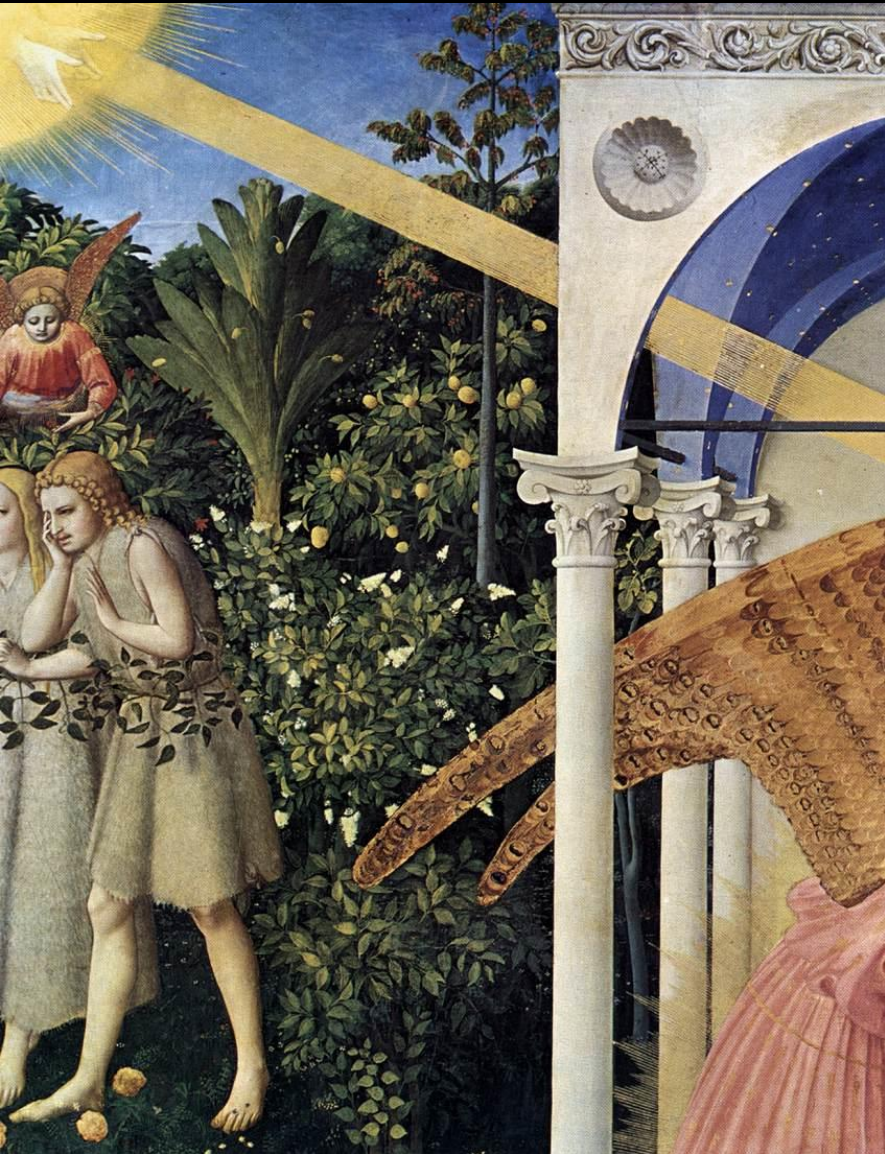


Figure des Brisiliens (detalhe) - in DENIS Ferdinand, Uma festa brasileira celebrada em Rouen em 1550, Usina de Idéias, São Bernardo do Campo, 2007.



a

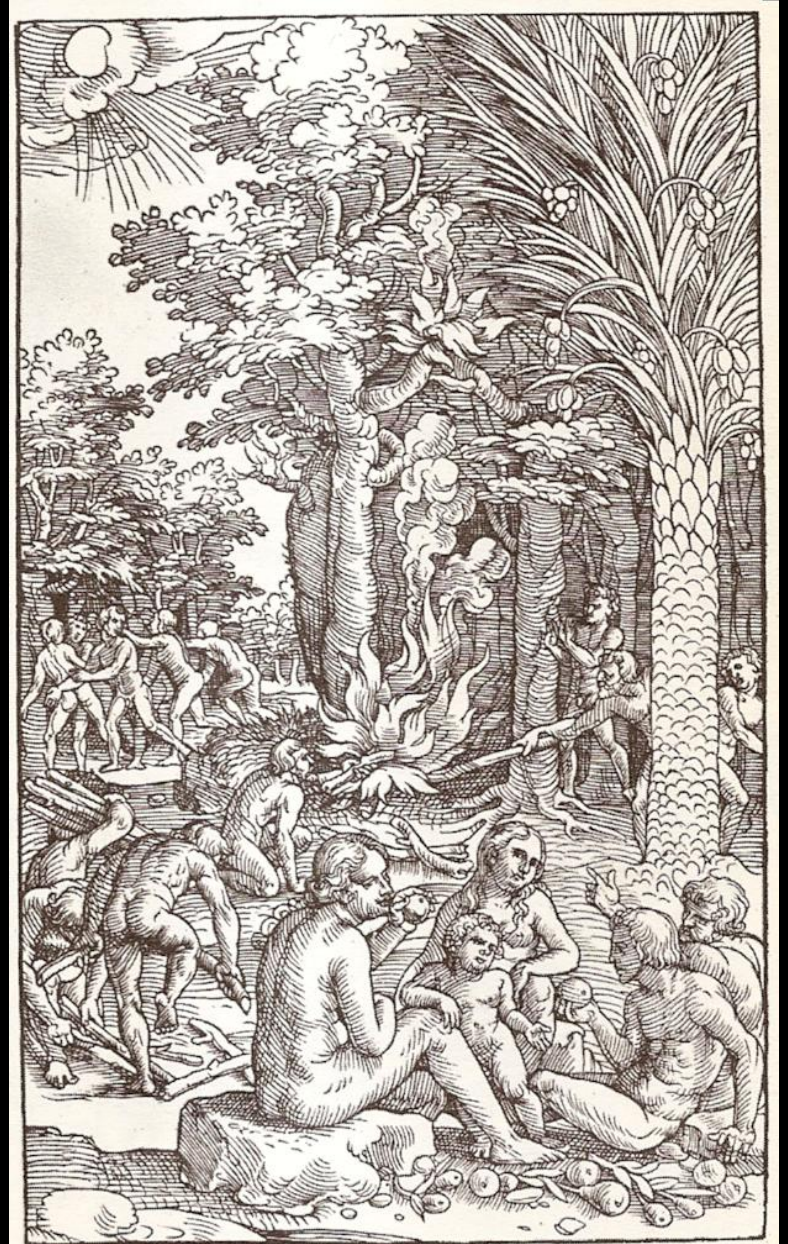
Benozzo GOZZOLI (dito), Benozzo di Lese di Sandro (1420/1422- 1497) – *O cortejo dos Magos* (detalhe). 1459-1461, Capela da família Medici, Palazzo Medici-Riccardi, Florença. B) Bernardino Jacopi BUTINONE, (1436 – 1507), c. 1485, 25 x 22 cm, Art Institute, Chicago.



Angel suggerente diabolo in forma ser-
pentis p̄thoparētes mandatus dei trās-
gressi fuissent: maledixit eis deus: et ait
serpenti. *Maledictus* eris inter omnia animātia
z bestias terre: super pecus tuum gradieris: et
terram comedes cunctis diebus vite tue. *Adul-*
teri auocā dixit. *Multiplicabo* crīm̄as tuas: z cō-

Adām p̄m̄us homo formatus de limo
terre triginta annorū apparetis imposi-
to nomine *Eua* uxori sue. *Eus* de fructu
ligni vet̄iti oblato ab uxore sua comedisset: eic-
ci sunt de paradiso voluptatē: in terram maledi-
ctionis vt iuxta imprecationes domini dei. *Adā*
in sudore vultus sui operaretur terram: et pane

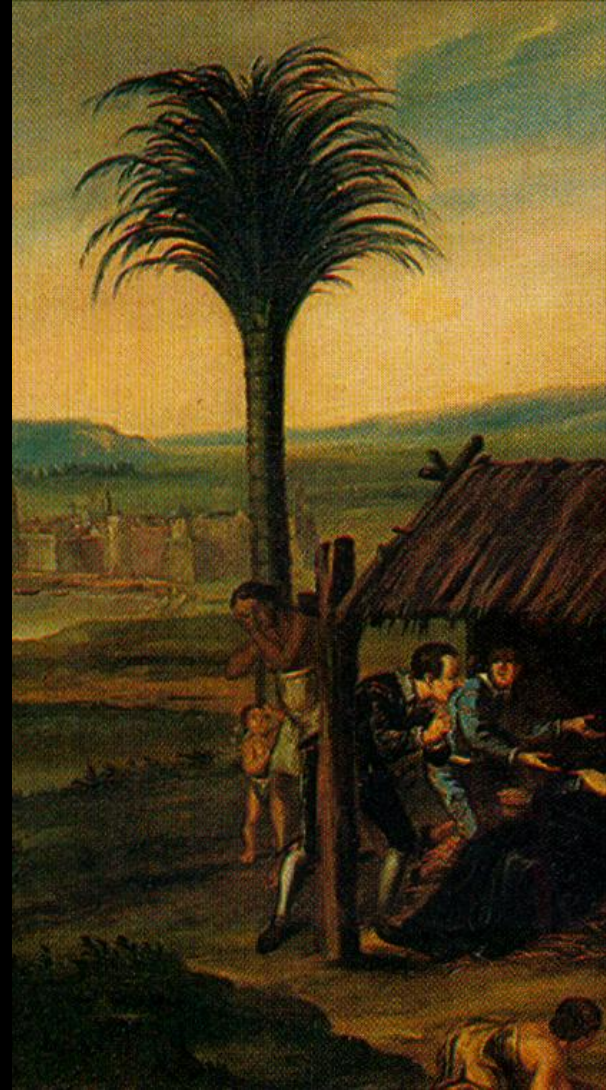
a Fra ANGELICO (dito), Guido di Pietro (1400, d. 1455) – A Anunciação, I (detalhe) 1430-32, 154 x 194 cm, Museo del Prado, Madrid; b “Eras prima mundi”, ilustração de *Liber Cronicarum*, de Hartmann Schedel, Nurembergue, 1493, Xilogravura, 254 x 222 mm



Fra ANGELICO (dito), Guido di Pietro (1400, d. 1455) – National Gallery of Art, Washington, *Noli Me Tangere*, 1440-41, 180 x 146 cm, Convento di San Marco, Florença. b Ilustração para Vitrúvio, *A descoberta do fogo*, Nurembergue, 1548.



a Albrecht DÜRER (1471-1528) – Série A vida da Virgem: Fuga para o Egito, c.1504-1505; b Martin SCHONGAUER (c1440 - c1488) – Fuga para o Egito, c. 1475, 251 x 166mm.



a Beatus, *Justus ut palma florebit*, Paris, B.N. (séc XV), apud CHAMPEAUX Gérard de, e STERCX, Sébastien – *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, La Pierre Qui Vire, 3a. edição, p. 326. b Autor ignorado, (Escola Portuguesa) - *Morte do Padre Filipe Bourel*, (detalhe) século XVIII, óleo s/tela, sem assinatura, 110,5 x 133,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Frans SNYDERS (1579 – 1657) *Papagaios e outros pássaros*, s. d., 122 x 98, Musée de Grenoble.



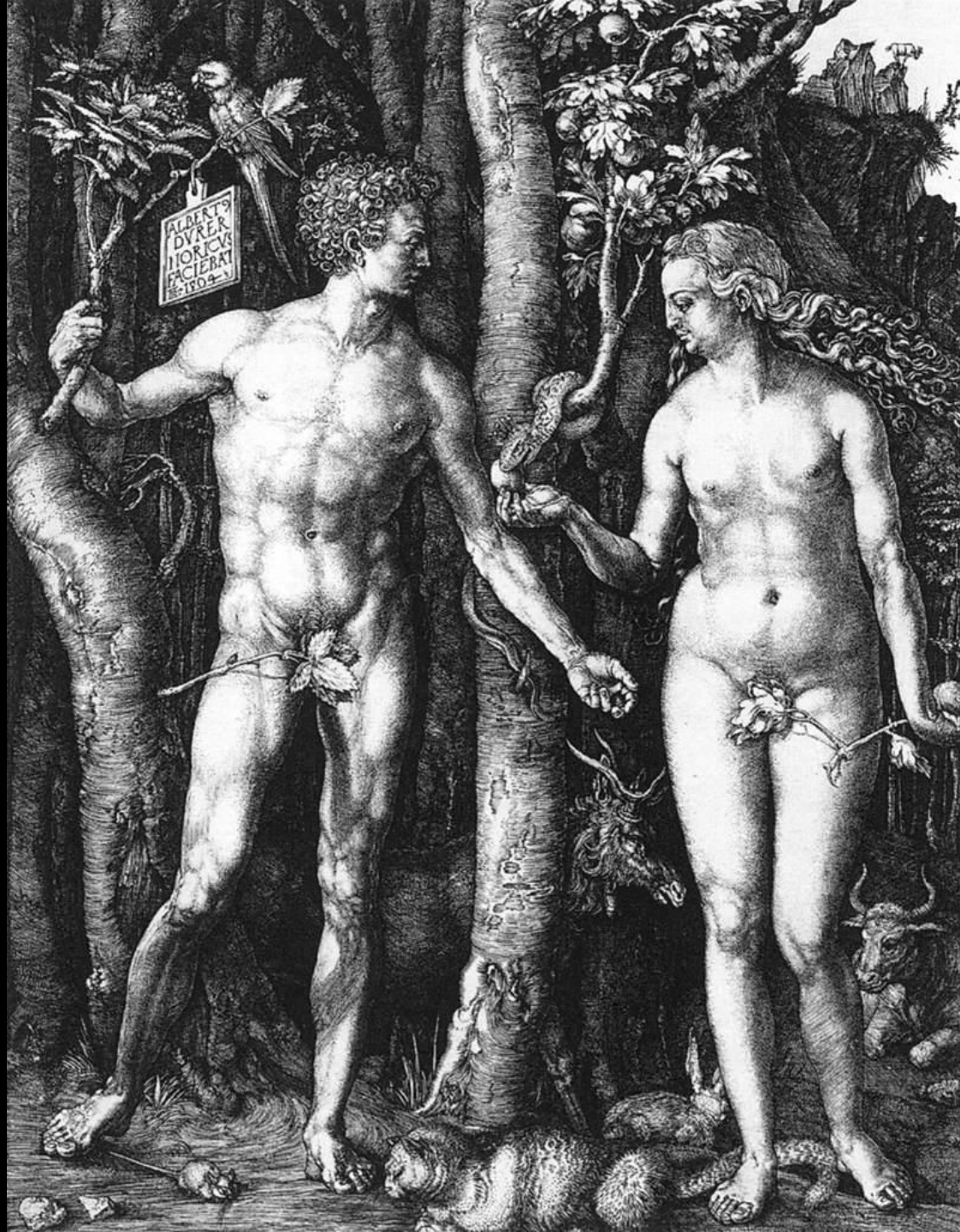
POZZO, Andrea
Alegoria da obra
missionária dos
jesuítas
(detalhe)
1691-94
Afresco
Sant'Ignazio, Rome



TICIANO, Adão e Eva (1560)
240 x 186 cm, Museo del
Prado, Madri.



RUBENS, Adão e Eva , (1628/29)
237 x 184 cm, Museo del Prado,
Madrid.



DÜRER, Albrecht
Adão e Eva
1504



CRANACH, Lucas o velho
Portrait of
59 x 45 cm
Oscar Reinhardt Collection,
Winterthur



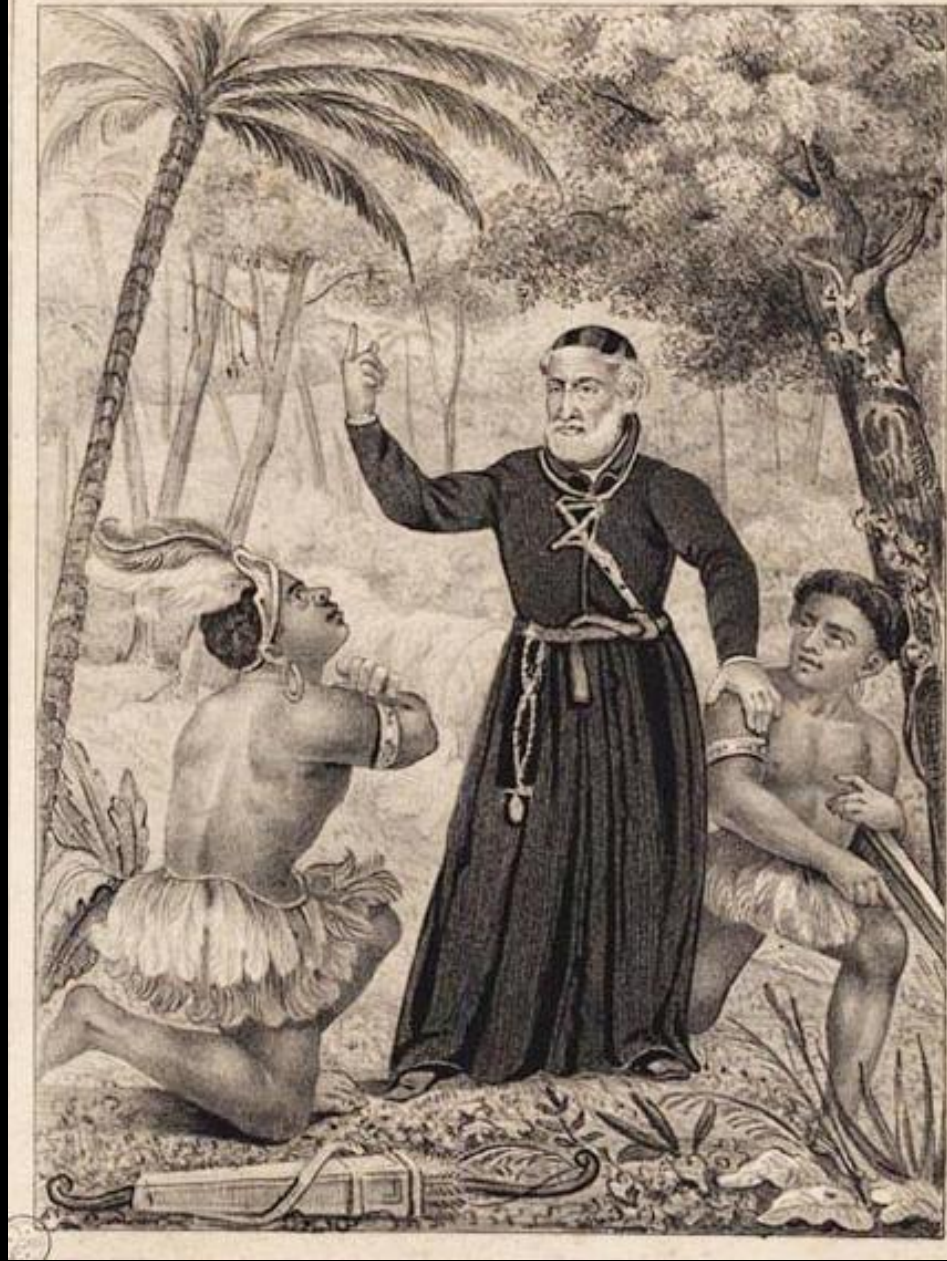
BELLINI, Giovanni
Batismo de Cristo
1500-02
400 x 263 cm
Santa Corona, Vicenza



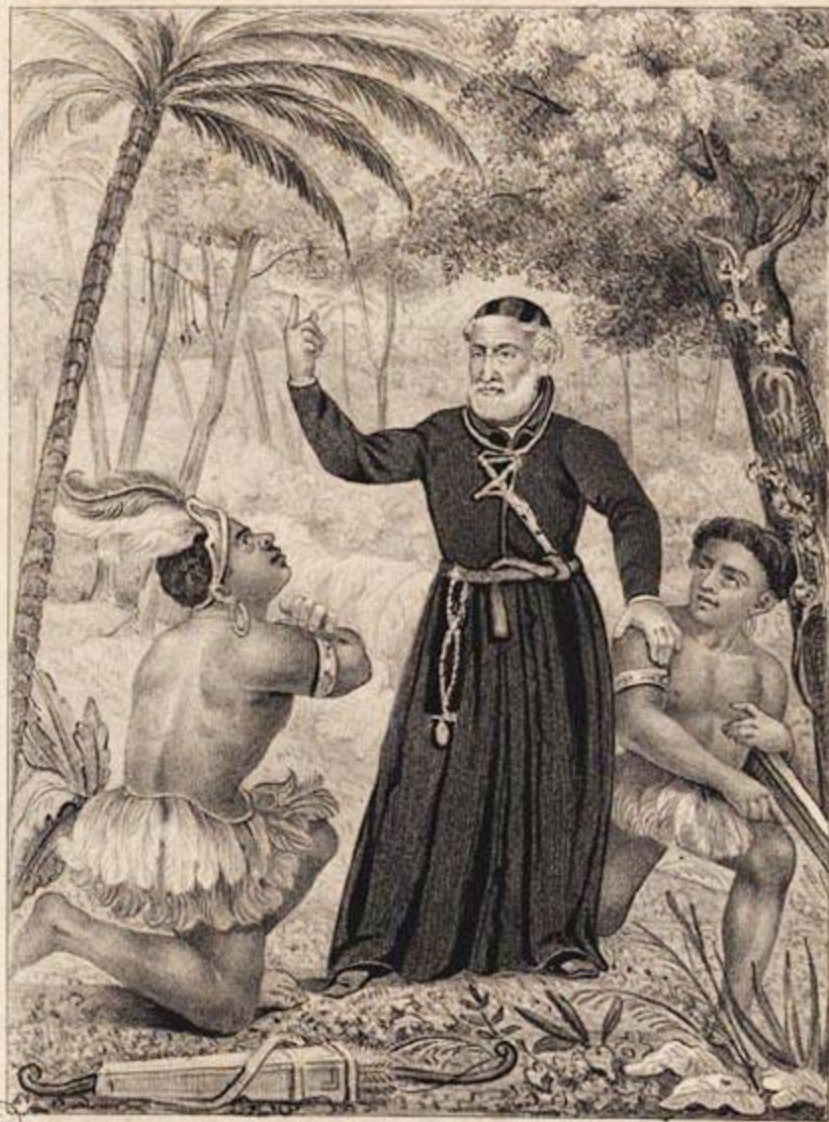


Carolus Grandé sculpsit. Romae. 1742

Celeberr.mo P. Antonius Vieyra, ilustração para BARROS, André de – Carolus Grandé, Romae, 1742



LEGRAND, Charles, entre 1839 e 1847 O Pe. Antonio Vieira 1839 ([Lisboa])



Lugares

O P. ANTONIO VIEIRA

Lith. de J. M. de Castro. R. 72

N.º 1608

1697

*Os Brasileiros, largando as armas, se convertem a seus pés, se
 veneram a imagem de Christo crucificado, e na sua
 lingua indigena curvam a voz de Evangelho
 com attenção.*

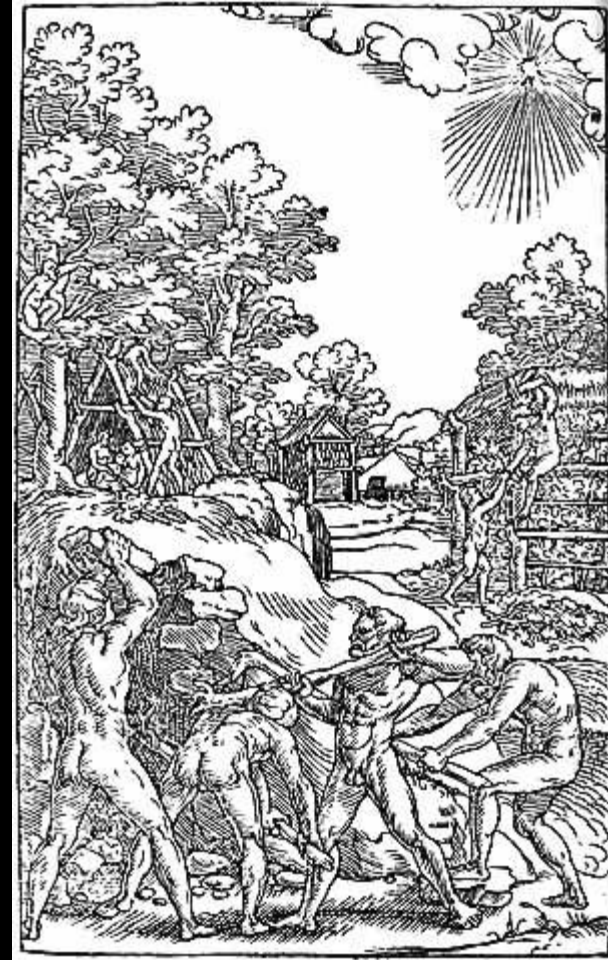


a



b

Piero di COSIMO - (1462 - 1521,) *Vulcano e Éolo educadores da humanidade* (detalhe) c. 1495-1500, National Gallery of Canada, Ottawa. b Ilustração para o livro de Vitruvius, edição de Como, 1521.



a



Ilustração para o livro de Vitruvius, edição de Paris, 1572. b Ilustração para o livro de Vitruvius, sec. XVI. c b Autor ignorado, (Escola Portuguesa) - *Morte do Padre Filipe Bourel*, (detalhe) século XVIII, óleo s/tela, sem assinatura, 110,5 x 133,5 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro



1577



