

Uma adoração Sem Precedentes: A Primeira Representação do “Outro” na Pintura Quinhentista Portuguesa

An Unprecedented Worship: The First Representation Of The “Other” In The Sixteenth Century’s Portuguese Painting

RAFAEL AUGUSTO CASTELLS DE ANDRADE*

Mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Master in Art History and Criticism from the State University of Rio de Janeiro(UERJ)

RESUMO Seria somente mais uma representação da cena clássica do Novo Testamento Bíblico, em que o recém-nascido menino Jesus é apresentado por três reis magos. Porém, neste caso, os artistas surpreenderam e, literalmente, substituíram o rei negro, Baltazar, por uma figura que imediatamente nos remete a um índio do território brasileiro, até então, “recém-descoberto” e nomeado Terra de Vera Cruz. Reflexo da grande globalização iniciada no final do século XV e que continuou pelos quinhentos, temos em Adoração dos Magos, talvez de forma pioneira, claros indícios da futura miscigenação entre o colonizador e o colonizado, entre o cristão e o pagão, trazendo à tona não somente o processo de “incorporação” desse “outro” dentro do regime vigente, o Cristianismo, mas também nos fazendo refletir a respeito da fricção que este processo naturalmente causaria.

PALAVRAS-CHAVE Índio, outro, Jesus, adoração, pintura.

ABSTRACT It would be just another representation of the classic scene from the New Testament Bible, where the newborn Jesus is presented by three wise men. However, in this case, the artists surprised and literally replaced the black king, Belshazzar, by a figure that immediately brings to mind an Indian of Brazil’s territory, so far, “newly discovered” and named Terra de Vera Cruz. Reflection of the great globalization process started in the late fifteenth century and continued during the sixteenth, we have in Adoration Of The Magi, perhaps in a pioneering way, clear indications of the future miscegenation between colonizer and colonized, between the Christian and the pagan, revealing not only the process of “incorporation” of this “other” within the current regime, Christianity, but also making us reflect about the friction that this process would naturally cause.

KEYWORDS Indian, other, Jesus, adoration, painting.

Há no Museu Grão Vasco, na cidade de Viseu, Portugal, um quadro que, como outros atribuídos a Vasco Fernandes¹ — embora muito provavelmente tenha a coparticipação de outros pintores — tem suscitado leituras diversas: *Adoração dos Magos* [Fig. 1], pintura a óleo sobre madeira de carvalho, originário do retábulo da capela-mor da Sé de Viseu, datada pelos historiadores da arte entre os anos de 1501 e 1506.²

Em vez de representar a cena tradicional com os três reis magos³ presenteando o recém-nascido menino Jesus, os artistas substituíram de uma forma sem precedentes o rei negro, Baltazar — que, em si, já significava uma nova consciência das dimensões e diversidades do mundo então conhecido, já que representava o continente africano — por uma figura que, no mínimo, faz uma clara referência ao índio das terras brasileiras, “mostrando assim a grandeza de Deus, que criou outros homens então desconhecidos”.⁴ Pelas mais variadas razões — inclusive a de ser esta, provavelmente, a primeira representação do índio do Brasil na pintura europeia⁵ — que passam muitas vezes pela comemoração dos quinhentos anos de descobrimentos e de evangelização, o retábulo de Viseu volta a ser olhado com maior insistência nos últimos tempos.

Segundo Joaquim Caetano, estudioso da obra, é possível que os pintores tenham sido influenciados pelo *Evangelho Armênio da Infância*, escrito apócrifo que seria o único a fazer referência ao rei Baltazar como “rei dos índios” — embora neste caso esteja

¹ Por tradição, baseado num testemunho do século XVII, o quadro foi atribuído ao pintor, celebrizado ao longo dos séculos como “Grão Vasco” e residente da cidade de Viseu na data em que a obra foi realizada.

² RODRIGUES, Dalila. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisboa: Athena, 2011, p. 22.

³ Não são originalmente definidos como três, tampouco como reis, como vemos no Evangelho de Mateus: “Tendo Jesus nascido em Belém da Judeia, em dias do rei Herodes, eis que vieram uns magos do Oriente a Jerusalém. E perguntavam: onde está o recém-nascido rei dos judeus? Porque vimos a sua estrela no Oriente e viemos para adorá-lo.” Mateus, 2, v. 1-2. Séculos mais tarde, aos magos se referiam como sendo três reis, vindos de lugares distintos. Provavelmente este número foi atribuído devido ao número de continentes até então conhecidos (Europa, Ásia e África), aos presentes dados pelos magos ao menino Jesus (ouro, incenso e mirra) ou até mesmo à tradição do número três na história cristã (Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo).

⁴ CORTEZ, Fernando Russell. “Pedro Álvares Cabral e Viseu.” In: *Panorama*, revista portuguesa de arte e turismo, nº 27, setembro de 1968, p. 55.

⁵ RIBEIRO, Maria Aparecida. “Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa.” In: *Mathesis*, nº 5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 294 e RODRIGUES, *Op. cit.*, 2011, p. 22.

In the Grão Vasco Museum, at the city of Viseu, Portugal, lies a painting which, like others attributed to Vasco Fernandes¹ — though most likely with the co-participation of other painters — has bringing to light several readings: *Adoration Of The Magi* [Fig. 1], an oil painting on oak wood, originated from the altarpiece of Viseu Cathedral’s main chapel, dated by the art historians between the years of 1501 and 1506.²

Instead of representing the traditional scene with the three wise man³ presenting the newborn Jesus, the artist replaced in an unprecedented way the black king, Belshazzar — which, itself, already meant a new conscience of the dimensions and diversities of the world yet known, once it represented the African continent — by a figure which, at least, makes a clear reference to the Indian of the Brazilian lands, “thus showing the greatness of God, who created other men yet unknown.”⁴ For various reasons — including that, probably, this was the very first representation of the Indian of Brazil in the European painting⁵ — which often passes through the celebration of the five hundred years of the great discoveries and evangelization, the altarpiece of Viseu backs to be studied with major insistence in recent times.

According to Joaquim Caetano, who studies

¹ By tradition, based on testimony of the seventeenth century, the painting was attributed to the painter, known by the past centuries by “Grão Vasco” and resident of the city of Viseu in the time the work was performed.

² RODRIGUES, Dalila. *Obras-Primas da Arte Portuguesa: Pintura*. Lisbon: Athena, 2011, p. 22.

³ They are not, originally, defined as three, neither as kings, as we can see in the Gospel of Matthew: “Now when Jesus was born in Bethlehem of Judea in the days of Herod the king, behold, wise men from the East came to Jerusalem, saying: where is he who has been born king of the Jews? For we have seen his star in the East, and have come to worship him.” Matthew, 2, 1-2. Centuries later, the wise men were mentioned as being three kings, coming from different places. Probably this number has been issued due to the number of continents known by that time (Europe, Asia and Africa), the gifts given to the newborn Jesus by the wise men (gold, incense and myrrh) or even to the tradition of the number three in the Christian History (Holy Trinity: The Father, The Son and The Holy Spirit).

⁴ CORTEZ, Fernando Russell. “Pedro Álvares Cabral e Viseu.” In: *Panorama*, Portuguese magazine of art and tourism, #27, September 1968, p. 55.

⁵ RIBEIRO, Maria Aparecida. “Penas de Índio: A Representação do “Brasileiro” na Arte Portuguesa.” In: *Mathesis*, #5. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1996, p. 294 and RODRIGUES, *Op. Cit.*, 2011, p. 22.

the painting, it is possible that the painters have been influenced by the *Armenian Gospel of the Infancy*, apocryphal writing which could be the only one making reference to King Belshazzar as the “King of Indians” — although in this case is been linked to India⁶ — stressing thus “the desire to frame the unknown or the newly discovered in the reality known by the sacred history.”⁷

Caetano also stresses the historical importance of the picture stating that “obviously this presence [of the “wise-Indian”] relates with the importance of the discovery of Brazil, which first news must have come to Portugal by the time that the altarpiece was initiated [...]”⁸

From the moment that this supposed Indian of the Tupinambá ethnicity⁹ is inserted in a religious context as important as the worship of the newborn Jesus episode, we clearly assume his Christianization. Therefore, Vasco Fernandes and the other painters would have “advanced” almost half century the Jesuit missions in Brazilian territory (from 1549). Had the team been influenced by stretches of Pero Vaz de Caminha’s *Letter of Brazil’s Discovery* (written between one and six years before the painting¹⁰)? Remember that Caminha refers to that Indians as:

“[...] people of such innocence that, if men understand them, they would soon be Christians, because them, apparently, do not have, either understand any belief [...] they will become Christians and believe in our faith, which prizes Our Lord to bring them, because, certainly, they are good peo-

ligado à Índia⁶ — sublinhando assim “o desejo de enquadrar o desconhecido ou recém-descoberto na realidade do conhecido pela história sagrada”⁷.

Caetano ainda sublinha a importância histórica do quadro ao afirmar que “obviamente tal presença [do “índio-mago”] relaciona-se com a importância da descoberta do Brasil, cujas primeiras notícias devem ter chegado a Portugal na altura em que o retábulo se iniciava [...]”⁸.

A partir do momento que este suposto índio da etnia Tupinambá⁹ é inserido em um contexto religioso tão importante como o episódio da adoração ao menino Jesus, pressupomos nitidamente sua cristianização. Logo, Vasco Fernandes e os outros colaboradores teriam se “adiantado” quase meio século às missões jesuíticas em território brasileiro (a partir de 1549). Teria a equipe sido influenciada por trechos de Pero Vaz de Caminha em sua *Carta de Achamento do Brasil* (escrita entre um e seis anos antes da pintura)?¹⁰ Lembramos que Caminha se refere àqueles índios como:

[...] gente de tal inocência que, se homens os entendesse a eles a nós, seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença [...] se hão de fazer cristãos e crer em nossa fé, à qual preza a Nosso Senhor que os traga, porque, certo, esta gente é boa e de boa simplicidade.¹¹ e ainda: E imprimir-se-á ligeiramente neles qualquer cunho, que lhes quizerem dar. E pois Nosso Senhor, que lhes deu bons corpos e bons rostos, como a bons homens, por aqui nos trouxe, creio que não

⁶ In fact, it was common in the sixteenth century’s iconography the confusion among the inhabitants of the Indies and those who lived in America (remembering that Brazil, for example, was also known in this time as West Indies).

⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira. “Ao Redor do Presépio: Fontes e Imagens do Ciclo da Natividade.” In: *Natividade em S. Roque*. Lisbon: Livros Horizonte. São Roque Museum, 1994, p. 24.

⁸ *Ibid.*

⁹ RODRIGUES, Dalila (Coord.). *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisbon: CNCDP, 1992, p. 91. However, it is worth remembering that the ethnicity called Tupinambá, is a part, actually of a large variation of the Tupi’s group, in the same way as the Tupiniquins, the Guaitacás, the Carajás, the Guaianás, the Maracajás, among others, that although enemies had some customs (like skin painting and feathered adornments) very similar.

¹⁰ However, we could not find any concrete evidence that could reveal that the Caminha’s letter would have been a source for the painters squad responsible for the work.

⁶ De fato, era comum na iconografia quinhentista a confusão entre os habitantes das Índias e os das Américas (lembramos que o Brasil, por exemplo, era então igualmente conhecido como Índias Ocidentais).

⁷ CAETANO, Joaquim Oliveira. “Ao Redor do Presépio: Fontes e Imagens do Ciclo da Natividade.” In: *Natividade em S. Roque*. Lisboa: Livros Horizonte. Museu de São Roque, 1994, p. 24.

⁸ *Ibidem.*

⁹ RODRIGUES, Dalila (Coord.). *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: CNCDP, 1992, p. 91. No entanto, vale lembrar que a etnia denominada Tupinambá, faz parte, na verdade de uma larga variação do tronco Tupi, da mesma forma que os tupiniquins, os guaitacás, os carajás, os guaianás, os maracajás, entre outros, que apesar de inimigos, possuíam alguns costumes (como pintura cutânea e adornos emplumados) muito parecidos.

¹⁰ Não foi possível encontrar, no entanto, nenhuma prova concreta a revelar que a carta de Caminha teria servido de fonte para a equipe de artistas responsável pela pintura.

¹¹ CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 167.

foi sem causa.¹²

Sendo assim, este “outro homem” carecia de uma característica primordial: o conhecimento e a crença no Deus único, o Deus cristão. E, segundo Manuel Batoréo, “é, por isso, um motivo de preocupação e ansiedade que se reflete no espírito da cristandade medieval e faz que suas representações o coloquem em posição de subserviência ou de evidente submissão relativamente ao europeu, civilizado e cristão”.¹³ E parece ter sido por influência de pensamentos como este, que os pintores de *Adoração dos Magos* resolveram “encaixar” esse homem dentro de um episódio tão marcante da história cristã, colocando esse índio (antes pagão) justamente nesta posição de submissão ao menino Jesus, e logo, ao Cristianismo.

Há também outro fator considerável, o assim chamado “milagre de Ourique”. O episódio lendário faz parte da pré- formação do reino português e teria ocorrido no dia 25 de julho de 1139. O líder do exército português, D. Afonso Henriques, teria visto no céu Cristo crucificado e amparado por três anjos. Cristo teria dito a D. Afonso que ele venceria a batalha que seria desenrolada ali contra os mouros, mesmo que estivesse em grande diferença numérica de homens. Em troca, o futuro reino de Portugal teria como missão levar a palavra cristã para todos os lugares que se estendesse. De fato, D. Afonso Henriques venceu esta e outras batalhas contra os mouros e logo assumiria o trono como primeiro rei de Portugal. Assim, podemos concluir que Portugal “já nascera predestinado” a cumprir seu dever divino de espalhar a palavra cristã pelo mundo. Esta seria uma outra possível explicação para o desejo dos artistas em “trazer” esse outro para dentro de um episódio cristão.

É interessante ressaltar que aqui o índio não está representado completamente ao seu modo natural (nu, com pinturas cutâneas e penas coladas ao corpo)¹⁴ e sim misturado a elemen-

ple and have a good simplicity.”¹¹ And also: “And we shall slightly print in them any stamp we want to. And as Our Lord, who gave them good bodies and good faces, as the good men who was brought here, i do not believe that it was without cause.”¹²

Thus, this “other man” lacked an overriding characteristic: the knowledge and belief in an unique God, the Christian God. And, according to Manuel Batoréo, “is, therefore, a matter of concern and anxiety, which reflects in the spirit of the Medieval Christianity and makes their representations puts him in a position of subservience or in evident submission relatively to the European, civilized and Christian.”¹³ And it seems to be by influence of thoughts like this, that the *Adoration Of The Magi* painters resolved to “fit” this man inside a so remarkable episode of the Christian history, placing this Indian (formerly pagan) precisely in this position of submission to the infant Jesus, therefore, to the Christianity.

There is also another considerable factor, the so-called “miracle of Ourique”. The legendary episode is part of the pre-formation of the Portuguese kingdom and would have occurred on July 25, 1139. The leader of the Portuguese army, D. Afonso Henriques, would have seen Christ in the sky, crucified and supported by three angels. Christ would have told to D. Afonso that he would win the battle that would be fought there against the Moors, even he having a large difference in numbers of men. In return, the upcoming reign of Portugal would have as a mission to take the Christian word to everywhere that it extended. In fact, D. Afonso Henriques won this and other battles against the Moors and soon would assume the throne as the first King of Portugal. Thus, we can conclude that Portugal “was born predestinated” to fulfill its divine duty of spread the Christian word in the world. That would be another possible

¹² CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil* (1500). Estudo crítico e notas de Ana Maria de Azevedo e de Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000, p. 110.

¹³ BATORÉO, Manuel. “O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento.” In: *Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil – Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001, p. 125.

¹⁴ Aqui, novamente vale citar Caminha: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos; andam nus sem nenhuma cobertura, nem estimam a nenhuma coisa cobrir nem mostrar suas vergonhas [...] Outros traziam carapuças de penas amarelas; outros, de vermelhas;

¹¹ CORTESÃO, Jaime. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisbon: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 167.

¹² CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel Sobre o Achamento do Brasil* (1500). Critical study and notes by Ana Maria de Azevedo and Maria Paula Caetano e Neves Águas. Publicações Europa-América, 2000, p. 110.

¹³ BATORÉO, Manuel. “O Índio na Arte Portuguesa do Renascimento.” In: *Da Visão do Paraíso à Construção do Brasil – Atas do II Curso de Verão da Ericeira*. Ericeira: Mar de Letras, 2001, p. 125.

explanation to the desire of the artists in “bring” this other inside a Christian episode.

It is interesting to note here that the Indian is not completely represented in his natural way (naked, with skin painting and feathers glued to the body¹⁴). Instead, he seems to be a mixture between elements and clothes from the Occident¹⁵ and the Indies. Although the indigenous appears barefooted and with attributes from his ethnicity, seen on the spear, on the plumage and in other ornaments, it is obvious that his representation in the canvas, being one of the wise man, forced the painters, at least, to dress him, once his nudity would be, in this case, an overly daring detail inside the context of the theme. Besides, his hair type and face, thus represented, are probably indications that the painters would not have worked from direct observation, since there is no record of the coming of Grão Vasco or anyone else that would have participated on the production to the so called Terra de Vera Cruz, in addition to the first documented transportation of Amerindians to Europe in Portuguese ships is dated from 1509.¹⁶

The painters seem to show the will of joining in one single figure various elements which represented the intercontinental Portuguese power and the Lusitanian cosmopolitanism of that time, which, in a certain way, incorporate to the work an element of propaganda of the Manueline conquests. Moreover, if we consider the fact that the three wise men would be originally the representative of the three ages of life and the three parts of the world, we realize that the “discovery of the new continent” in 1500 — which, theoretically, could have increased the number of wise men to four — was not enough to change the representa-

¹⁴ Here, one more time, it is worth mentioning Caminha: “The feature of them is to be brown, in a reddish way, with good faces and good noses, well made; they walk naked without any cover, do not estimating in cover anything, even their private parts [...] Others brought hoods of yellow feathers; others of red; and others of green. And one of those girls was all dyed from low to top with that dye [...]” Extracted from CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, pp. 71-118.

¹⁵ About the western props of the “mage Indian”, there are more intersections with Caminha’s letter in: One of them saw some rosary beads, white; waved to give them to him, played a lot with them, and put them on the neck. [...]” Extracted from CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, p. 60.

¹⁶ LEVENSON, Jay A. (Org.) *Encompassing The Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Lisbon: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p. 52.

tos e vestimentas ocidentais¹⁵ e das Índias. Embora o indígena apareça descalço e com atributos de sua etnia, vistos na lança, na plumagem e em outros adornos, é óbvio que sua representação no quadro como um dos magos obrigou os pintores a, no mínimo, vesti-lo, uma vez que sua nudez implicaria, neste caso, um pormenor demasiadamente ousado dentro do contexto do tema. Além disso, seu tipo de cabelo e seu rosto, desta forma representados, provavelmente são indícios de que a equipe não teria trabalhado a partir de uma observação direta, uma vez que não há registro da vinda de Grão Vasco ou qualquer outro que tenha participado da produção à então Terra de Vera Cruz, além do primeiro transporte documentado de ameríndios para a Europa em navios portugueses ser datado de 1509.¹⁶

Os pintores parecem querer juntar numa só figura diversos elementos que representavam o poderio português intercontinental e o cosmopolitismo lusitano da época, o que, de certa forma, incorpora à obra um elemento de propaganda das conquistas manuelinas. Além disso, se levarmos em consideração o fato de que os três reis magos seriam originariamente representantes das três idades da vida e das três partes do mundo, percebe-se que a “descoberta do novo continente” em 1500 — o que, teoricamente, poderia elevar o número de reis magos para quatro — não foi suficiente para alterar a representação de um tema já consagrado na tradição clássica. Vale salientar também que o índio é inserido no centro da pintura, tornando a figura a mais chamativa do quadro — embora esteja em segundo plano — e refletindo a importância e destaque que os autores lhe atribuem. A posição reta e diagonal de sua lança também ajuda bastante a destacá-lo.

Mas existem, pelo menos, mais dois argumentos para a associação da pintura à propaganda do império manuelino: o primeiro pelo fato de o menino Jesus estar segurando uma moeda (um dos presentes) com a esfera armilar cunhada, símbolo do império de D. Manuel, o Venturoso (embora não seja possível reconhecê-la a partir dessa reprodução), um símbolo de glórias

e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida, de baixo a cima daquela tintura [...]”. Extraído de: CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, pp. 71-118.

¹⁵ Sobre os adereços ocidentais do “mago-índio” há mais cruzamentos com a carta de Caminha em: “Viu um deles umas contas de rosário, brancas; acenou que lhas dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. [...]” Extraído de CAMINHA, *Op. cit.*, 2000, p. 60.

¹⁶ LEVENSON, Jay A. (Org.) *Encompassing The Globe: Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2009, p. 52.

e conquistas de Portugal, podendo ser encontrada até os dias de hoje em arquiteturas e decorações de inúmeros edifícios portugueses, símbolos reais, brasões, bandeiras e inúmeros produtos de origem portuguesa, incluindo azeites e vinhos, além de, claro, estar presente na própria bandeira da República portuguesa. Além disso, uma vez cunhada com o símbolo, a moeda reflete o secular desejo de riquezas associado às descobertas marítimas portuguesas. O outro elemento que desperta interesse é a discussão entre autores, como Fernando Cortez e Dalila Rodrigues sobre a possibilidade de o terceiro rei — da esquerda para a direita, ajoelhado perante o menino — ser Pedro Álvares Cabral, dadas as semelhanças com sua representação no medalhão do Mosteiro dos Jerônimos [Fig. 4] e o fato de que sua família tinha propriedades na cidade de Viseu e Azurara da Beira.¹⁷ Faz sentido, se considerarmos que parece ser este o mago que presenteia o menino Jesus com a moeda de ouro. O navegador seria assim associado às riquezas que representava o futuro Brasil, “descoberto” sob sua liderança. Todavia, o fato de Cabral ter cerca de trinta e cinco anos na época da pintura, talvez contradiga a possibilidade, uma vez que o personagem a ele associado nos remete a um homem aparentemente bem mais velho.

Além disso, Dalila Rodrigues nos chama a atenção e reitera o fato da importância, influência e tendência da arte flamenga na pintura portuguesa dos quinhentos. Segundo ela o bispo de Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, numa carta enviada aos religiosos da cidade, a partir da Corte, em setembro de 1500, informa nitidamente sua intenção de encomendar o retábulo¹⁸ do qual a *Adoração dos Magos* faria parte¹⁹ e, além disso, escreve que “da Flandres se haveria de trazer melhor e mais barato”.²⁰ As relações diplomáticas e econômicas de Portugal com as ricas cidades flamengas, como Bruges, Gante e Antuérpia, cujas importantes oficinas de pintura se organizavam para dar resposta a uma clientela que se deslumbrava pelo seu realismo, facilitaram o processo.

A historiadora da arte ainda defende que, além da participação de Grão Vasco na elaboração da pintura, houve plena

tion of a theme already established in the classical tradition. It is also worth to note that the Indian is inserted in the center of the painting, becoming the most striking figure of the frame — although positioned in the background — and reflecting the importance and feature given to him by the authors. The straight and diagonal position of his spear is also very helpful in highlighting him.

But there are, at least, two more arguments to the association of the painting to the Manueline Empire propaganda: the first by the fact that the newborn Jesus is holding a coin (one of the gifts) stamped with the armillary sphere, symbol of the Empire of D. Manuel, The Fortunate (although is not possible its recognition from this reproduction), a symbol of glory and conquest of Portugal that can be found even today in architectures and decorations of numerous Portuguese buildings, royal symbols, coats of arms, flags and many products of Portuguese origin, including olive oil and wine, beside, of course, being itself present in the flag of the Portuguese Republic. Moreover, once coined with the symbol, the coin reflects the secular desire of wealth associated to the Portuguese sea discoveries. The other element that arouses interest is the discussion between authors, like Fernando Cortez and Dalila Rodrigues about the possibility of the third King — from left to right, kneeling before the boy — be Pedro Álvares Cabral, given the similarities with his representation in the medallion of the Jerônimos Monastery [Fig. 4] and the fact of his family owned some acres in the cities of Viseu and Azurara da Beira.¹⁷ Makes sense, considering that seems to be this wise man who presents the baby Jesus with the gold coin. The navigator would be this way associated to the wealth that represented the future Brazil, “discovered” under his leadership. However, the fact of Cabral had about thirty-five years old at the time of the painting, perhaps contradicts the possibility, once the character associated to him lead us, apparently, to a much older man.

Furthermore, Dalila Rodrigues draws our attention and reiterates the fact of the importance, influence and tendency of the Flemish art in the Portuguese painting of the sixteenth century. She says that the Bishop of Viseu, D. Fernando Gonçalves de Miranda, in a letter sent to the city

¹⁷ CORTEZ, *Op. cit.*, 1968. p. 55 e RODRIGUES, *Op. cit.*, 1992, p. 91.

¹⁸ Todavia, a obra só seria concluída durante o mandato de seu sucessor, D. Diego Ortiz de Villegas, devido ao falecimento de D. Fernando Gonçalves de Miranda, em 1505.

¹⁹ No total, eram dezoito painéis, com dimensões e soluções artísticas idênticas.

²⁰ RODRIGUES, *Op. cit.*, 2011, p. 22.

¹⁷ CORTEZ, *Op. cit.*, 1968. p. 55 and RODRIGUES, *Op. cit.*, 1992, p. 91.

religious, from the Court, in September of 1500, clearly informs his intention to order the altar-piece¹⁸ which *Adoration Of The Magi*, would be part of¹⁹ and, in addition, writes that “from Flanders would bring better and cheaper.”²⁰ The diplomatic and economic relationship between Portugal and the rich Flemish cities, as Bruges, Ghent and Antwerp, whose important painting workshops were organized to respond to a clientele that was dazzled for its realism, made the process easier.

The art historian also argues that, in addition to the participation of Grão Vasco in the work's development, there was a full action of Flemish painters too, most likely led by Francisco Henriques, also of Flemish origin, but who played an important role in the Portuguese art on the first third of the sixteenth century, even reaching the status of being one of the favorites of the King D. Manuel.²¹ There was, therefore, according to the researcher, a displacement of the artists instead of the work itself, which should suit to the local architecture. Thus, remain underlined the importance of this painting, within the evident globalization process in the sixteenth century.

In time, it worth highlighting the beauty of the whole work, reflected in the meticulous realism of details, like the abundance of golden in the texture of the kneeling magi's mantle, the hut where we can see, behind the animals, a clay vessel and a candle and, with great delicacy, the illuminated background of a distant landscape, with an architectural element (palace, castle?) which seems to mark the entrance of a city.

The *Adoration Of The Magi* represents the consciousness of the ethnic and cultural border between Europe and the New World, but at the same time dilutes this border through Christianity, inserting the “other” in his historical context. The approaches made by some art historians relative to the Indians of Brazil allow us to verify that the image of this *alter mundus* man, is, indeed, a direct result of the Portuguese maritime expansion, added to a new humanist attitude that was already sketched since, at least, the last third of the

atuação de uma equipe de pintores flamengos, muito provavelmente dirigida por Francisco Henriques, também de origem flamenga, mas que teve importante participação na arte portuguesa no primeiro terço dos quinhentos, chegando a ser, inclusive, um dos preferidos do então Rei D. Manuel.²¹ Houve, portanto, segundo a pesquisadora, um deslocamento dos artistas e não da obra, que deveria se adequar à arquitetura local. Desta forma, fica sublinhada a importância desta pintura, dentro do trâmite globalizante evidente no século XVI.

Em tempo, vale ressaltar a beleza do conjunto da obra, refletida no minucioso realismo de pormenores, como a riqueza de dourados na textura do manto do mago ajoelhado, a cabana onde vemos, atrás dos animais, um vaso de barro e uma vela acesa e, com grande delicadeza, o fundo iluminado de uma paisagem distante, com um elemento arquitetônico (palácio, castelo?) que parece marcar a entrada de uma cidade.

A *Adoração dos Magos* representa a consciência da fronteira étnica e cultural entre a Europa e o Novo Mundo, mas ao mesmo tempo dilui esta fronteira por meio do Cristianismo, inserindo o “outro” em seu contexto histórico. As abordagens feitas por alguns historiadores da arte ao índio do Brasil nos permitem verificar que a imagem do homem deste *altermundus*, é, na verdade, uma resultante direta da expansão marítima portuguesa, adicionada a uma nova atitude humanista que já era esboçada desde, no mínimo, o último terço do século XV.

Vemos na obra a clara objetividade de Vasco Fernandes, Francisco Henriques e sua equipe de trazerem este ser, antes “selvagem”, “bárbaro” e pertencente a uma realidade praticamente desconhecida e “indomesticada”, para dentro dos preceitos do Cristianismo. Do mesmo modo, fica igualmente evidente a questão da alteridade, pois esse outro “precisa” ser englobado, decodificado dentro da cultura dominante, da “nossa” cultura para ser mais bem aceito ou não ser malvisto, uma vez que ele não é aceito dentro da sua própria esfera cultural. Nesse caso, a equipe de artistas resolveu a questão de uma forma pioneira e brilhante.

¹⁸ However, the work would be concluded during the mandate of his successor, D. Diego Ortiz de Villegas, due to the death of D. Fernando Gonçalves de Miranda, in 1505.

¹⁹ In total, were eighteen panels, with identical dimensions and artistic solutions.

²⁰ RODRIGUES, *Op. cit.*, 2011, p. 22.

²¹ *Idem*, p. 24.

²¹ *Idem*, p. 24..

fifteenth century.

We see in this work the clear objectivity of Vasco Fernandes, Francisco Henriques and his team in bringing this human being, that before was “savage”, “barbarian” and belonged to a reality almost unknown and “untamed”, into the precepts of Christianity. In the same way, it is also obvious the matter of the otherness, because this other “needs” to be encompassed, decoded within the dominant culture, “our” culture, to be better accepted or not be disapproved, once he is not accepted inside his own cultural sphere. In this case, the team of artists solved the issue in a pioneer and brilliant way.



1



2



3

1 Vasco Fernandes, Francisco Henriques e colaboradores. *Adoração dos Magos*, 1501-06.

2 Autor desconhecido. Esfera armilar esculpida no claustro do Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa.

3 Esfera armilar na calçada da cidade de Olivença.

4 Autor desconhecido. Busto oval (identificado como Pedro Álvares Cabral). Medalhão esculpido no Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa.



4

