

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Caroline dos Santos Kiosseski

**O MARAVILHOSO ANACRÔNICO DE
WALMOR CORRÊA E ANDRÉ THEVET:**

Singularidades assimiladas na fauna e na flora brasileiras

Porto Alegre
2023

Caroline dos Santos Kiosseski

**O MARAVILHOSO ANACRÔNICO DE
WALMOR CORRÊA E ANDRÉ THEVET:**

Singularidades assimiladas na fauna e na flora brasileiras

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharela em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

Porto Alegre
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Kiosseski, Caroline dos Santos
O maravilhoso anacrônico de Walmor Corrêa e André
Thevet: Singularidades assimiladas na fauna e na flora
brasileiras / Caroline dos Santos Kiosseski. -- 2023.
119 f.
Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2023.

1. anacronismo. 2. imaginário. 3. André Thevet. 4.
Walmor Corrêa. 5. ilustração científica. I. Veras,
Eduardo Ferreira, orient. II. Título.

Caroline dos Santos Kiosseski

O MARAVILHOSO ANACRÔNICO DE WALMOR CORRÊA E ANDRÉ THEVET:

Singularidades assimiladas na fauna e na flora brasileiras

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
Orientador
UFRGS

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena
PUCRS

Prof.^a Dr.^a Paula Viviane Ramos
UFRGS

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é uma manifestação de esforços e contribuições coletivas, e dedico meu reconhecimento a todos que compartilharam seu conhecimento e suporte ao longo desta etapa da minha vida.

Primeiramente, expresso minha gratidão à UFRGS, instituição que me possibilitou cursar e concluir o bacharelado em História da Arte.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Eduardo Veras, por sua orientação, apoio e valiosas sugestões ao longo deste percurso.

À banca, Prof.^a Paula Ramos e Prof. Ricardo Barberena, meu muito obrigada por aceitarem compartilhar suas percepções e saberes.

Agradeço também aos meus professores do curso de História da Arte por suas discussões estimulantes e enriquecedoras responsáveis por moldar o desenvolvimento das minhas ideias.

Agradeço a meu pai, Cirilo, e minha mãe, Eliani, por sempre me incentivarem durante mais essa graduação, abdicando do seu tempo de convivência comigo para dar espaço à minha produção acadêmica.

Aos meus amigos e colegas de trabalho, companheiros de viagem nessa jornada duplamente universitária, dedico especial apreço pela constante compreensão e encorajamento durante as minhas falas monotemáticas.

Não posso deixar de citar a generosidade do artista Walmor Corrêa, que gentilmente aceitou contribuir neste desafio com uma entrevista dentre sua atribulada agenda. Envio um salve, ao etéreo André Thevet, onde quer que sua alma criativa esteja. Agradeço a esses artistas-pesquisadores cujas obras e visões formaram o núcleo deste trabalho.

Aos acervos da Biblioteca do IA e da Biblioteca Central da PUCRS, que foram fundamentais para a realização deste estudo, desejo vida longa.

Por último, e o mais importante, agradeço ao meu marido, Iran, que sempre esteve presente nos momentos mais significativos da minha vida, e que me apoiou, principalmente, durante todo o processo de projeto, pesquisa e desenvolvimento do meu TCC.

Caju
Diz a lenda, que são gestados na baga do fruto
dessa árvore, os pequenos bebês das fadas.
(Corrêa, 2022, p. 93)

RESUMO

O presente trabalho busca estabelecer uma relação entre as gravuras do frei André Thevet (séc. XVI) e os trabalhos do artista brasileiro contemporâneo Walmor Corrêa (1961), sob o ponto de vista do anacronismo histórico, tal como ele é proposto por Georges Didi-Huberman em suas pesquisas relacionadas às imagens. O recorte aplicado refere-se ao imaginário europeu acerca dos territórios conquistados nos *quinhetos* e às lendas e mitos que envolviam o pensamento colonialista a respeito da construção do mundo. Utilizam-se os registros das figuras presentes nos livros de Thevet, em que seres estranhos aparecem como habitantes das terras longínquas, mais precisamente da França Antártica, tal como o religioso descreveria em *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América* (1557) e *A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei* (1575), e a poética desenvolvida contemporaneamente por Walmor Corrêa, que retrata em suas obras o folclore brasileiro de modo anatomicamente detalhado. De um lado, o extraordinário trazido em gravuras de relato de viagem por um dos primeiros colonizadores; de outro, o fantástico dos ditos populares traduzido em forma de arte. Assim, serão analisadas as obras criadas por estes artistas-pesquisadores, que, apesar de separados por meio milênio de existência, parecem conversar entre si, a partir de um olhar anacrônico como representação real de universos interpretados por eles.

Palavras-chave: anacronismo; imaginário; André Thevet; Walmor Corrêa; ilustração científica.

ABSTRACT

The present work seeks to establish a relationship between the engravings of Friar André Thevet (16th century) and the works of the contemporary Brazilian artist Walmor Corrêa (1961), from the point of view of historical anachronism, as proposed by Georges Didi-Huberman in his research related to images. The applied cut refers to the European imaginary about the territories conquered in the 1500s and the legends and myths that involved the colonialist thought about the construction of the world. Records of figures present in Thevet's books are used, in which strange beings appear as inhabitants of distant lands, more precisely of Antarctic France, such as the religious would describe in *Singularities of Antarctic France, what others call America* (1557) and *The universal cosmography of André Thevet: cosmographer of the king* (1575), and the poetics developed contemporaneously by Walmor Corrêa, who portrays Brazilian folklore in anatomically detailed manner in his works. On the one hand, the extraordinary brought in travel report engravings by the first settlers; on the other, the fantastic of popular sayings translated into the form of art. Thus, the works created by these artist-researchers will be analyzed, which, despite being separated by half a millennium of existence, seem to talk to each other, from an anachronistic perspective as a real representation of universes interpreted by them.

Keywords: anachronism; imaginary; André Thevet; Walmor Corrêa; scientific illustration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Description du Toucan, oiseau de l'Amérique (Paris)	23
Figura 2 – Description du Toucan, oiseau de l'Amérique (Antuérpia)	24
Figura 3 – Portrait du Toucan	25
Figura 4 – Coração da bananeira	31
Figura 5 – Coração da bananeira (bronze)	32
Figura 6 – Universalis Cosmographia	38
Figura 7 – Detalhe do mapa: América	39
Figura 8 – Description d'un animal nommé Haüthi (Paris)	42
Figura 9 – Description d'un animal nommé Haüthi (Antuérpia)	42
Figura 10 – Haüt, beste qui vit de vent	43
Figura 11 – Ondina	46
Figura 12 – Pimenta dedo de moça	57
Figura 13 – Pimenta dedo de moça (escultura)	57
Figura 14 – Nana, fruit fort excellent	61
Figura 15 – Nana, fruit fort excellent (Antuérpia)	61
Figura 16 – Espada de São Jorge	65
Figura 17 – Espada de São Jorge (escultura)	65
Figura 18 – O preparo do cauim	81
Figura 19 – Superstition des Sauvages à faire ce brassage	82
Figura 20 – Superstition des Sauvages à faire ce brassage (Antuérpia)	83
Figura 21 – Comme les femmes des sauvages font liur breuvage	84
Figura 22 – A mandioca	86
Figura 23 – Farine de racines. Manihot.	86
Figura 24 – Farine de racines. Manihot. (Antuérpia)	87
Figura 25 – Hetich racines	88

Figura 26 – A batata	88
Figura 27 – Hetich racines (Antuérpia)	89
Figura 28 – A colheita	91
Figura 29 – Pacona, fruit	91
Figura 30 – Ahouaï, arbre	93
Figura 31 – Ahouaï, arbre (Antuérpia)	93
Figura 32 – Description d'un arbre nommé Uhebehasou	95
Figura 33 – Description d'un arbre nommé Uhebehasou (Antuérpia)	95
Figura 34 – Corte e embarque de pau-brasil	96
Figura 35 – Oraboutan, arbre du Bresil	97
Figura 36 – Oraboutan, arbre du Bresil (Antuérpia)	97
Figura 37 – Comme ce peuple coupe et port le Bresil des navires	99
Figura 38 – O cajueiro	100
Figura 39 – Acaïou	100
Figura 40 – Trevo do coração	111
Figura 41 – Trevo do coração (escultura)	112
Figura 42 – Caju	113
Figura 43 – Baga do caju	113
Figura 44 – Guiné ou rabo de gambá	114
Figura 45 – Rabo de gambá	114
Figura 46 – Flor do beijo	115
Figura 47 – Flor do beijo (escultura)	116
Figura 48 – Rosa do amor	117

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 TRANSITANDO ENTRE FRONTEIRAS	12
2 DESVELANDO PERSONAGENS	18
2.1 DO REAL AO IMAGINÁRIO: WALMOR CORRÊA	27
3 O FANTÁSTICO DE DOIS ARTISTAS E A COLISÃO DE MUNDOS – ENTRE O LÁ E O CÁ	34
3.1 COMO TUDO COMEÇOU	37
4 ANDRÉ THEVET: DESBRAVADOR E INSPIRADOR – UMA ANÁLISE DE SUAS OBRAS SOBRE O BRASIL E SUA RESSONÂNCIA EM WALMOR CORRÊA	50
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS	73
APÊNDICE A - DISSECANDO ENGANOS: UMA BREVE ANÁLISE DAS EDIÇÕES E TRADUÇÕES DAS OBRAS DE THEVET	77
ANEXO I - ENTREVISTA COM WALMOR CORRÊA	102
ANEXO II - APRESENTANDO IMAGENS: UMA EXPANSÃO DO UNIVERSO DA FLORA MÁGICA BRASILEIRA DE WALMOR CORRÊA	111

1 INTRODUÇÃO

Nos primórdios das grandes navegações, uma imagem pré-concebida do Brasil se fazia presente na Europa. Apesar de livros em formato de manuscritos já circularem pelo continente, o primeiro impresso que tratava do território recém-descoberto foi publicado apenas em 1557, na Alemanha (Ziebell, 2002, p. 9 e p. 126), depois na França e em Portugal. Antes disso, na primeira metade do século XVI, o que havia no Velho Continente eram relatos fabulosos sobre canibais e Amazonas, e especulações diante do desconhecido como produto de ideias geradas por eles.

A expansão marítima pode ser justificada, segundo Penrose (1962, apud Ziebell, p. 18), por três elementos, a saber: a teoria, o mito e a realidade. A teoria era uma tentativa dos sábios de explicarem o mundo a partir de informações bastante limitadas. Já o mito agia como um reforço ao conhecimento teórico e abstrato, trazendo elementos ficcionais e fabulosos, como promessas de riquezas, por exemplo, para quem desbravasse terras longínquas. Por fim, a realidade eram os fatos vivenciados e trazidos por homens como Marco Polo e seus sucessores, embora também eles, por vezes, abraçassem a fabulação. Aliado a tudo isso, o cristianismo serviu de fundamentação religiosa para o colonialismo. As bulas papais davam força aos portugueses para empreenderem viagens de descobrimentos e também ditaram o comportamento europeu nos trópicos. Foi a partir do Renascimento que a análise de mitos paradisíacos que sobreviveram à Idade Média, se tornou objeto de investigação científica (Ziebell, 2002, p. 30-32).

Sabine Poeschel (1985, apud Ziebell, 2002, p. 53), em seu estudo sobre iconografia dos quatro continentes na arte entre os séculos XVI e XVIII, revela que as primeiras representações iconográficas foram realizadas a partir dos relatos de viagens. No que concernia à América, mais especificamente ao Brasil, são citados como fontes somente os livros de André Thevet, Hans Staden e Américo Vespúcio, demonstrando o pioneirismo do frade nesse campo.

A literatura de viagem, desde seu início na Antiguidade, oferece o embate da verdade versus ficção. Os viajantes eram tidos como mentirosos ou como pessoas que aumentavam a realidade. Eles estavam sob um certo tipo de pressão, que poderia ser tanto a do encomendante da obra como a do patrocinador da empreitada, mas também receavam frustrar a expectativa dos leitores. Da mesma forma, é de se

considerar que a falta de acuidade podia ser uma dificuldade teórico-cognitiva do escritor, conforme salienta Brenner (1989, p. 14-15, apud Ziebell, 2002, p. 62-63). Não obstante, no século XVI havia uma falta de escrúpulos no uso de fontes alheias, sem diferenciação do que era relato testemunhal de fato e o que era referência. Para atrair o interesse do público, os escritores se utilizavam, eventualmente, de artifícios para dar credibilidade às suas histórias, contando com elementos já conhecidos dos leitores. Somada a essa questão, a ausência de outro tipo de documento sobre o assunto, à época, levou os historiadores a utilizarem deliberadamente os relatos de viagens como fontes. Ainda assim, deve-se levar em conta que o escritor-viajante era testemunha ocular das paisagens e ocorrências narradas e ninguém melhor do que ele para contar o que vivenciou. Consequentemente, pode-se dizer que sua produção literária era empírica.

Apresento esta introdução pela necessidade de embasar o meu objeto de estudo, a saber, as obras de arte de um artista quinhentista e de um contemporâneo, a partir do pensamento anacrônico e de referências visuais e teóricas sobre esse assunto. Como acadêmica do curso de História da Arte, considero ser importante a construção de um repertório tanto historicamente tradicional quanto atual. Assim, a partir da pesquisa das gravuras dos livros de André Thevet e dos desenhos e esculturas de Walmor Corrêa, busco trabalhar e aplicar o anacronismo¹ proposto por Didi-Huberman, tendo como foco as imagens da fauna e da flora destes artistas. Certamente que o lapso temporal entre um e outro é enorme, porém a similitude do que vejo é forte o suficiente a ponto de evidenciar questões que ultrapassam uma época e outra. Igualmente, creio ser possível indagar qual dos dois está no presente e qual está no passado, devido à afinidade representacional que percebo. A linha divisória é tênue, mas, apesar disso, não busco estabelecer equivalências plenas, menosprezando os contextos históricos e culturais de cada um. O que procuro demonstrar com a pesquisa é a *sobrevivência* da imagem através dos tempos.

A temática que trago é devida à minha curiosidade, aguçada por estes registros que possuem funções imagéticas deveras distintas. Introduzidas nas disciplinas de

¹ No livro *Diante do tempo*, Didi-Huberman argumenta que o olhar anacrônico é aquele que examina o passado com ideias e conceitos do presente, sem desprezar seus contextos. Segundo ele, “fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo” (2015, p. 36). Didi-Huberman pauta sua referência em três autores da primeira metade do séc. XX, Aby Warburg (1866 – 1929), Walter Benjamin (1892 – 1940) e, por fim, Carl Einstein (1885 – 1940).

História da Arte no Brasil, as gravuras dos artistas viajantes e de seus precursores chamaram minha atenção, tanto por sua reprodução diferenciada, com traços por vezes simples, por outras bem detalhados, como por terem um intuito de caráter informativo, e, ao mesmo tempo, artístico. Em contrapartida, o fantástico que permeia a obra de Walmor Corrêa, um artista contemporâneo, pode muito bem ser relacionado com a narrativa que os europeus faziam sobre a América de quinhentos anos atrás. Sua arte é rica em detalhes e sua poética está acima de qualquer necessidade de explicação verídica e legítima acerca da realidade, pois opera com o fantástico.

1.1 TRANSITANDO ENTRE FRONTEIRAS

André Thevet (1516 — 1592) foi um frade francês, que, em 1555, veio com Villegagnon ao Brasil na chamada missão colonizadora da França Antártica, atracando na Baía de Guanabara. Como capelão, sua função era realizar os ofícios da igreja católica, mas, acima de sua religiosidade, havia um outro motivo para sua vinda. Viajante de longas distâncias, Thevet fora escolhido para registrar a etnografia, a fauna e a flora das novas terras, por ter empreendido anteriormente uma extensa peregrinação pelo Levante, compreendendo as ilhas gregas, Turquia, Egito, Palestina e Síria (Ziebell, 2002, p. 188). Como resultado dessa sua jornada, publicara um livro, em 1554, relatando o que tinha visto nos lugares por onde passou. Suas obras não continham apenas escritos, mas também gravuras, para apresentar com mais acuidade, aos que não possuíam condições de verem com seus próprios olhos, o que as terras distantes tinham para mostrar.

Thevet não se enquadra na categoria mais tradicional de artista viajante, já que o conceito foi estabelecido mais tarde, entre o final do século XVIII e o início do XIX (Mattos, 2008, p. 283). Ao abordar gravuras francesas sobre o Brasil Colonial, talvez o mais comum fosse mencionar a produção artística de um Jean-Baptiste Debret (Paris, 1768 — 1848), mas aqui a proposta é trazer um artista ainda mais remoto, dos primórdios da colonização.

Cumpra ainda esclarecer que este não é um trabalho sobre artistas viajantes ou registro de paisagens através da arte. Igualmente não pretendo realizar uma abordagem teórica exaustiva sobre a temática do fantástico à época do frei André Thevet. Apesar disso, é necessário trazer brevemente o pensamento estético

dominante no período da colônia da França Antártica, já que as gravuras seguem as orientações do religioso. Será referida a pesquisa da professora Ana Maria Belluzzo, que abarca quatro séculos de registros de artistas e cientistas estrangeiros em sua obra *O Brasil dos viajantes* (1994), no que concerne ao intervalo de tempo analisado neste trabalho.

Como principal fonte de pesquisa sobre o frade, utilizo o livro *André Thevet: Cosmographe des derniers Valois*, de Frank Lestringant, publicado em 1991, em Genebra. Trata-se de uma versão revisada e atualizada da tese defendida pelo pesquisador francês dois anos antes, na Universidade de Paris XII, da parte que concerne aos relatos sobre a América, já que Thevet passou por vários lugares do mundo. No Brasil, não encontrei bibliografia dedicada inteiramente ao religioso. Os livros que abordam, dentre outros assuntos, sucintamente Thevet e o período em que permaneceu no Brasil, encontrei o mesmo equívoco: em razão de um epitáfio escrito na Igreja dos Capuchinhos de Paris, e rememorado no século XVIII, erroneamente seu nascimento foi atribuído anos antes do que na realidade aconteceu, tornando Thevet muito mais velho do que foi. Todos os autores pesquisados, com exceção da professora Zinka Ziebell, datam seu nascimento no ano de 1502, quando foi em 1516 que ele veio ao mundo. Isso se deve, possivelmente, à consulta de fontes não primárias, algo difícil em relação ao frade, em que o equívoco foi replicado. Nesta pesquisa, a partir da tradução de trechos de Lestringant, é feita a correção (1991, p. 21).

Um fato curioso ocorreu enquanto eu pesquisava no acervo de livros raros da Biblioteca Central Ir. José Otão – PUCRS, em Porto Alegre. Agendei um atendimento para consulta do livro *O Brasil dos viajantes*, de Ana Maria de Moraes Belluzzo, com o acompanhamento integral de um bibliotecário, conforme normas do local. Além da proibição de retirada do livro do setor, cópias xerográficas não podem ser realizadas, somente fotos sem flash, o que torna o processo um pouco demorado e monótono. Durante o tempo em que permaneci na sala, conversei um pouco com a funcionária que estava comigo a respeito do meu interesse de pesquisa. Comentei que havia retirado o livro *André Thevet: Cosmographe des derniers Valois* fazia já um tempo e estava surpresa com o exemplar, por ser uma edição de alta qualidade, com certeza cara (ainda estava com o carimbo de importação e com o seu custo monetário estampado), e que trazia dados tão importantes e valiosos. Recebi, então, a

advertência de que, assim que finalizasse a utilização do livro, a procurasse com o objeto em mãos. Iria ser feita uma análise da possibilidade de recatologação, devido ao seu valor documental e raridade, para somente consulta local. Fiquei surpresa que, em uma conversa informal, pude contribuir para a preservação de algo que poderá auxiliar a outros pesquisadores, assim como auxiliou a mim.

Para a parte das ilustrações comentadas na pesquisa, consultei os dois livros de autoria de Thevet que abordam sua vinda ao Brasil, a saber: *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América* e *A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei*, em suas versões originais disponibilizadas na coleção online Gallica da Biblioteca Nacional da França e na Biblioteca Pública de Nova York. Para os textos, consultei suas versões traduzidas e atualizadas, em português.

Seguindo neste viés de contextualização, Walmor Corrêa (Florianópolis, 1961) trabalha sua poética não apenas, mas também em cima dos mitos populares presentes em diversas regiões do Brasil. Ele representa a fauna e a flora a partir do imaginário popular mesclando o fantástico em suas obras. Inspirado por artistas viajantes, também mistura o fantasioso com o retrato do natural. Como principais fontes de consulta sobre o artista, utilizei os livros *Walmor Corrêa: O estranho assimilado*, com organização da professora Paula Ramos, e o recentemente lançado *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, de sua autoria, além de entrevistas, artigos, catálogos de exposições e o Instagram do artista. O segundo livro, adquirei diretamente com Walmor, um pouco antes do lançamento oficial, que ocorreu em dezembro de 2022, no Hotel Rosewood São Paulo. Quando recebi minha encomenda em casa pelo correio, notei que o endereço dele é similar ao meu: não moramos em uma Rua ou Avenida, e sim em uma Praça. Vivemos em uma redoma verde na qual um edifício de concreto desponta. Compartilhamos do igual desejo de, mesmo inseridos em uma metrópole (ele em São Paulo e eu em Porto Alegre), habitarmos em meio ao natural.

Realizei uma entrevista por telefone com Walmor Corrêa, em maio de 2023, de fundamental importância para este trabalho. Em primeiro lugar, entrevistar Walmor Corrêa permitiu o acesso direto ao próprio artista, proporcionando uma compreensão mais profunda de sua visão, processo criativo, intenções e referências. Essa interação aberta permitiu um entendimento mais rico e completo do seu trabalho, pois as suas

respostas proporcionaram percepções e informações valiosas que não seriam obtidas apenas por meio da análise das obras.

A conversa permitiu contextualizar suas composições dentro de um quadro teórico e histórico mais amplo. O artista pôde compartilhar informações sobre o contexto social e cultural em que as obras foram criadas, bem como suas intenções e os significados que ele percebe subjacentes às criações. Isso enriqueceu a pesquisa acadêmica, fornecendo uma compreensão mais abrangente das similitudes entre o seu trabalho e do frei André Thevet.

O diálogo também possibilitou o esclarecimento de conceitos e temáticas presentes em sua poética. O artista abordou diretamente questões relacionadas ao anacronismo e ao resgate do imaginário, fornecendo uma visão mais aprofundada e detalhada desses elementos. Essa assimilação mais clara dos conceitos, sob sua visão, contribuiu para uma análise mais precisa e embasada do presente trabalho.

Logo, o que pretendo fazer é um convite à imersão no pensamento anacrônico que, a meu ver, as poéticas de André Thevet e Walmor Corrêa sustentam e no qual se entrelaçam, cada qual em seu tempo, porém criando a partir do conhecimento popular da natureza. Ambos os artistas exploram em suas produções elementos históricos e culturais de diferentes períodos, sugerindo assim uma conexão entre o passado e o presente. Através da análise de suas obras, busco compreender como o anacronismo pode se manifestar em suas práticas artísticas e como isso contribui para a construção de significados e reflexões sobre a história e a cultura.

No primeiro capítulo, apresentarei as motivações da vinda de Thevet ao Brasil e como se deu a construção do seu repertório, iniciando com a obra *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*, livro resultante da viagem do frade ao Brasil. Apesar de fazer uma breve contextualização, não é a intenção aqui realizar uma biografia sobre o religioso, pois a mesma já existe, ainda que não traduzida para o português, levantada por Lestringant (1991). Procuro me distanciar da análise das gravuras como sendo de mero registro para focar em um olhar atento e investigativo de Thevet, inclusive artístico. Não obstante, reforço que o objeto final do frade era o livro em si, e não uma coletânea de imagens. Do mesmo modo, não trarei uma biografia de Walmor, pois a mesma, ainda que brevemente, figura na parte final do livro *O estranho assimilado* (2008), porém apresentarei o meu interesse sobre o tema do fantástico e do estranho.

No segundo capítulo, apresentarei o conceito de *fantástico*, utilizando-me da elaboração teórica de David Roas. Trarei também questões pertinentes ao pensamento quinhentista da época em relação à América e aos seus habitantes. Farei uma aproximação entre Thevet e Walmor, sob o viés do anacronismo, com algumas gravuras a respeito do que o frade presenciava em suas viagens de peregrinação por novas terras (a França Antártica) e trazia para os olhos do público, com indícios de gravuristas trabalhando segundo suas diretrizes. Demonstrarei, igualmente, aspectos da obra de Walmor Corrêa, permeados pelo fantástico dos ditos e histórias populares, a partir de obras contendo significados e interpretações de mitos em uma de suas primeiras séries, *Unheimlich*, no que concerne à fauna.

No terceiro capítulo, a pesquisa apresenta e se aprofunda nos dois livros resultantes da viagem de Thevet ao Brasil, *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América* e *A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do Rei*, publicados em diversas edições, ao mesmo tempo em que relaciona a poética de Walmor mais visceralmente com a do frade. Diante de sua vasta produção, o recorte adotado das obras de Walmor contemplará sua última série, intitulada *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*.

O anacronismo histórico, tal qual proposto e explorado por Didi-Huberman em *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, embasará minha reflexão sobre as poéticas desenvolvidas por estes dois artistas.

No apêndice, vou inserir uma breve pesquisa que realizei sobre as imagens de Thevet. Ao analisar as diferentes versões de uma mesma imagem, é possível compreender como o trabalho artístico transformou-se no correr do tempo e quais mudanças ocorreram em relação às sucessivas edições. Também é possível identificar nuances de significado e intenção que podem ter sido alteradas ao longo das edições. Essas variações podem estar relacionadas a alterações deliberadas do artista para enfatizar certos elementos narrativos ou simbólicos, ou podem ser resultado de fatores externos, como censura ou demandas do público.

Por fim, a título de proximidade com Walmor Corrêa e imersão em sua obra, realizei uma entrevista, trabalhada a partir da análise de conteúdo, sobre suas inspirações no presente e conexões com o passado. E, para ilustrar, trouxe algumas obras do seu último trabalho, evidenciando o fantástico e o toque de humor intencional do artista.

Em suma, os objetivos do trabalho são (1) analisar a produção imagética do Frei André Thevet, mais precisamente as imagens que ilustram *A cosmografia universal de André Thevet* e *Singularidades da França Antártica*, relacionadas à fauna e à flora; (2) analisar a produção artística de Walmor Corrêa relacionadas à fauna e à flora no aspecto da representação fantástica através de ditos populares; (3) perceber as diferenças e semelhanças dos artistas em questão no uso da linguagem visual a partir da proposição do anacronismo histórico com ênfase nas artes visuais; (4) estabelecer parâmetros entre a produção do frade e a do artista relacionadas às expressões artísticas de cada época.

Assim, penso poder contribuir, com esse trabalho, para o melhor entendimento de que forma obras de arte distintas podem ser similares apesar do decurso do tempo, utilizando o anacronismo como ferramenta para a compreensão da sobrevivência das imagens ao seu contexto de criação e, até mesmo, a sua ultrapassagem.

2 DESVELANDO PERSONAGENS

Nascido em 1516, em Angoulême, na França, e falecido em 1592, em Paris, André Thevet, devido às influências construídas com o clero e monarquia ao longo de sua vida, realizou diversos feitos. Segundo Lestringant (1991, p. 21), equivocadamente, muitos historiadores (com exceção da já apontada Zinka Ziebell) atribuem o nascimento do frade como sendo no ano de 1504 e a maioria no ano de 1502, já que o epitáfio da Igreja dos Capuchinhos de Paris explica que Monsieur André Thevet, Cosmógrafo de quatro Reis (...), à idade de 88 anos, teria morrido nesta cidade de Paris no dia 23 de novembro de 1592. Desta forma, seria considerado, para a época, uma pessoa longeva. Em *Grand Insulaire*, o religioso conta sua vida e dá detalhes pessoais seus, como uma autobiografia, sendo esta uma das provas que corroboram o fato de que sua idade é outra. Em uma parte, diz que conta com 72 anos e se encontra no ano de 1588, o que confirma seu nascimento em 1516 (Lestringant, 1991, p. 296). Esse dado é relevante para o início de um entendimento de como o frade lidava com alguns dados e informações no âmbito geral de sua produção. Testemunhos contemporâneos, obtidos através de cartas de sua autoria, dizem que Thevet, pressentindo sua morte, demonstrou preocupação com seu enterro e ordenou tudo nos mínimos detalhes, inclusive o citado epitáfio na igreja. Ao longo do capítulo, analisando os textos descritivos que acompanham as gravuras, percebo uma insistência em demonstrar com provas visuais os relatos de seu trabalho escrito.

Viajando pelo mundo e realizando suas pesquisas em terras longínquas, Thevet percorreu a Ásia Menor, a Grécia e a Terra Santa, tendo como resultado a publicação de *Cosmografia do Levante*, em 1554, seu primeiro livro e que o consagrou como geógrafo e narrador de viagens (Callado, 2009, p. 19). Então, é absolutamente compreensível um jovem frade peregrino recém-vindo do Levante fazer parte da empreitada de colonização à França Antártica.

Quando a expedição de Nicolas Durand de Villegagnon² (1510 — 1571) atracou nestas terras, que hoje chamamos de Brasil, em 15 de novembro de 1525, o frade franciscano André Thevet o acompanhava, até a breve partida do religioso em companhia de Bois-le-Comte, sobrinho do expedicionário, em 31 de janeiro de 1556

² Nicolas Durand de Villegagnon foi um cavaleiro da Ordem de Malta e estudou Teologia na Sorbonne. Foi vice-almirante da Bretanha e notabilizou-se pela fundação de um estabelecimento colonial na costa do Brasil, a chamada França Antártica, combatida e erradicada por forças portuguesas.

(Moreira Neto, 2009, p. 15). A estadia tão curta do frei Thevet pode ser explicada pelas tensões e constantes conflitos existentes na colônia, aliados a um surto de varíola que acometeu não somente os indígenas, mas os colonos e, inclusive, o próprio frade. Conforme seu biógrafo, Frank Lestringant, malgrado a brevidade da estadia, a aventura da França Antártica ocupou um lugar central na vida e obra de Thevet.

Apesar de capelão de Villegagnon, seu relato não tinha cunho religioso (Lestringant, 1991, p. 93), e sim documental. Nos três meses que passou no Brasil e, sobre o que aqui percebeu, publicou *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América*, em 1557 (Lestringant, 1991, p. 36). Repleto de detalhes e cheio de riquezas, é memorável que o frade, ainda que abatido e convalescente, tenha reunido tantas informações em um período de tempo tão curto. Imagina-se que tenha se valido do auxílio de colonos e intérpretes, que tinham mais contato com o povo indígena, para registrar o cotidiano dos habitantes, a fauna e a flora do Brasil, particularmente, sobre a crença e mitologia dos Tupinambá (Moreira Neto, 2009, p. 16). Foi publicado no Brasil apenas em 1944, pela Editora Nacional, após, em 1978, pela Editora Itatiaia, e, em 2009, pelas Edições do Senado.

A pesquisadora Zinka Ziebell, em *Terra de canibais* (2002), examinou cinco livros³ publicados no século XVI que traziam relatos sobre o Brasil no formato de testemunho pessoal, sendo um deles a publicação de Thevet. Acredita que, devido à semelhança de estrutura dos cinco livros, houve a participação de terceiros na preparação das edições, corroborada pelas recorrências, tanto em nível temático quanto estrutural (Ziebell, 2002, p. 127).

Reforçando sua ligação com o Brasil, o frade é considerado o descobridor da Ilha de Paquetá e, por isso, ocupa a cadeira número um, de um total de quarenta, na categoria de patrono da Academia de Artes, Ciências e Letras da Ilha de Paquetá⁴. De acordo com Ana Arruda Callado (2009, p. 20), Thevet mapeou a ilha e a registrou, com seu nome indígena (muitas pacas), na França.

³ Os livros são: *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos de Brasil*, de Pero Magalhães de Gândavo (1576), *Les singularités de la France antarctique autrement nommée amérique*, de André Thevet (1557), *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*, de Jean de Léry (1580), *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtsschafft der wilden nacketen grimmigen Menschenfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen*, de Hans Staden (1557) e *Wahrhaftige Historien einer wundebaren Schiffart*, de Ulrich Schmidl (1567).

⁴ O aniversário da ilha de Paquetá é comemorado em 18 de dezembro de 1556, data em que o Rei da França, Henrique II, reconhece as descobertas de Thevet (que na realidade ocorreram em dezembro de 1555). Disponível em: <https://ilhadepaqueta.com.br/historia-da-freguesia>. Acesso em 11 dez. 2022.

Thevet tornou-se frade franciscano muito jovem, devido a sua origem humilde, porém, sem antepassados influentes e títulos, sem prerrogativas e memórias, abandonou o sacramento quando regressou do Brasil, em 1556, para seguir a carreira da cosmografia (Lestringant, 1991, p. 11). No seu retorno à França, a reputação de viajante de longas distâncias lhe favoreceu a carreira parisiense e a conquista do título de historiador e cosmógrafo do rei, em 1560. Dedicou-se aos três filhos de Catarina de Médici, casada com o Duque de Urbino e sobrinha do papa Clemente VII. Evitou o campo minado da teologia, dado que amadureceu à medida que as guerras religiosas se desenrolavam, mas foi condenado por ambas as partes, católicos e protestantes. Conseqüentemente, se viu envolvido em uma rede de informações que o levou a desempenhar um papel político em meio à monarquia francesa (Lestringant, 1991, p. 299).

Posteriormente, em 1575, publicou *A cosmografia Universal de André Thevet: cosmógrafo do Rei*. O livro permaneceu esquecido por cerca de 400 anos, até que uma edição da Presses Universitaires de France reuniu os manuscritos que estavam guardados na Biblioteca Nacional da França e os republicou em 1953, com mais dois textos de Thevet (Callado, 2009, p. 19). A edição em português foi publicada pela primeira vez em 2009, pela Fundação Darcy Ribeiro.

Em 1584, Thevet publicou *Vrais Pourtraits et Vie des hommes illustres*, reunindo a biografia de 250 homens expressivos da época, dentre eles o chefe tupinambá Cunhambebe, o qual conheceu no Brasil em sua missão. Ainda, publicou *Grand Insulaire* (1587), *Second Voyage d'André Thevet dans les terres australes et occidentales* (1587), *Histoire des deux voyages aux Indes australes et occidentales* (1587-1588), e, por fim, *Description des plusieurs isles* (1588), todos com a mesma verve característica sua.

Thevet conseguiu capturar a curiosidade do século em torno do seu campo de interesse preferido: os novos horizontes. Porém, após o assassinato de Henrique III e a morte de Catarina de Médici, ambos em 1589, a falta de apoio financeiro interrompeu a carreira e obra do religioso. Não publicou mais nenhum livro e a trajetória do escritor entrou em declínio, até seu falecimento (Lestringant, 1991, p. 299).

Neste trabalho, apesar de todas as obras de Thevet versarem sobre relatos de viagens dedicados aos aspectos de etnografia, fauna e flora locais, analisarei

apenas as gravuras impressas utilizando a técnica de xilografia⁵ dos dois livros citados que trazem aspectos sobre o Brasil, quais sejam, *Singularidades* e *Cosmografia*.

Seguindo o exemplo da China, os primeiros livros impressos na Europa também utilizaram a xilografia. Assim, os códices feitos totalmente em xilogravura surgiram no século XV, permitindo que não só as imagens, mas também que todos os escritos dos textos e legendas fossem realizados a partir dos entalhes nas matrizes de madeira. Da mesma forma que as cartas de baralho, os livros também ficaram mais acessíveis às pessoas que não tinham um alto poder aquisitivo, e a utilização de imagens os popularizou aos menos letrados (Costella, 2003, p. 18). Entretanto, a xilografia não permitia uma variação de escritos, pois imprimia sempre uma mesma página. A solução foi a criação de matrizes de metal com letras soltas para que fossem reagrupadas conforme a necessidade do texto, sendo chamada de tipografia, presente na Europa a partir do século XIV. Havia a vantagem de as duas técnicas poderem ser empregadas em conjunto, pois, tanto a xilografia quanto a tipografia, são técnicas de impressão em relevo, isto é, “nessas técnicas a tinta atinge o papel transportada pelas partes altas da matriz, como no uso de um carimbo” (Costella, 2003, p. 24). A xilografia, além de ilustrar livros, também continuou sendo impressa como obra autônoma, se aperfeiçoando até atingir altos níveis artísticos. Do século XV ao XVII, as impressões foram realizadas com matrizes entalhadas *a fio*, em madeira cortada longitudinalmente ao tronco, período correspondente à técnica utilizada para reproduzir as gravuras nos livros de Thevet. Posteriormente, a partir do século XIX, foi difundida a xilografia *de topo*, que consiste na gravação em madeira dura cortada transversalmente ao tronco da árvore, o que permitia a riqueza de minúcias nas obras criadas.

Interessante pontuar que, em entrevista que realizei com Walmor Corrêa, em 23 de maio de 2023 (**Anexo I**), o artista conta que a gravura de Thevet que mais lhe chama a atenção é a do tucano. Esta representação, acredito, é de bastante

⁵ Acredita-se que as primeiras impressões xilográficas na Europa tenham sido feitas a partir do século VI, porém a prova mais antiga registrada é um pano datado do século XII. No papel, a impressão iniciou-se nos séculos XIV e XV, com a xilogravura de imagens sacras e cartas de baralho. Foi encontrado na região da Borgonha, próxima a Dijon, na França, um fragmento de matriz xilográfica considerado o mais antigo da Europa, que é datado entre 1370 e 1380, com a inscrição: “Este era o verdadeiro filho de Deus”. Em relação às cartas, como precisavam ser desenhadas e pintadas a mão, o processo se tornava caro. Com a xilografia tornaram-se mais baratas, popularizando os baralhos pelas mãos de Jean Dale, artista francês que trabalhou em Lyon entre 1450 e 1480 e foi um dos primeiros gravadores europeus a empregar essa técnica em cartas (Costella, 2003, p. 14).

relevância na análise do trabalho do frade, visto que aparece nos seus dois livros. Iniciando em sua leitura da fauna local na publicação *Singularidades*, Thevet descreve o animal em capítulo próprio, intitulado “Como traficam os selvagens. A ave chamada tucano. A especiaria americana.” O frade discorre sobre o tráfico praticado pelos indígenas entre si, e também com os estrangeiros, de penas de avestruz⁶ e de outros “esquisitos pássaros” (Thevet, 2018, p. 288). Considera o tucano um animal “maravilhosamente disforme e monstruoso”. E continua dizendo que, no litoral, a mercadoria mais comum são as penas de uma ave chamada de tucano:

Essa ave é do tamanho do pombo. Há uma outra espécie, semelhante à pega, porém com a mesma plumagem do tucano, isto é, toda negra, à exceção da cauda (onde se veem algumas penas vermelhas entremeadas com as negras) e do papo (amarelo numa extensão de cerca de quatro dedos, tanto em largura como em comprimento, mas um amarelo cuja tonalidade não tem igual). Algumas pluminhas da rabadilha são vermelhas como sangue. Da parte amarela do papo fazem os selvagens os ornamentos de seus tacapes, mantos, sombreiros e outros objetos. Trouxe para a Europa um sombreiro, feito com essa bela e rica plumagem, o qual, por se tratar de um objeto singular, dei de presente ao rei. (...) **De resto, é um animal maravilhosamente disforme e monstruoso**, cujo bico por pouco não é mais grosso e mais largo do que o próprio corpo. Levei comigo um, que, na América, me ofereceram, cujas plumas eram de cores várias, algumas vermelhas como o escarlate, outras amarelas, azuis, etc. Como já se disse, a plumagem do tucano serve de tráfico e é muito estimada pelos selvagens americanos (Thevet, 2018, p. 289, grifo meu).

Um tom acusatório permeia a narrativa para, mais tarde, ser amenizado pela destinação que o frade dá a esses regalos. Para cortejar os poderosos, Thevet abre mão das preciosidades que herdou de sua viagem. Percebo que ele adota uma postura política ao criar relações com as mais variadas frentes. Para o Senhor de Troistieux, gentil homem da casa do cardeal de Sens (chanceler da França), ele oferta os mantos de plumas de guará. Segundo Alfred Métraux (apud. Thevet, 2018, p. 165), o manto de plumas, originário do *Cabinet du Roi*, depois exposto no Trocadèro, é o mesmo ornamento oferecido por Thevet a Troistieux. O frade, como visto nas primeiras páginas de *Singularidades*, dedicou a obra ao cardeal de Sens que, possivelmente, o auxiliou na obtenção do cargo de capelão da rainha Catarina de Médici e o de historiador e cosmógrafo do rei, vista sua amizade com o cardeal Carlos

⁶ No Brasil, não existiam avestruzes propriamente ditos. “*Ema* ou *nhandu* é o verdadeiro nome do *avestruz americano*, bem menor que o seu parente africano, que atinge dois metros e meio de altura”. (cf. R. v. Ihering, p. 75. Nota do tradutor.) (Thevet, 2018, p. 288).

de Lorena. E para Nicolas de Nicolai, geógrafo da corte real, ele destina os chocalhos de porongos adornados com penas (**figuras 30 e 31**).

Thevet não se constringe em contar que conseguiu “subtrair ocultamente um desses instrumentos, que trouxe para a França, juntamente com algumas peles de aves multicores, por se tratar de singularidades”, itens místicos para os indígenas, que acreditavam estarem falando com Tupã. O geógrafo, por sua vez, o apresentou ao rei, que “mostrou muita satisfação em ver tais singularidades, visto que não tinha tido, até então, nenhum conhecimento delas” (Thevet, 2018, p. 325).

O rei, então, recebe as aves e sombreiros feitos de plumas e penas; Conrad Gessner, naturalista suíço, as peles de preguiça; e as sementes raras vão para Philippe Melanchton, astrólogo e astrônomo alemão, e participante ativo da Reforma Protestante (Thevet, 2018, p. 21). Acho curioso, com o enredo construído pelo frade, a existência de uma narrativa do maravilhoso corroborada com personalidades existentes e fatos verdadeiramente ocorridos. A credibilidade de todo o seu relato, conseqüentemente, não poderia ser colocada à prova, já que o convencimento era mais do que natural, pois para ele tudo era verdadeiro e existia tal como contava.

Figura 1 – *Description du Toucan, oiseau de l'Amérique* (Paris)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de
*Les Singularitez de la France
Antarctique*, Cap. XLVII, p. 91
(Paris, 1558).
*Description du Toucan, oiseau
de l'Amérique*
Biblioteca Nacional da França
Fonte:
[https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/
bpt6k109516t/f3.item](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t/f3.item)
Acesso em: 28 nov. 2022

Nota-se que, apesar de parecidas, as gravuras oferecem algumas diferenças, além da constante inversão gráfica presente na edição da Antuérpia. Enquanto que na edição de Paris a ave está em destaque, se sustentando em um galho de árvore, percebe-se que na edição posterior o gravador inseriu elementos de paisagem ao

fundo. Montanhas e algumas nuvens estão presentes na ilustração situando o tucano em um local alto, próprio de sua natureza, e fazendo com que o leitor capte com maior facilidade o seu habitat.

Figura 2 – *Description du Toucan, oiseau de l'Amérique* (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de
*Les Singularitez de la France
Antarctique*, Cap. XLVII, p. 89
(Antuérpia, 1558).
*Description du Toucan,
oiseau de l'Amérique*
New York Public Library
Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
Acesso em: 27 dez. 2022

Já na edição traduzida para o português (2018), o que se observa é uma reprodução em impressão, e não uma xilogravura original, obviamente. Na imagem, um quadrado contorna o animal, coisa que não está presente nas gravuras da edição de 1558, que é mais clara e delicada. Nota-se, igualmente, alguns riscos extras, parecendo intensificar algo que se apagou com o tempo, mas trata-se da mesma gravura. Nessa época, não era considerado importante a identificação da autoria (Herskovits, 1986, p. 82). Porém, as sutilezas percebidas entre as ilustrações se devem ao fato de que uma reprodução pode não repetir a obra em sua totalidade, tal como ela o é, devido à capacidade técnica do artista ou método utilizado para copiá-la.

No capítulo dedicado ao tucano na *Cosmografia*, o animal retornará como uma releitura sofisticada do desenho (**figura 3**). Thevet delata novamente o tráfico que ocorria nas terras, afirma que o maior contrabando a existir era o de plumas de avestruz, mas também ocorria com penas de outros pássaros, como o tucano (2009, p. 134). Aqui, o cosmógrafo retoma o que já tinha explanado em *Singularidades*, mas

com um linguajar muito mais rebuscado, quiçá adquirido ao longo dos anos com sua experiência literária. Repete que:

Trouxe para a França um chapéu rico e muito belo, feito dessa plumagem, com que presenteei o **falecido Rei Henrique**, o segundo deste nome, como coisa rara e singular, digna de ser admirada, diante da delicadeza da obra, em que os selvagens fazem a tessitura da plumagem tão graciosamente como uma rede de casca de árvore que dificilmente se saberia fazê-la mais adequadamente aqui, mesmo com fio de seda (Thevet, 2009, p. 135, grifo meu).

Thevet atualizou seu texto com o passar dos anos, pois, no momento em que o escreveu, o rei Henrique já era falecido. Mas não só os fatos foram atualizados, como também a gravura do animal. Percebe-se que a representação do tucano da *Cosmografia* (**figura 3**) é diferente da trazida em *Singularidades* (**figuras 1 e 2**).

Figura 3 – *Portrait du Toucan*



Thevet, André (1516 – 1592).
Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *La cosmographie universelle d'André Thevet*. Tomo IV Cap. XII, p. 938v (Paris, 1575)
Portrait du Toucan
Biblioteca Nacional da França
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v>
Acesso em: 27 nov. 2022

O pássaro é mais elegante, a vegetação ao seu entorno é muito mais elaborada, o horizonte apresenta nuvens e sombras de outros pássaros, a delicadeza das penas descrita por Thevet está presente nos traços finos do gravador e a posição

ereta da ave com seu olho redondo e fixo se assemelha ao tipo de animal de bico comprido que se tem em mente. O frade segue afirmando que o pássaro é monstruoso e disforme, porém o enriquece à medida que enaltece e elenca os objetos de prazer fabricados com sua plumagem, tais como guarnições de espada, trajes e chapéus (Thevet, 2009, p. 135). Walmor se recorda da primeira vez em que viu o desenho do tucano. Quando entrevistei o artista, ele contou que ficou apaixonado, porém, anatomicamente falando, viu que era impossível que uma ave com um bico desse tamanho tivesse condições de voar. Suponho que, quando Thevet avistou o pássaro, deva ter feito um esboço na qualidade de cosmógrafo que era: sem acuidade proporcional. Então, ao chegar na França, quando repassou as orientações aos gravadores, algo pode ter ficado um pouco exagerado.

Devido à variedade percebida de desenhos dos mesmos trechos dos livros de Thevet, é possível afirmar que ele teve assistência para representar em imagens o que declarava, e não apenas de uma única pessoa, mas de várias. O assunto está melhor discutido no **Apêndice** do trabalho.

Eu poderia abordar a produção artística do frade como uma mera forma de ilustrar os seus textos através de uma visão quinhentista, mas acreditando em aspectos relacionais com a arte contemporânea de Walmor Corrêa, trabalho nesta pesquisa com o anacronismo que aqui estabeleço. Nesta abordagem, procuro relacionar dois artistas que possuem uma linha de raciocínio bastante similar, apesar do decurso entre suas existências.

Acredito que a busca incessante pela compreensão da arte transcende os limites temporais que a história nos impõe. No campo da História da Arte, encontra-se motivação para explorar o universo anacrônico como uma ferramenta poética e acadêmica que permite estabelecer um diálogo curioso entre dois artistas separados por mais de meio milênio. Através desse enfoque, pretendo desafiar as fronteiras convencionais da temporalidade, rompendo com as barreiras que separam o passado e mergulhando nas profundezas do presente, em busca de conexões e significados ocultos. Nessa jornada, espero conseguir revelar as sutilezas do tempo, as interações fluidas entre as eras e o eco eterno da criação artística que transcende a linearidade do tempo.

2.1 DO REAL AO IMAGINÁRIO: WALMOR CORRÊA

Walmor Bittencourt Corrêa, artista brasileiro nascido em 5 de outubro de 1961, em Florianópolis, Santa Catarina, produz trabalhos embasados em diversos campos do conhecimento, como arqueologia e história natural. Dentre seus vários interesses, fazem parte as expedições científicas. A biologia recriada por ele é referenciada por toda a classe de viajantes transplantada pelo colonialismo ao Novo Mundo, incluindo frei André Thevet e padre José de Anchieta. São artistas, corsários, aventureiros, comerciantes, músicos, religiosos, imigrantes e uma série de pessoas que, desde Marco Polo (séc. XIII), trazem seu conhecimento de mundo à sociedade e do qual Walmor se vale para construir seu repertório (Cocchiarale, 2015, p. 20-21).

A curiosidade de Walmor pela natureza começou ainda na infância, durante suas andanças em companhia do pai pela fazenda da família, em Santa Catarina. De imaginação fértil, a sua relação próxima com o mundo natural e o conhecimento científico são os elementos que determinam a produção de Walmor. Iniciou os seus estudos na faculdade de Arquitetura e Urbanismo, mas a sua paixão pelas artes fez com que trocasse o seu curso para Publicidade e Propaganda, concluído em 1985, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Durante a década de 1980, frequentou aulas de pintura, escultura e gravura no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, paralelamente à sua formação acadêmica.

Sua produção⁷ começou a chamar a atenção do público quando o artista apresentou obras envolvendo seres híbridos e “ganhou destaque nacional sobretudo a partir de 2004, quando participou, com sala especial, da 26ª Bienal Internacional de São Paulo” (Ramos, 2007, p. 462).

Seu trabalho é permeado por animais fantásticos que não são fruto de uma alucinação artística, mas de uma possibilidade taxidérmica. Em 1989, realizou uma viagem à Europa e teve oportunidade de observar o trabalho de alguns artistas viajantes do século XVIII e XIX. Porém, o surgimento dos primeiros híbridos, como explica Ramos (2008), ocorreu em 1997, após uma viagem a uma cidadezinha do

⁷Walmor pontua que uma das passagens mais importantes para o seu trabalho é o *Número de Reynolds*, uma fórmula matemática em que é possível atestar se algo poderia ou não voar: “Pois o *Número de Reynolds* diz que uma galinha, por mais estranho que pareça, pode voar; que um ganso também pode. Esse número atesta tudo o que conhecemos que voa, menos o besouro (...) entretanto, ele voa!!! (...) Eu, de repente, me vi como um besouro. Percebi que apesar de todos os problemas da situação do artista no Brasil (...) eu era um artista. Eu conseguia produzir. (...) Eu estava voando como o tal besouro” (In: Ramos, 2015, p. 188).

interior. Walmor, observando a força exuberante da natureza, a sentiu brotando em si também. Ele, da mesma forma, se sentia um híbrido. Porém, foi só dois anos depois, quando o artista visitou o Museu de Ciências Naturais da Amazônia, que a essência de sua produção foi constituída.

Retornando a Porto Alegre, iniciou o trabalho de hibridismo primeiramente com insetos, e os nomeava em latim ou alemão, como é o usual. Seguindo a tradição dos museus de História Natural, Walmor fixou os insetos com alfinetes e os dispôs dentro de um móvel entomológico. Esse primeiro trabalho foi chamado de *Catálogos/Coleções* e, desde então, seguiu a poética do fantástico.

Sobre as suas questões, o artista escreveu:

(...) há também nesses textos outros tipos de brincadeira, como a que aparece em um dos saquinhos (com sementes das árvores catalogadas em *A Expedição Brasileira de Thomas Ender Reconsiderada*). “(...) Regue a planta com o suor de seu rosto, porque assim os frutos nascerão com coloração rosada...” A ideia, mantendo uma característica marcante de minha poética, era de brincar com o imaginário do estrangeiro acerca do Brasil (Cocchiarale, 2015, p. 23).

Walmor entrelaça o discurso poético de sua arte com a fauna e flora permeadas da mítica fabulosa do Ocidente para reconstruir seres metade animais e metade humanos. Ele discorre com total domínio técnico um breve texto manuscrito sobre a planta ou animal desenhado, que é parte integrante da obra, explicando um pouco sobre sua anatomia, características e hábitos, seguindo uma lógica cientificista própria dos viajantes do final do século XVIII em diante. O espectador se vê próximo da lenda, ao mesmo tempo em que uma sensação de estranheza toma conta de si, com o fantástico cativando o seu olhar; o fascínio e o encanto envolvendo o seu ser.

Enquanto artista, Walmor entrega as semelhanças com o trabalho dos artistas viajantes:

Os artistas viajantes faziam o quê? Eles vinham aqui, faziam os seus percursos, ouviam os relatos dos habitantes e, muitas vezes, sem conhecer direito os animais, sem conhecer direito a flora e fauna, eles faziam os desenhos. E esses desenhos eram difundidos na Europa como verdade. Sobre isso, eu me lembro bem de que, há muito tempo, eu vi um desenho estranhíssimo num livro sobre artistas viajantes... parecia ser um animal com rosto humano. E eu realmente não conseguia entender o que era aquilo. Aí, li o texto e me deparei com a informação: era um bicho-preguiça. Então, se imaginamos que aquela imagem bizarra era difundida como verdade, a coisa

toma outra proporção. É muito curioso e, ao mesmo tempo, divertido. Nos meus trabalhos, eu proponho algo semelhante (*In*: Ramos, 2008).

O “desenho estranhíssimo” ao qual Walmor Corrêa estava se referindo era a *Fera que vive de vento*, de André Thevet (**figura 10**). A necessidade do frade em demonstrar com o desenho o que estava escrito em seus livros funciona ao contrário em Walmor. O artista primeiro desenha e só depois é que descreve a anatomia da criatura se inspirando nos pesquisadores científicos e nos atlas de biologia.

Porém, contemporâneo que é, não recebe ordens de encomendantes de missões desbravadoras e suas criações são provenientes da sua própria concepção. Ele imagina, fantasia, inventa e elabora sua arte híbrida criando contrapontos com a realidade – os ditos populares e a ciência se fundem para constituir o cerne do seu trabalho.

Considero que, nem sempre as viagens ocorrem no meio físico, mas também no deslocamento interno do indivíduo. Embebido do espírito de um explorador do início da colonização do Brasil, Walmor pinta seus seres como se os tivesse vendo pela primeira vez – com os olhos curiosos de um descobridor. A lacuna deixada pelos seus antecessores é preenchida a cada série desenvolvida pelo artista porque é assim que o anacronismo age na contemporaneidade: desafia, divide e interpola o tempo, transformando-o contra sua vontade por meio de uma exigência espontânea alheia a si mesmo.

O livro *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*⁸ (2022), que traz a mais recente série de Walmor, registra uma pesquisa e produção que o artista vem realizando desde 2018, calcada em diversas plantas do herbário nacional. É com entusiasmo genuíno que Walmor convida o leitor a mergulhar em um universo mágico e poético, revelando as profundezas da cultura brasileira por meio de sua investigação minuciosa sobre a flora nativa. Sua abordagem transporta para além das fronteiras do conhecido, introduzindo o observador em uma teia intrincada de simbolismos, rituais e narrativas ancestrais. Com uma escrita erudita, embasada em fundamentos acadêmicos, Walmor conduz o leitor em um percurso que desafia as fronteiras entre a ciência, a arte e a espiritualidade. O autor funde os elementos botânicos com

⁸ É calcado na flora mágica brasileira (vegetais e fungos) e embasado em quatro pilares: plantas com propriedades alucinógenas, afrodisíacas e energéticas, além do herbário. Esta última parte é dedicada a apresentar de modo ampliado e isoladamente, “as peças tridimensionais que integram alguns trabalhos, acentuando o estranhamento das mesmas” (Corrêa, 2022, p. 5).

referências históricas, mitológicas e antropológicas, dotado de maestria e humor, revelando a intrincada relação entre a natureza e a cultura viva.

Não são as ilustrações presentes no livro que complementam o cativante e irreverente texto, mas sim o inverso. A habilidade técnica e estética de Walmor transcende as páginas, transportando o observador para o âmago da flora mágica brasileira. Cada traço revela a reverência do artista pela natureza exuberante do país (Brasil, na atualidade, França Antártica, para Thevet), ao mesmo tempo em que resgata e reinterpreta símbolos, conferindo-lhes uma nova vida e relevância no seu contexto contemporâneo e inspirador. *Etnografia* é uma série que desperta a imaginação e propõe ao examinador refletir sobre a sua relação com o mundo natural. Por meio das palavras e imagens do artista, o público é levado a ingressar em um universo poético, repleto de mistérios e encantamentos. É um convite irrecusável para explorar as interconexões entre a natureza e a cultura, e a desvendar a magia oculta nas folhas e pétalas.

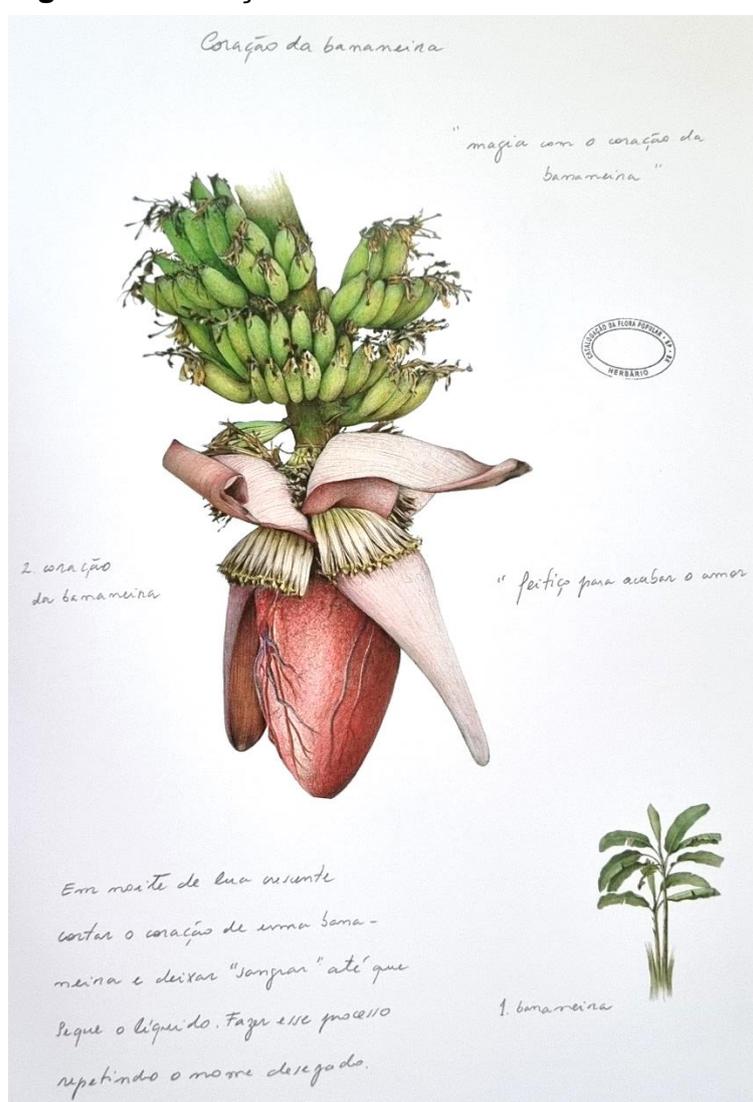
Nesta excursão fascinante pelo mundo mágico das obras de Walmor, pertencentes não só à série, mas a toda sua poética, o artista presenteia o público com uma linguagem visual estimulante, que o transporta para além das fronteiras do real e o conecta com o imaginário coletivo. Um exemplo notável é a obra *Coração da bananeira*, que desperta a curiosidade e faz um chamado para o invisível.

A criação revela-se como uma composição delicada e complexa, na qual os elementos botânicos são explorados em sua plenitude. No centro da obra, o coração da bananeira, representado de forma vibrante e pulsante, emerge como símbolo de vida e fertilidade. Os frutos, em seus tons enérgicos de verde, se destacam acima do coração, conferindo movimento e vitalidade à composição. O olhar atento do observador é atraído pelas texturas sutis das bananas e pelos detalhes minuciosos que evidenciam a habilidade técnica do artista nas veias do órgão.

Além da beleza, *Coração da bananeira* carrega consigo um profundo significado simbólico. A bananeira, presente no imaginário coletivo brasileiro, é associada à abundância e à prosperidade. O coração, por sua vez, remete à essência da vida e às emoções humanas. Ao fundir esses elementos em sua obra, Walmor evoca uma conexão intrínseca entre a natureza e o ser humano, incitando o fruidor a refletir sobre sua relação com o meio ambiente e com sua própria existência.

A utilização de cores fortes e contrastantes contribui para a atmosfera envolvente da obra. O verde intenso das folhas e frutos dialoga com o vermelho do mangará, criando um contraste visual marcante. Essa combinação cromática intensifica o poder evocativo da obra, despertando sensações de vitalidade, paixão e energia. O jogo de luz e sombra, delicadamente explorado pelo artista, confere profundidade e tridimensionalidade à composição, aumentando o fascínio do observador.

Figura 4 – Coração da bananeira



Corrêa, Walmor (1961).
Coração da bananeira – WBC – 02.AF.01
37 x 54cm
Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica sobre papel algodão
Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 69 (São Paulo, 2022).

A técnica empregada por Walmor também merece destaque. Sua perícia na representação refinada das formas botânicas é evidente, revelando um domínio da linguagem visual. Cada folha, cada textura, é cuidadosamente executada, demonstrando o apreço do artista pelo realismo e pela minúcia. Essa precisão é

combinada com um toque de fantasia, presente nos detalhes que sugerem uma dimensão mágica e mitológica. O grafismo presente no trabalho conflui no “ver para crer”, pois o rigor do desenho convence o mais cético dos críticos. O artista, durante a entrevista que realizei, afirmou que esta é sua obra preferida. Tanto o é, que, a partir dela, criou mais outras duas: um coração preto, com o significado da palavra demonstrando e denunciando a cor; e um coração em bronze polido, maior e tridimensional.

Figura 5 – *Coração da bananeira* (bronze)



Corrêa, Walmor (1961).
Coração da bananeira
19 x 8 x 25cm
Bronze
Fonte: Instagram do artista
(2022).

É incontestável que, tanto Thevet quanto Walmor, possuem sensibilidade para os detalhes encantando e seduzindo a quem se entrega ao deleite de suas obras. Para Didi-Huberman, “nós não somos apenas estranhos aos homens do passado, somos também seus descendentes, seus semelhantes” (2015, p. 40). A referência ao passado desempenha um papel fundamental no trabalho de Walmor, revelando-se como uma importante estratégia criativa para o artista. Ao estabelecer um diálogo com tempos e lugares distantes, Walmor desafia a linearidade do tempo e propõe uma

abordagem anacrônica, em consonância com os conceitos propostos por Georges Didi-Huberman.

Com a introdução de elementos trazidos pelos antigos viajantes em suas obras, Walmor sugere uma reflexão sobre a fluidez do tempo e a coexistência de diferentes épocas. Nesse sentido, o passado não é tratado como um simples ponto fixo e distante, mas sim como um elemento vivo e pulsante que dialoga com o presente. Entendo que, essa aproximação, permite ao artista criar um espaço de diálogo entre diferentes contextos históricos, ampliando o alcance de sua obra e estimulando uma consideração sobre as narrativas históricas e suas influências na contemporaneidade. Walmor, durante nossa entrevista, ponderou que seria uma estupidez desconsiderar todas as experiências de qualquer área, porque não tem como desconsiderar toda a maturidade que os anos proporcionaram através do olhar do artista. Para ele, romper com o passado seria a morte, pois “você não pode esquecer”.

Ao fazer referência ao fantástico do bestiário medieval, Walmor recorre a um período histórico rico em narrativas e simbolismos, mergulhando no imaginário coletivo que se desenvolveu ao longo dos séculos. O uso dessas referências não se limita a uma mera reprodução estética, mas sim a uma reinvenção criativa que busca ressignificar elementos históricos e estabelecer novas associações, permitindo ao artista transcender as limitações do tempo e explorar novas possibilidades estéticas e conceituais. Dessa forma, Walmor não apenas evoca o passado, mas também reinterpreta e questiona as narrativas estabelecidas, desafiando as interpretações tradicionais e revelando diferentes perspectivas a partir do olhar contemporâneo.

3 O FANTÁSTICO DE DOIS ARTISTAS E A COLISÃO DE MUNDOS – ENTRE O LÁ E O CÁ

O conceito de *fantástico* tem sido explorado tanto na literatura quanto na arte ao longo dos séculos. Ele se refere a uma categoria estética que envolve elementos de estranheza, irracionalidade e suspensão da realidade. O termo fantástico é frequentemente associado a obras que misturam elementos reais e sobrenaturais, criando um ambiente ambíguo e desafiador para o leitor ou espectador. Concebendo o fantástico como categoria estética, é permitido “oferecer uma definição de caráter multidisciplinar, válida tanto para a literatura e o cinema quanto para (...) qualquer outra forma artística que reflita o conflito entre o real e o impossível” (Roas, 2014, p. 9).

Na literatura, o fantástico é frequentemente relacionado ao gênero conhecido como *literatura fantástica*. Autores como Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Franz Kafka exploraram narrativas que desafiam as fronteiras da realidade, inserindo elementos sobrenaturais ou inexplicáveis em cenários cotidianos. Pode envolver a presença de criaturas incomuns, eventos misteriosos ou a representação de mundos paralelos.

Nas artes visuais, a noção de fantástico também pode ser encontrada em diferentes movimentos e períodos. No romantismo, por exemplo, artistas como Francisco de Goya exploraram temas macabros e oníricos em suas pinturas e gravuras. O movimento surrealista do século XX levou o fantástico a um novo patamar, criando imagens que desafiavam a lógica e a racionalidade, com a representação de elementos estranhos e simbólicos.

Uma característica fundamental do fantástico, tanto na literatura quanto na arte, é a ambiguidade. As obras fantásticas frequentemente desafiam as noções de realidade e ficção, deixando espaço para múltiplas interpretações. Elas evocam um senso de estranhamento e desconforto, aguçando o espectador ou leitor a questionar as fronteiras do possível e a explorar o desconhecido. Além disso, o fantástico muitas vezes se entrelaça com outros gêneros e estilos, como o *maravilhoso*, o *mítico* e o *grotesco*, criando uma rica variedade de expressões artísticas.

Trabalharei aqui com o conceito de David Roas (2014, p. 8), em que, no território do *fantástico*, quatro pontos são destacados: a relação necessária com a

ideia do real, seus limites, seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e, por fim, a vontade de expressar o que é inexpressável, pois está além do pensável. Para Roas, o fantástico não se confunde com a *fantasia*, já que o primeiro “nutre-se do real, é profundamente realista” (2014, p. 24). Porém, para que isso seja possível, é necessário que se estabeleça uma relação entre o mundo ficcional e a realidade. Ademais, é importante ressaltar que o conceito de fantástico varia de acordo com a cultura e o período histórico. O que pode ser considerado fantástico em uma determinada sociedade pode não ser percebido da mesma forma em outra.

O fantástico sempre apresenta um elemento sobrenatural que ameaça a realidade. O observador está em seu mundo real e sofre um fenômeno que o desestabiliza o levando perder a segurança diante do mundo ordenado e estável. O faz ter uma incerteza de sua percepção da realidade. Em algumas situações, o leva a considerar o irreal como real, e o real como possível irrealidade (Roas, 2014, p. 32). Já o *maravilhoso*, é algo que se apresenta como sendo natural em um mundo totalmente diferente do local onde o observador está inserido. É um mundo inventado em que os elementos que geram o fantástico não estão colocados, já que neste mundo tudo é possível e tudo é considerado normal. Podemos dizer então que, quando o sobrenatural se torna natural, é aí que o fantástico vira o *maravilhoso* (Roas, 2014, p. 34).

Porém, nem todas as obras que apresentam cunho sobrenatural são consideradas fantásticas, como as obras religiosas, por exemplo. Há um elemento fora da realidade, mas, pela tradição, é aceito e assim concebido como passível de ocorrência através do poder divino. Deste modo, a *Criação de Adão* (1511), de Michelangelo (1475 – 1564), não é considerada uma obra do gênero fantástico.

Na análise das poéticas de Walmor Corrêa e André Thevet, os conceitos de *fantástico* e *maravilhoso*⁹ oferecem significados valiosos para compreender a abordagem artística de cada um deles, destacando suas visões individuais sobre o mundo, a realidade e a imaginação.

No caso de Walmor Corrêa, a tendência, a meu ver, parece se alinhar mais com o conceito de *fantástico*. Sua obra, muitas vezes, apresenta elementos que

⁹ Para Todorov, existe um “maravilhoso puro” que, assim como o estranho, não tem limites definidos. Neste caso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação específica nem aos personagens, nem ao leitor. A característica do maravilhoso não é uma atitude para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos (2004, p. 60).

desafiam as fronteiras da realidade conhecida, criando um cenário em que o observador é confrontado com situações que desestabilizam sua percepção do mundo. A presença de figuras híbridas e mitológicas em suas obras, combinada com uma estética que mistura o real e o imaginário, provoca uma sensação de estranhamento e incerteza. Nesse contexto, o observador é instigado a questionar a natureza da realidade e a considerar o irreal como uma possibilidade genuína. A fusão entre o mundo real e elementos sobrenaturais ou fantásticos, com uma atmosfera que causa estranheza, de forma deliberada, é característica das criações de Walmor. Há a intenção provocativa de explorar o estranho e o sabor do seu trabalho é sabermos que é ficção. Ele se apropria da linguagem científica, com humor, para convencer o público.

Por outro lado, penso que a poética de André Thevet encontra uma conexão mais próxima com o conceito de *maravilhoso*. Sua representação do mundo é fortemente influenciada por suas experiências de viagem e exploração, nas quais ele entra em contato com culturas, paisagens e seres que diferem significativamente de sua realidade cotidiana. As descrições e ilustrações das terras distantes que Thevet encontra em suas jornadas, constantemente, transcendem as fronteiras do realismo, criando um mundo alternativo onde o exótico e o insólito se tornam corriqueiros. Nesse contexto, o maravilhoso emerge quando o observador é transportado para um cenário que parece natural em um contexto diferente do seu próprio, permitindo que elementos tidos como sobrenaturais ou extraordinários se tornem parte integrante desse universo. É importante destacar que o frade não quer fazer o *fantástico*, mas sim o *maravilhoso*, de forma intencional. O que ele pretende com isso, é comunicar algo de extraordinário nunca antes visto e o faz com a sua linguagem simples e com as limitações do século XVI. Porque para ele, seu trabalho não é ficcional nem inventado, mas sim algo crível e verdadeiro.

Assim, a obra de Walmor Corrêa tende a explorar o fantástico, desafiando a percepção da realidade e introduzindo elementos perturbadores intencionalmente, enquanto André Thevet, por meio de suas representações exóticas e viajantes, oferece uma visão do maravilhoso, onde o sobrenatural é assimilado ao natural em contextos culturais distintos. Essa diferenciação reflete as perspectivas individuais de cada artista em relação ao mundo e à maneira como eles incorporam o extraordinário

em suas obras, influenciando o espectador a questionar e expandir suas próprias fronteiras perceptuais.

Nessa incursão singular no universo de Walmor Corrêa e André Thevet, traço uma conexão que emerge de uma perspectiva pessoal sobre o trabalho de ambos. Como alguém que busca desvendar as camadas ocultas da arte, fui instigada a criar paralelos entre esses dois artistas-pesquisadores, revelando uma interseção que me intriga. E nesse jogo de apreciação artística, uma ideia se cristaliza em minha mente: a maneira como o fantástico e o maravilhoso se inserem em suas obras ressoa de formas distintas, mas convergentes.

Enquanto a presença do fantástico nas criações de Walmor Corrêa é deliberada, potencializada para questionar a realidade, a abordagem similar, entretanto maravilhosa, em André Thevet, sutilmente se configura como um ato intencional seu para evidenciar o excepcional. Thevet, um explorador genuíno, fornece a matéria-prima da qual Walmor constrói sua própria narrativa artística, apresentando um contraste entre as jornadas extraordinárias do primeiro e a apropriação artística do segundo. Walmor, nesse contexto, não apenas utiliza o universo de Thevet como base, mas também como um trampolim para criar seu próprio mundo, um mundo onde o fantástico se torna uma ferramenta poderosa para desafiar, questionar e redescobrir as fronteiras entre realidade e imaginação. Nesse sentido, pretendo destacar as nuances do *fantástico* e do *maravilhoso* nas obras de ambos, com o intuito de contribuir para uma possível contemplação dos encontros entre a arte e a história através da percepção individual do observador.

3.1 COMO TUDO COMEÇOU

Ana Maria de Moraes Belluzzo, pautada por Sérgio Buarque de Hollanda, apresenta o quadro ideal de Novo Mundo que foi elaborado pelos europeus, tendo como paradigma “os motivos edênicos provenientes da imaginação literária” (Belluzzo, 1994, p. 14). A professora coloca que grande parte dos autores que tratam sobre o imaginário acerca do Brasil analisam prioritariamente os textos, em desfavor das imagens. Concordo com a pesquisadora, que explica que:

(...) o estudo da imagem apreende, das obras, o seu caráter de representação mental, e não de representação do mundo. A dimensão do imaginário não é considerada aqui como ocorrência exclusiva do discurso artístico. Todos os

documentos apresentam sua cota de imaginário, à medida que este dirige sua atenção para o teor simbólico neles contidos e não somente no que reproduzem. A dimensão do imaginário, mais orientada para o mundo interior do que exterior, poetisa mais do que aponta. A obra artística constitui um campo especialmente fértil para esse tipo de especulação (Beluzzo, 1994, p. 14).

Compreende-se que o homem da época de André Thevet deveria se ver e se reconhecer nas obras, conseguindo fazer um paralelo entre o seu mundo cotidiano e o que era apresentado pelo frade, para que daí pudesse criar uma relação (ou desenvolver um sentimento) de espanto, curiosidade e admiração pelo seu trabalho. Deveria perceber que era algo totalmente diferente da sua vida corriqueira, mas ao mesmo tempo acreditar que era real, porque o religioso assim o dizia. E mais: ele buscava comprovar com fatos e histórias que incorporavam elementos conhecidos da população, oferecendo um tom de veracidade aos seus relatos.

Figura 6 – Universalis Cosmographia



Waldseemüller, Martin (1470 – 1520).

Impressão de *Universalis Cosmographia*, o mapa de 1507, mostrando as Américas, África, Europa, Ásia, e o Oceano Pacífico separando a Ásia das Américas. Consiste em doze seções impressas a partir de xilogravuras medindo 46 cm x 62 cm cada.

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Waldseem%C3%BCller

Acesso em: 11 dez. 2022

Dentro da ideia de documentação, os primeiros registros da América foram trazidos por Américo Vespúcio, no século XVI, através de gravuras inseridas em suas cartas publicadas no formato de folhetim. Em *Mundus Novus*, Vespúcio relata algumas de suas experiências maravilhadas, sem nem ele nem os geógrafos saberem ao certo a que terras ele teria chegado. Thevet, que tinha conhecimentos geográficos, em sua publicação *A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei* (2009, p. 42-43), se vale do exemplo de Vespúcio. O cartógrafo alemão Martin Waldseemüller (1470 — 1520), chamou de América as terras descobertas pelo navegador, em 1507, em sua homenagem (**figuras 6 e 7**). Assim, a inclusão do território, até então apenas uma lenda, em um planisfério, o tornou amplamente conhecido. Entretanto, Thevet afirma que Vespúcio não percorreu um centésimo sequer desta parte do mundo,

motivo pelo qual poderia rebatizá-la. E assim, com acontecimentos históricos e comentários pessoais, o frade tecia o enredo de sua literatura maravilhosa ilustrada.

Figura 7 – Detalhe do mapa: América



Waldseemüller, Martin (1470 – 1520).

Detalhe do mapa mostrando o nome América

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Waldseem%C3%BCller

Acesso em: 11 dez. 2022

Devido à novidade, segundo Belluzzo, o testemunho de viajantes passou a adquirir foro de verdade, e as imagens suscitadas por eles eram tidas como evidências (1994, p. 18). Como a ideia de um mundo novo era desconhecida e diferente do que predominava no mundo europeu, houve um chamamento à Antiguidade para que ela também alcançasse essa terra nova com analogias, semelhanças e diferenças. Houve um despertar no interesse de cartas, que passaram a circular pela Europa acompanhadas de ilustrações. Por força das tradições artísticas locais e da iconografia presente naquele século, as imagens retratavam visões edênicas do mito do bom selvagem versus o canibal. Com a descoberta no novo continente, os europeus tiveram que repensar sua cultura e visão de mundo (Belluzzo, 1994, p.18).

A partir daí, na escola portuguesa, o indígena americano esteve presente em quadros de pintura religiosa. Sua presença era distorcida como um representante do além-mar que veio adorar ao filho de Deus. As figuras eram representadas com seus

cocares, penas, flechas e adereços, porém, por convenção do decoro, roupas estilizadas eram pintadas sobre seus corpos. Havia a negação da cultura indígena pela sua descaracterização, e o intuito catequizante era forte (Belluzzo, 1994, p.22).

Sabe-se que, a partir de 1505, ocorreram expedições francesas à costa brasileira, registradas por documentos de Paulmier de Gonneville entregues ao rei da França, Francisco I (Ziebell, 2002, p. 169). Ali, o autor conta que havia a presença de franceses e bretões no comércio de pau-brasil, e não cita rivalidades com os portugueses, já que os mesmos são seus contratados por serem experts no assunto. O que para Gonneville era descrito como singularidades, para Thevet foi o tema de seu primeiro livro. Após algumas expedições de portugueses ao Brasil, enviados para acabar com a atividade francesa, em 14 de julho de 1536 foi assinado um tratado de amizade entre Dom João III e Francisco I, em Lyon. Em 1547, Henrique II, ao suceder a Francisco I no trono, inaugurou uma época de perseguições aos reformadores da religião católica. Com isso, milhares de franceses fugiram para Genebra e foi quando se deu a primeira e única tentativa de se estabelecer uma colônia francesa no Brasil (Ziebell, 2002, p. 175).

Para celebrar este grande marco, na França, na cidade de Rouen, em outubro de 1550, o rei Henrique II e Catarina de Médici realizaram sua entrada triunfal no que seria um agradável e magnífico espetáculo encenado com a participação de alguns índios tupinambás, alguns tabajaras e alguns marujos normandos. No período, a sociedade mercantil se desenvolvia e as alegorias se mesclavam com divindades pagãs, ditas humanistas (Belluzzo, 1994, p. 26).

Percebe-se nos textos de Thevet, reproduzidos mais à frente, o religioso citando amplamente a mitologia grega. É possível que o frade tivesse tomado ciência desta festividade, dada sua proporção, e que desejasse fazer parte da caravana de Villegagnon para obter destaque. Belluzzo relata pormenores que esclarecem que os franceses detinham algum conhecimento dos povos e da fauna presentes na França Antártica:

Ao longo das margens do Rio Sena, surge a costa marítima brasileira, aproveitando-se o espaço vazio com alguma vegetação e ampliando-se o *cenário natural* com arbustos enxertados e troncos pintados de vermelho. Localizam-se, ademais, construções com tronco de árvore não aparelhada, cobertas de palha, que simulam habitações indígenas. Podem ser encontrados nas árvores papagaios, macacos e saguis (Belluzzo, 1994, p. 29).

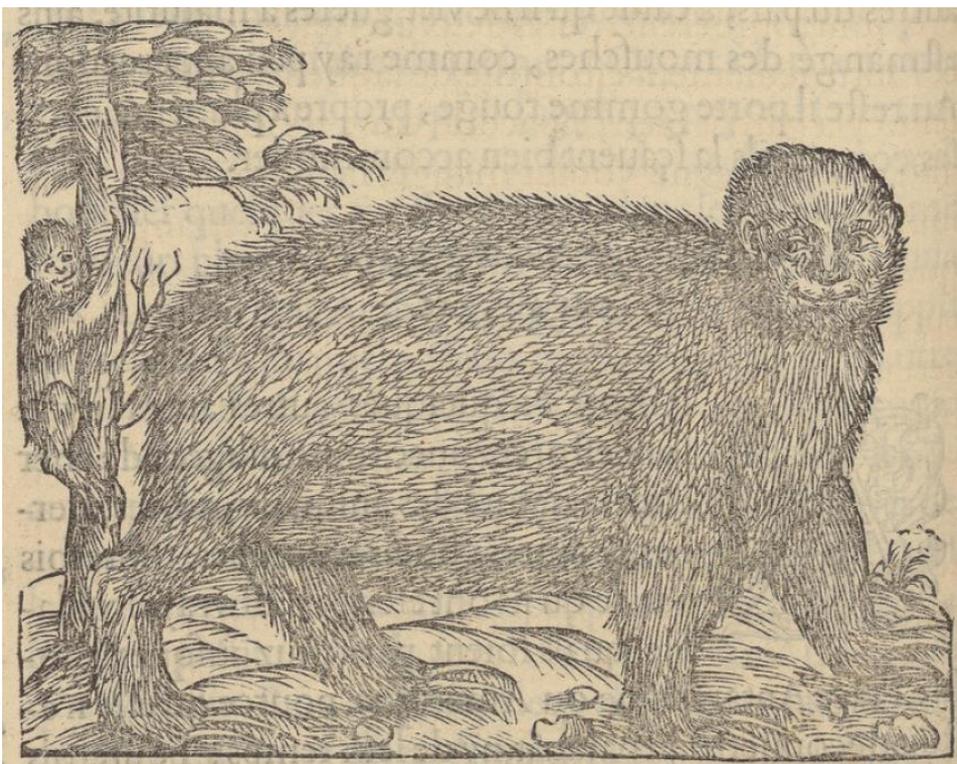
Nesse ínterim, o fantástico voltava os olhos mais uma vez para a América, porém agora com narrativas repletas de pormenores. Talvez o relato mais magistral – e mais conhecido – de André Thevet seja o da preguiça. Um animal muito grande e disforme com a face semelhante à de uma criança e de pele suave, é desenhado de forma hostil, mas ao mesmo tempo descrito de modo terno em *Singularidade da França Antártica, a que outros chamam de América*, seu primeiro livro que aborda o Brasil. O cosmógrafo, influenciado pelas lendas locais, mostra a preguiça deslocada de seu habitat, afirmando que o animal não se alimentava, ou, ao menos, ninguém o tinha visto comer nem beber por vinte e seis dias. Thevet traz um conteúdo informativo e reforçado pela gravura do bicho. Relata:

O animal de que falo é, em poucas palavras, tão disforme quanto seria possível crer ou imaginar. Chamam-lhe de haü ou haüthi. Tem o tamanho de uma bugia grande da África e o ventre quase arrastando por terra. A cabeça assemelha-se muito à de uma criança. E a face também, **como se poderá ver da gravura adiante**, feita à vista do natural. Quando é apanhada, solta suspiros que só um menino grande, ao sentir alguma dor. A pele é acinzentada e veluda como a de um urso ainda novo. Os pés, compridos, têm quatro dedos, mas só três unhas, feitas à maneira de espinhas de carpa, com as quais trepa às árvores, onde vive mais do que em terra. Sua cauda é do comprimento de três dedos e pouco peluda (Thevet, 2018, p. 310-311, grifo meu).

Constata-se que há um esforço empreendido por Thevet (2018, p.198), de forma geral nas suas exposições, em transmitir a fidedignidade do relato na imagem, incluindo o máximo de detalhes, visto que o próprio frade exaltava que foi testemunha ocular de tudo que foi visto nas terras. Desta maneira, revela-se um narrador que argumenta ser superior aos escritores de gabinete pelo fato de que sua experiência pessoal dá garantias do que relata. Inclusive, em *A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei*, a preguiça retorna aprimorada (**figura 10**) e é a imagem mais conhecida das três versões.

A justificativa que o frade dá para a sua descrição de animais raros e desconhecidos é para a pura satisfação do leitor que se apraz de coisas raras e singulares, já que a natureza não as distribui uniformemente pelo mundo (Thevet, 2018, p.310). Entretanto, na tradução do Prof. Estevão Pinto, consultada para este trabalho, espantosamente a gravura não está presente.

Figura 8 – Description d'un animal nommé Haüthi (Paris)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LII, p. 99v (Paris, 1558).
Description d'un animal nommé Haüthi
Biblioteca Nacional da França Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t/f3.item>
Acesso em: 27 nov. 2022

Figura 9 – Description d'un animal nommé Haüthi (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LII, p. 97v (Antuérpia, 1558).
Description d'un animal nommé Haüthi
New York Public Library
Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
Acesso em: 27 dez. 2022

É curiosa a forma com que o *Haüthi* aparece na edição reduzida de *Singularidades*, pois tudo é extremamente exagerado ao feitiço de uma paródia (**figura**

9). O rosto da besta se assemelha mais ainda, conforme a descrição do frade, a um rosto humano. Os olhos e os lábios lembram feições de uma pessoa, porém com o corpo de um animal. As unhas afiadas apontam das patas e a composição terna antes vista, retorna como algo grotesco e disforme, digno de um bestiário medieval. Nesta, como nas demais gravuras da Antuérpia, qualquer inicial que possa identificar o artista está ausente, porém sabe-se que é proveniente de algum gravador que prestava serviços para a Officina Plantiniana¹⁰, visto inscrições nas folhas de rosto da publicação de 1558 (*De l'imprimerie de Christophe Plantin*).

Figura 10 – *Haüt, beste qui vit de vent*



Thevet, André (1516 – 1592).
Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *La cosmographie universelle d'André Thevet*, Tomo IV, Cap. XIII, p. 941 (Paris, 1575)
Haüt, beste qui vit de vent
Biblioteca Nacional da França
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1>
Acesso em: 27 nov. 2022

O extraordinário relato do bicho-preguiça é mais requintado em *Cosmografia* (figura 10). Primeiramente, antes de afirmar que o animal vivia de vento, Thevet explicou que existe uma árvore chamada *Amahut* (imbaúba) que serve de alimento ao bicho e é onde ele habitualmente fica. Em adição ao aspecto de seu rosto e cabeça

¹⁰ A Oficina Plantiniana, foi criada em 1555, por Christopher Plantin (1520-1589), na Antuérpia, Países Baixos (atual Bélgica). Plantin aprendeu o ofício da encadernação e impressão na primeira metade do século XVI, na França. Destaca-se por ser a maior tipografia da Europa da época e atuou até 1867 (dos Santos Silva, 2016).

serem quase semelhantes aos de uma criança, já informado em *Singularidades*, afirma que sua carne é “tão desagradável para comer como a de um dogue velho, pois é grosseira e sem gosto” (Thevet, 2009, p. 142).

A gravura atualizada é bastante detalhada, e dá enfoque às especificidades do animal. Todas as características elencadas por Thevet estão presentes, desde as suas feições, as suas garras compridas, e o seu pelo veludo. A corda no pescoço da preguiça retrata o que ocorre quando presa – solta grandes suspiros como um homem com dor. Percebe-se ao longe outros dois bichos em cima das árvores (em *Singularidades* era só um) e um indígena apontando um arco e flecha para ambos, dois outros o mirando com o dedo, uma mãe com seu filho a um canto, e casas e vegetação ao fundo. A colocação do animal em um ambiente familiar dos indígenas o excetua à normalidade, o faz adquirir a característica maravilhosa visto que está deslocado de seu habitat. É desta forma que o frade convence e captura seu leitor.

No caso de Walmor Corrêa, vivendo no mundo contemporâneo, ganhou destaque nacional, através do *fantástico* presente em suas obras. É possível, sem sombra de dúvidas, reconhecer que sua poética não fala de algo real, e sim de uma ficção. É um retrato fantástico percebido pela invasão de um elemento desestabilizador na obra (a cauda de um peixe no corpo de uma mulher).

Considerando a ideia de Roas (2014, p. 25), de que “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de uma dada cultura”, para que o fantástico seja percebido é necessário que o observador contraste a visão do *sobrenatural* com o juízo de *real*. Assim, o fantástico “dependerá sempre do que seja considerado real e o real depende do conhecido” (Roas, 2014, p. 26), pois é necessária a relação com o contexto sociocultural. Com o desenvolvimento das Ciências, vários fenômenos puderam ser melhor compreendidos, o que possibilitou novas abordagens entre o real e o fantástico, por certo.

Em *Ondina*, obra da série *Unheimlich*, Walmor disseca o corpo da sereia e expõe os seus órgãos, inserindo notas explicativas acerca de cada um deles. As anotações visam complementar as informações e dirimir dúvidas quanto ao desenho (Costa, 2015, p. 67). Os seus personagens não servem meramente para contemplação, eles também exigem compreensão. O feto, o cérebro e o coração, em protagonismo explicativo ao lado do corpo que os abrigam, retornarão futuramente na

série *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, em uma reinterpretação, desta vez, do reino vegetal.

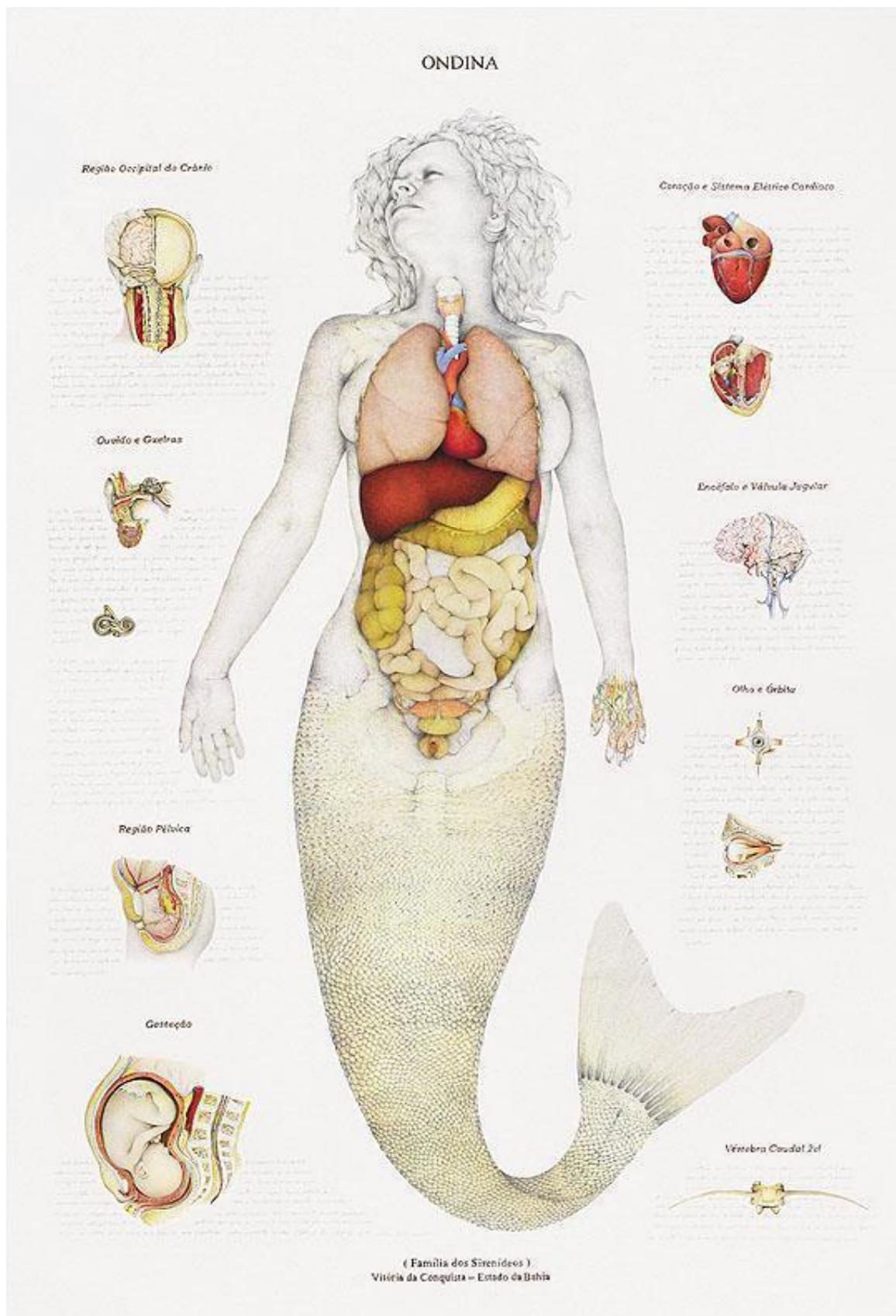
Em 2000, Walmor foi para a Amazônia concluir uma pesquisa sobre mitos brasileiros, como conta no vídeo *Unheimlich* (Corrêa, 2022). Na região em que ficou, no Rio Negro, conta que as pessoas falavam com muita veracidade sobre o curupira. Ele havia lido as cartas do padre José de Anchieta, e numa delas, datada de 1560, o religioso descreve a existência do Curupira (indígena com os pés voltados para trás) e do Ipupiara (homem peixe-boi que daria credibilidade aos indígenas sobre a vinda da mulher-peixe, a sereia) no Brasil.

Walmor achou que estava no momento de alguém comprovar “cientificamente” essas presenças e resolveu fazer uma pesquisa. Alugou um barco para percorrer a foz do Negro, acompanhado de um ribeirinho, à procura de pessoas que houvessem visto estes seres. Lá, ele ficou sabendo da existência de um indígena que teria namorado uma sereia. O homem contava que, todas as manhãs, a sereia sentava em uma determinada pedra e o ajudava a pescar, e no final da tarde desaparecia dentro do rio, voltando no dia seguinte. Walmor, enquanto escutava o relato, pensava como era possível este ser não morrer de embolia, e qual seria o dispositivo físico para que isso pudesse ser justificado. Pensava em como seria seu coração para não explodir, em quantas cavidades teria o órgão. Assim, ele foi indagando como seria possível questionar a existência desses mitos.

Por fim, Walmor concluiu a pesquisa com a consulta a médicos e veterinários e começou a pintar a Ondina como um grande atlas de anatomia (**figura 11**). Ele fez o mesmo processo de pesquisa e de pintura para criar as demais obras da série *Unheimlich*, assim intitulada por conta de um texto de Freud, em tradução livre, *O estranho familiar*, concluindo os cinco atlas de mitos que detêm correlação com lendas do Brasil: Ondina, Ibupiara, Curupira, Cachorra da Palmeira e Capelobo.

Nesta série, em específico, o artista explora de maneira interessante o conceito do *maravilhoso* ao criar seres híbridos que habitam um mundo que desafia as fronteiras entre o real e o imaginário. O termo alemão traz precisamente essa sensação que Walmor busca evocar em sua obra. Por meio da fusão de elementos da fauna e dos mitos brasileiros, ele desafia as categorias convencionais da natureza, criando seres que são ao mesmo tempo familiares e estranhos.

Figura 11 – Ondina (2005)



Pintura acrílica e grafite sobre tela. 195 x 130 cm. Corrêa, Walmor (1961). Série *Unheimlich*

Sigmund Freud, em seu artigo *Das Unheimliche*, de 1919, traduzido como *Infamiliar* pela edição de 2019, descreve o conceito como um sentimento de angústia e horror suscitado por algo:

Gostaríamos de saber o que é (...) que permite diferenciar, no interior do angustiante, algo “infamiliar”. A esse respeito, nada encontramos nas meticulosas exposições da estética, as quais, em geral, ocupam-se de preferência dos sentimentos belos, grandiosos, atraentes, ou seja, dos sentimentos positivos, de suas condições e dos objetos que eles evocam, em vez dos contraditórios, repugnantes, penosos. (...) Do ponto de vista da literatura médico-psicológica, (...) um ensaio de Ernst Jentsch (...) sublinha, com justa razão, que a sensibilidade para esse tipo de sentimento é encontrada em diferentes graus nas diferentes pessoas (Freud, p. 53, 2019).

Como conclusão, Freud afirma que o infamiliar é um sentimento aterrorizante que remete a algo velho conhecido, íntimo, mas que deixa de sê-lo por conta de um propósito de defesa do Eu, que o expulsa para fora, como a um estranho (p. 67, 2019). É algo estranho porque está inserido na realidade, assim como o indígena (ser real) que contou que se relacionava com uma sereia (ser irreal). O psicanalista já pontuava a diferença do maravilhoso, que nada tem de infamiliar. Tudo o que ocorre nos contos maravilhosos é impressionante, como a Branca de Neve que abre seus olhos novamente, porém não é infamiliar, porque tudo faz parte de um mundo irreal.

Na arte de Walmor, os corpos se transformam em lendas e a natureza se mescla com o estranho. O hibridismo entre história e imaginação se estabelecem solenemente perante o espectador, que busca alguma explicação antropológica ou botânica. Não há espaço para julgamento de algo que nunca se propôs absoluto e verdadeiro, já que o artista cria com a intenção do fantástico em mente.

Homero, no Canto XII de sua *Odisseia*, narra que Circe aconselhou Odisseu e seus tripulantes atentamente para que pudessem passar pelo mar sem atribulações. Um dos conselhos dados pela deusa foi para que tapassem seus ouvidos:

Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! Não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque, com seu canto melodioso, elas o fascinam, sentadas na campina, em meio a montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas. Toca para diante; amassa cera doce de mel e veda os ouvidos de teus tripulantes para que ninguém mais as ouça (Homero, 2006, p. 142).

A metamorfose do ser metade mulher e metade peixe de Walmor causa o mesmo fascínio que as sereias. É o misto do infamiliar de Freud (o estranho), da

Odisséia de Homero (a sedução) e do fantástico de Roas (o sobrenatural). Através da sua narrativa cientificamente embasada, ele prende o observador, tal qual a besta de Thevet presa na árvore por uma corda.

No contexto do anacronismo proposto por Georges Didi-Huberman, o estudo comparativo das obras do frei André Thevet e Walmor Corrêa revela interessantes pontos de convergência. Walmor explora a relação entre o passado e o presente, questionando as noções tradicionais de temporalidade e estabelecendo diálogos entre diferentes épocas. Ao investigar as suas obras, percebo uma preocupação com a história, a memória e as narrativas visuais, oferecendo uma visão de sobrevivência das imagens, com um toque de ironia e humor intencionais. Thevet, através de suas ilustrações e relatos de viagens, também desafiou, de certo modo, as fronteiras cronológicas e espaciais de seu tempo. Sua obra mescla detalhes precisos com elementos maravilhosos, criando uma representação híbrida entre o real e o imaginário, com uma intencionalidade velada. O frade talvez soubesse que estava concebendo algo que, hoje, sabemos não ser totalmente verdadeiro. Penso que, inconscientemente, ele beirava o fantástico e o tornava maravilhoso, justamente porque convertia em natural todos os seus relatos.

Thevet, por meio de suas ilustrações, documentou e preservou imagens de culturas indígenas e animais exóticos, contribuindo para a construção da memória visual de sua época. Da mesma forma, Walmor resgata elementos do imaginário brasileiro e os reinventa em sua poética, evocando memórias coletivas e criando uma narrativa visual que dialoga com o presente. Deste modo, eles desafiam as interpretações tradicionais da história e da arte, questionando as explicações normalmente dadas e revelando diferentes perspectivas.

Ademais, penso ser possível identificar no trabalho de Walmor uma busca por ressignificação e reinvenção, pois o artista se apropria de símbolos e elementos de diferentes culturas, subvertendo, de algum modo, seus significados originais (Corrêa, 2022, p. 5). Thevet, ao incorporar o imaginário indígena em suas representações, e Walmor, ao utilizar imagens de mitos e lendas de maneira provocativa em suas obras, cruzam as normas estabelecidas e provocam o convencional. É evidente, no meu ponto de vista, que ambos compartilham um anseio de apresentar ao espectador algo além do ordinário, algo que desafia as fronteiras do entendimento usual. No meio

dessa busca, surgem abordagens distintas que refletem suas próprias intenções e percepções únicas.

No caso de Walmor Corrêa, essa disposição de desafiar o senso comum é deliberada e habilmente executada por meio de uma estratégia artística que, à primeira vista, espelha a linguagem científica. Aprofundando-me em sua obra, percebo que Walmor, conscientemente, adota um estilo que simula precisão e rigor científico, uma aparente exatidão que, todavia, é imbuída de elementos fantásticos. Sua representação meticulosa e presumivelmente factual de criaturas híbridas e elementos sobrenaturais serve como um veículo para desafiar as noções preconcebidas do real e do irreal. Ao espelhar essa linguagem, Walmor nos leva a inquirir a própria base da percepção e a entrar em um reino onde o estranho coexiste com o familiar.

André Thevet, por outro lado, em um contexto marcado por sua visão cristã e seu papel como frade, apresenta uma abordagem que, ao que me parece, evidencia o singular de suas experiências em terras remotas e exóticas. Seu desejo de exibir essas descobertas a seus contemporâneos revela um anseio por compartilhar a diversidade do mundo concebido pelo mesmo Deus. Tomando como base que Thevet incorpora esse elemento de maneira, quiçá, inconsciente, vejo a intenção de revelar o diferente e o extraordinário das culturas distantes de forma inegável. Suas representações de paisagens, seres e costumes refletem sua jornada como um observador curioso, revelando o incomum em meio ao comum e, assim, destacando a riqueza da criação divina.

Desta forma, as abordagens singulares de Thevet e Walmor convergem em sua disposição compartilhada de desvendar o *incomum* e o *estranho*, ainda que em contextos e modalidades distintas. Walmor, por meio de uma linguagem científica, cria um espaço onde o fantástico floresce dentro da roupagem do factível. Thevet, por sua vez, independentemente de suas motivações voluntárias ou involuntárias, revela o exótico e o diferente nas terras exploradas, em uma narrativa intrinsecamente enraizada na óptica cristã. Assim, entendo que ambos nos levam a considerar e apreciar a extraordinária diversidade que permeia nosso mundo, desafiando-nos a indagar e expandir nossas crenças.

4 ANDRÉ THEVET: DESBRAVADOR E INSPIRADOR – UMA ANÁLISE DE SUAS OBRAS SOBRE O BRASIL E SUA RESSONÂNCIA EM WALMOR CORRÊA

De sua viagem fracassada ao Brasil, doente, Thevet foi repatriado à França, menos de três meses após sua chegada em solo brasileiro. Ocupando um lugar central na vida do frade, essa jornada decidiu seu destino e lhe rendeu o livro *Singularidade da França Antártica, a que outros chamam de América*. Sua publicação, em 1557, foi uma novidade na época. O assunto seduzia os ávidos leitores e as gravuras em bonitas impressões eram motivo de orgulho para Thevet.

Suas histórias foram bem recebidas pelo público, vide as diversas edições do livro. O primeiro foi impresso em 1557 e possui na contracapa um brasão de um cervo encimado com um chapéu cardinalício, e a inscrição “Chez les heritiers de Maurice de la Port”¹¹, com 41 xilogravuras. A segunda edição foi impressa em 1558, mas é exatamente igual a primeira, explicada pelo processo que Thevet sofreu por parte de Mathurin Héret¹². A terceira edição, também impressa em 1558, na Antuérpia, é uma versão reduzida, apenas em dimensões, pois apresenta a mesma quantidade de 41 xilogravuras. O que as difere é o brasão na contracapa composto por um compasso com o lema “Labore et Constantia”¹³ e a inscrição “De l’imprimerie de Christophe Plantin a la Licorne d’or”¹⁴. Além disso, as pranchas desta edição são uma cópia reduzida e tosca das gravuras anteriores, muitas delas invertidas. Possuem o monograma AN, de Arnold Nicolai¹⁵ (1550 — 1596) nas folhas 102v, 106v, 113, 130 e 144v (Lestringant, 1991, p. 372). Foi feita uma tradução em italiano, em 1561, e outra tradução em inglês, em 1568, ambas sem imagens, o que avalio ser, no mínimo, estranho, pois Thevet, em seus textos, se refere a elas como complementação primordial da sua aventura. Em 1878, Paul Gaffarel reeditou o livro com alguns

¹¹ Com os herdeiros de Maurice de la Port (tradução minha). Foi um editor de livros, porém faleceu antes da publicação de Thevet ficar pronta, por isso o escrito.

¹² Mathurin Héret foi um bacharel em medicina que exigiu uma indenização e reimpressão da primeira página de *Singularidades* com a menção de seu nome no preâmbulo, por ter contribuído, segundo ele, com a escrita do livro. O tribunal concedeu-lhe uma indenização de 20 coroas e o direito a receber 20 exemplares (Lestringant, 1991, pp. 101 - 104).

¹³ O lema da Officina Plantiniana, em todo o seu período de atuação, pode ser compreendido como trabalho e coragem, trabalho e constância, trabalho e perseverança (dos Santos Silva, 2016, p. 68).

¹⁴ Da impressora de Christophe Plantin ao Licorne d’or (tradução minha).

¹⁵Arnold Nicolai (1550 — 1596) foi um gravador flamengo da Antuérpia, integrante da Officina Plantiniana, a maior editora da época.

comentários, mas retirando muitas das gravuras (Lestringant, 1991, p. 105), o que novamente contraria o desejo de Thevet quando organizou sua publicação. O primeiro tradutor da edição para o português, Estêvão Pinto, trouxe uma observação feita por Gaffarel, em que o editor coloca que “Thevet, embora descrevesse fielmente tudo o que observou em pessoa, tem, não obstante, a tendência para o exagero” (2018, p. 30). O frade também foi acusado de fantasiar as histórias que contava por alguns autores de renome, como Gilberto Freyre (1900 — 1987), em *Casa-grande & senzala*, que diz:

De frei André Thevet nem é bom falar. Convém ler o seu livro – cheio de reparos interessantes –, mas como se lê um romance ou novela. É o primeiro em francês sobre o Brasil: *Les Singularitez de la France Antarctique, Autrement Nommée Amérique [...] par F. André Thevet*. E é Thevet, dos primeiros cronistas, quem se ocupa com mais exatidão do caju: o livro traz uma gravura de índio trepado a um cajueiro tirando o caju (Freyre, p. 228, 1963).

E ainda complementa que, apesar de os livros de viagem de estrangeiros serem, possivelmente, fontes seguras, há os autores que são superficiais. Nessa lista, cita Thevet. Já Jean de Léry¹⁶, seu rival, figura dentre os honestos. Assim discorre:

Para o conhecimento da História social do Brasil não há talvez fonte de informação mais segura que os livros de viagem de estrangeiros – impondo-se, entretanto, muita discriminação entre os autores superficiais ou viciados por preconceitos – os **Thevet**, os Expilly, os Debadie – e os bons e honestos da marca de **Léry**, Hans Staden, Koster, Saint-Hilaire, Rendu, Spix, Martius, Burton, Tollenare, Gardner, Mawe, Maria Graham, Kidder, Fletcher (Freyre, 1963, p. 24, grifo meu).

Entretanto, diversamente do que Freyre afirma, Pinto se surpreendeu positivamente ao verificar que uma alta porcentagem das informações prestadas por

¹⁶ Jean de Léry foi um pastor calvinista francês que veio à colônia da França Antártica em missão também organizada e liderada por Villegagnon, em 7 de março de 1557. Entretanto, diferentemente de André Thevet, permaneceu bem mais tempo. Após quase dez meses, em 4 de janeiro de 1558, foi embora. Nota-se a rivalidade entre os dois em diversas passagens das suas publicações, não só pela similaridade dos temas dos livros por eles publicados, mas também pela rivalidade entre católicos e protestantes, muito acirrada à época. Léry escreveu um livro sobre o que viu nas novas terras, um objeto de discórdia entre ambos, chamado *História de uma viagem feita à terra do Brasil*, que alcançou muito sucesso. Foi publicado em 1578, vinte anos após seu regresso à França, e três anos após a *Cosmografia*, de Thevet. Ali, o huguenote rebateu muitas críticas do frade a respeito do fracasso de Villegagnon atribuído aos calvinistas, além de atacar com acidez muitos de seus relatos, inclusive questionando a autoria de *Singularidades*, atribuindo à Ambroise de la Porte (na realidade, era seu editor falecido durante o processo de publicação). Em alguns momentos, os textos dos dois religiosos são muito parecidos, sobretudo nas descrições do beija-flor, da tartaruga, do ananás, do caju, por exemplo. Em oposição a Léry, Thevet escreveu *Histoire des deux voyages aux Indes australes et occidentales*, entre 1587 e 1588 (Thevet, 2018, p.34).

Thevet (dados de ordem etnológica e de ordem histórica) são reais. O tradutor justifica os lapsos do frade, pois, segundo ele, é de se esperar algumas falhas, já que Thevet transmite através dos depoimentos orais dos marujos e viajantes da época o seu relato. Acredita também, que “o que prejudicou, em grande parte, a obra de André Thevet foram os defeitos de sua formação intelectual (...), o pedantismo literário tão comum no século XVI, a mania de fazer polêmica a pretexto das menores coisas, a citação, a cada passo, dos filósofos gregos e latinos e a falta de senso crítico” (2018, p. 30). Segundo Pinto, o antropólogo suíço Alfred Métraux (1902 — 1963) considerava que:

(...) as melhores fontes para o conhecimento das crenças religiosas dos tupinambás são os livros de Thevet, sobretudo no que diz respeito aos mitos recolhidos e publicados no volume segundo da sua *Cosmografia Universal*. Relativamente às *Singularidades da França Antártica*, (...) a observação de que esse livro, apesar dos defeitos, pode ser lido corretamente. E remata – o material é tão curioso e novo que o fundo acaba sempre conseguindo relevar a forma (Pinto, 2018, p. 31).

Complementa dizendo que os estudos sobre a antropologia ritual dos tupinambás não estariam completos sem a obra do frade. Gilberto Freyre (1963, p. 228-229) já havia dito que Métraux muito se utilizou de Thevet para os seus estudos sobre este povo, iniciando uma reabilitação do “ingênuo e fantástico capuchinho francês”. E que esta reabilitação estaria sendo continuada pelo tradutor do francês ao português, Estevão Pinto, com suas notas esclarecedoras.

A respeito da observação e relatos para a posteridade (com as já conhecidas referências aos filósofos), Thevet assim discorre:

Como a nenhum ser humano é possível, em sua existência, ver, pessoalmente, todos os bens terrestres, não só porque o universo vive em perfeita transmutação, como, também, devido à vastidão do mesmo – Deus concedeu-nos os meios de tornar essas coisas acessíveis aos nossos olhos, quer através dos escritos ou gravuras, quer através das obras ou indústrias dos que delas tiveram conhecimento. Assim, muitas antigas fábulas (por exemplo, as de Jasão, de Adonis, de Acteon, de Eneias, de Hércules) são representadas por figuras, creio que só para a satisfação humana; ao passo que podemos ver, sem necessidade de representação, várias outras coisas, como é o caso das numerosas espécies de animais diariamente ao alcance da nossa vista. Daí a resolução de descrever, da mais simples maneira possível e nos limites das minhas possibilidades, a grande e vasta cidade de Themistitan. Raros dentre vós tiveram a oportunidade de vê-la e em número muito menor são aqueles que ainda a poderão visitar, tendo em vista a longa, maravilhosa e difícil viagem que, para tal, é preciso empreender (Thevet, 2018, p. 423).

Por óbvio que, como escritor quinhentista, Thevet seguia os preceitos da época: procurava cativar seu público com as maravilhas vistas. E ainda mais, acrescia ilustrações para acentuar o valor da narrativa¹⁷. No caso, suas imagens não tinham função decorativa, mas serviam para complementar o que escrevia.

A construção dos capítulos dá azo à curiosidade pelo raro e pelo maravilhoso, com exemplos retirados da Antiguidade através de Plínio e de tantos outros filósofos. Em vários capítulos pode-se perceber uma sequência binária que associa um motivo de ordem etnográfica com uma lição antiga. Thevet dá um caráter original ao núcleo de *Singularidades* com conteúdo documental trazido em primeira mão sobre a colônia França Antártica, versando sobre botânica, medicina, zoologia e etnografia. O frade se manteve sensível às inflexões do pensamento selvagem, colhendo os mitos indígenas que detalharia melhor no livro da *Cosmografia*. Ele acolheu lendas tenazes ao mesmo tempo em que fez da tradição cosmográfica tábula rasa; sua literatura geográfica era acessível a todos os objetos da cultura material dos povos ameríndios. Abriu-se aos seus ritos, crenças e mitos e ignorou os preconceitos dos humanistas, bem como dos estudiosos de gabinete (e fez questão de reforçar isso). Aplica sua curiosidade incansável com a autoridade de seu olhar (Lestringant, 1991, p. 114).

Logo no início do seu livro *Singularidades*, Thevet apresenta um aviso ao leitor. Crê, por bem, o deixar alerta a respeito do que lerá e verá:

A presente história, leitor, não duvido vos deixe um pouco admirado, tendo em vista a variedade das coisas apresentadas aos vossos olhos, muitas das quais parecerão, à primeira vista, mais monstruosas do que naturais. Mas, considerando, maduramente, quanto são grandes os poderes da natureza-mãe, estou seguro de que modificareis essa ideia. Convém ainda, leitor, não estranhardes o aspecto de várias árvores (tais como as palmeiras), feras e aves, diversas, em tudo, das que são descritas pelos nossos modernos naturalistas. Estes pouco merecem fé, porquanto não só jamais viram as regiões, de que fala a presente obra, como, também, não possuem uma sólida experiência e cultura. Consultai, peço-vos, as pessoas dessas regiões ou países, que estão vivendo entre nós; ou recorrei aos que já realizaram a mesma viagem. Uns e outros vos informarão da verdade. (Thevet, 2018, p. 59)

¹⁷ É interessante mencionar que, segundo seu biógrafo, Frank Lestringant (1991, p. 100-101), a construção de *Singularidades da França Antártica* foi coletiva, pois devido ao acesso que o autor teve à sua biblioteca pessoal, encontrou documentos que comprovam a participação de terceiros. Deste modo, em pesquisa na biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França, Gallica, encontram-se as gravuras do livro atribuídas a Jean Cousin (1536 — 1594), pintor e gravador francês. Também procurei no mesmo sítio registros sobre as gravuras de *A cosmografia universal de André Thevet*, porém a busca retornou com a autoria não identificada. Seguindo nesta obra o mesmo padrão de colaborações, identificadas por registros documentais do frade, provavelmente mais de um artista gravador foi o responsável pelas xilogravuras a partir de orientações e/ou esboços do religioso (Lestringant, 1991, p. 375).

Mais uma vez, ao debruçar-me sobre a obra de André Thevet, é palpável a constância com a qual percebo o frade manifestando sua ânsia por elevar-se a um patamar superior de conhecimento. Sinto que ele tem o ímpeto de falar com uma autoridade incontestável, derivada de suas próprias experiências *in loco* nas terras retratadas, porque nunca antes foram vistas. Essa postura me remete a uma enigmática dualidade: um Thevet que personifica a conquista do conhecimento a partir da vivência direta, lado a lado com naturalistas, cujo entendimento do mundo é moldado somente por relatos e teorias. Através dessa lente, mais uma camada do mosaico complexo de Thevet se revela, destacando seu desejo implacável de se destacar como um verdadeiro desbravador das maravilhas do mundo e possuir uma autoridade única em sua atemporalidade.

Interessante frisar que Thevet em diversas passagens fala de filósofos para cancelar seu trabalho, porém também fala de arte, diferenciando-a da natureza:

Diferença entre a arte e a natureza. Na arte, dá-se o contrário. Os mais sábios artistas, fora Apeles ou Fídias, quando se punham a pintar, gravar ou ornar uma barca ou estátua, só à parte externa davam brilho, ou guarneciam, deixando a outra parte, a interna, rude e mal-acabada. Com a natureza, procede-se diversamente. O corpo humano é um exemplo, pois todo o artifício e excelência da natureza no seu interior se oculta (o exemplo aplica-se, também, a qualquer outro corpo que não seja o do homem). O superficial nem sequer se pode comparar ao que vem do íntimo, pois a perfeição e acabamento do exterior dependem dos elementos que dentro dele se encontram (Thevet, 2018, p. 61).

Utilizando-me da passagem de Thevet, me permito fazer uma ligação entre o trabalho de Walmor Corrêa e a natureza, tal qual escrita no texto, como se o frade tivesse redigido uma carta ao Walmor-artista-do-futuro. Aliada às lendas brasileiras, esta união revela-se como uma temática recorrente e enriquecedora em sua extensa trajetória artística. Reconhecido por sua habilidade em explorar diferentes técnicas e expressões, por meio de sua abordagem única, Walmor tece uma complexa trama que entrelaça a riqueza das lendas e mitos do Brasil com as diversas facetas da paisagem natural. No seu trabalho, arte e natureza caminham juntas construindo obras que mostram, também, a beleza interior do corpo, como em *Ondina* e em toda a sua série *Atlas de Anatomia*.

No dia 13 de junho de 2023, em uma palestra no Hotel Rosewood, em São Paulo, postada no Instagram do artista, Walmor contou aos presentes que não cursou Belas Artes. E que, por ele não ter vivenciado este universo, não teve esse olhar sobre

a arte que se tem quando se faz uma universidade de Belas Artes. Consequentemente, a sua carreira foi toda construída em cima de intuição e desejo, pois, desde pequeno, o seu interesse no olhar do estrangeiro sobre o Brasil e as vírgulas que encontrou pelo seu caminho sempre lhe deram motivo de pensamento e curiosidade. Explicando sobre uma obra sua, presente no acervo do hotel, desvendou a história por detrás da instalação: trata-se do pássaro Bicudinho Paulista cruzando com a Trepadeira Corsa, ave que só existe na Córsega. Segundo ele, este cruzamento daria um filho híbrido, ou seja, não é raça pura. E esse filho seria naturalizado brasileiro, teria a devida identidade. Em seguida, Walmor previu cruzamentos de um pássaro africano com um brasileiro, com um português, um francês, um americano, cruzamentos de espécies que tirariam essa ideia da raça pura, reforçando o hibridismo presente em sua poética. Relatou que o item mais demorado a ser feito foi a certidão de nascimento, e que se alguém lhe encomendasse hoje não faria porque “imagina aquilo pintado e desenhado à mão...”.

A apreciação de Walmor pela natureza é nítida em suas obras. Suas representações de seres mitológicos e elementos da fauna e da flora brasileiras revelam uma conexão com a biodiversidade e com os ecossistemas locais. Ao retratar criaturas fantásticas, como a *Ondina* e o *Curupira*, o artista demonstra seu respeito pelas histórias ancestrais que permeiam a cultura popular, mantendo-as vivas em um contexto contemporâneo.

Walmor incorpora símbolos e imagens provenientes das lendas brasileiras em suas composições artísticas, tornando-as verdadeiros espaços de interação entre o mundo mágico e o mundo real. Seja por meio de pinturas, esculturas ou instalações, o artista explora narrativas que permeiam o imaginário coletivo, reavivando as raízes culturais de uma nação. Ao fazê-lo, ele proporciona ao espectador uma oportunidade única de se conectar com o patrimônio imaterial do Brasil, estimulando-o a penetrar nas camadas de significado que permeiam cada uma de suas criações.

Em seu processo criativo, Walmor não se limita a representar literalmente as lendas brasileiras. Ele emprega uma linguagem visual própria, permeada por simbolismos e metáforas, que expande a compreensão dos mitos e os coloca em diálogo com a realidade contemporânea. Suas obras transmitem uma sensação de magia e mistério, e aludem à relação entre homem e natureza, entre o racional e o imaginário, entre o passado e o presente. Dessa forma, ele cria um espaço para

reflexões e possibilita a construção de novas narrativas sobre a identidade cultural brasileira embasada no fantástico presente em sua poética.

Sobre o uso da ironia em seu trabalho, o próprio artista assim discorre:

Transmutar situações também pauta a galhofa que eu proponho a partir de duas plantas: a “Maria-sem-vergonha” (*Impatiens walleriana*) e a *Mimosa pudica*, nome científico para a flor conhecida como “Sensitiva”, “Dormideira” ou “Não-me-toque”, cujas folhas se recolhem instantaneamente a qualquer estímulo, sem água, temperatura ou tato. Na “simpatia da conversão” que fantasiei, uma mulher lúbrica e voluptuosa, próxima do que o dito popular chamaria de “sem-vergonha”, ingere chá de “pudica”, assumindo postura oposta: sóbria e recatada. No entanto, o que aconteceria se ela sucumbisse à minha interpretação para a “Flor-do-beijo” (*Psychotria elata*)? É possível que sua libidinagem se multiplicasse ainda mais... Raríssima e exuberante, a “Flor-do-beijo” tem brácteas vermelhas e lustrosas, que lembram lábios carnudos e revestidos com batom, razão pela qual a planta é usada em mandingas para atrair a pessoa amada. Adensando esse atributo, eu inseri, entre a representação das folhas modificadas, o desenho de uma língua humana (**figura 46**), que se oferece lascivamente, sugerindo um beijo profundo, íntimo, de forte conotação sensual (Walmor, 2022, p. 5, grifo meu).

Walmor utiliza a ilusão do tempo: ele possui a habilidade de aliar o rigor científico com lembranças remotas e a capacidade de imaginação, as quais o cheiro da terra ou uma sensação térmica fazem aflorar. A natureza é capaz de despertar sentimentos antes esquecidos e seu trabalho rigoroso de pesquisa e construção fazem com que o espectador se atente aos detalhes provocativos da sua ficção. É uma mescla de repertório artístico e histórico que se desenrola entremeado ao fantástico que ele constrói. Ele brinca com o poder de convencimento utilizando sua técnica apurada de desenho e escultura realista.

No campo da arte, dentre diversas formas de legitimação, uma delas é através da escrita. Gombrich, ao falar sobre verdade e estereótipo, levanta algumas questões a respeito da legenda que acompanha a imagem e sobre como há uma rotulação a partir do significado desta mensagem:

Os lógicos nos dizem – e não são pessoas que se possa contestar facilmente – que os termos “verdadeiro” e “falso” aplicam-se exclusivamente a declarações, proposições. E, qualquer que seja a linguagem dos críticos, um quadro nunca é uma declaração nesse sentido do termo. Ele não pode ser verdadeiro ou falso, da mesma maneira que uma declaração não pode ser verde ou azul. Muita confusão tem sido causada em estética pelo menosprezo desse simples fato. A confusão é compreensível porque na nossa cultura os quadros têm, habitualmente, rótulos ou títulos, e esses podem ser entendidos como declarações abreviadas. Quando alguém diz “a câmara não mente”, a confusão é manifesta. Em tempo de guerra, a propaganda muitas vezes faz uso de fotografias com legendas mentirosas para acusar ou desculpar um ou outro dos adversários. Mesmo nas

ilustrações científicas, é a legenda que determina a verdade da pintura (Gombrich, 1986, p. 59).

Dessa forma, o título de uma obra influencia o observador a construir a imagem conforme o seu prévio conhecimento. Walmor joga com os significados e traz a lenda para dentro da obra de forma literal.

Figura 12 – Pimenta dedo de moça



Corrêa, Walmor (1961).
Pimenta dedo de moça – WBC – 03.EN.18
40 x 60cm
Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica
sobre papel algodão
Fonte: reprodução de imagem da publicação
de *Etnografia cultural da flora mágica
brasileira*, p. 181 (São Paulo, 2022).

Figura 13 – Pimenta dedo de moça



Corrêa, Walmor (1961).
Pimenta dedo de moça – WBC –
04.HE.09
15 x 15 x 1,5cm
Materiais mistos
Fonte: reprodução de imagem da
publicação de *Etnografia cultural
da flora mágica brasileira*, p. 208
(São Paulo, 2022).

A pimenta se transforma em um dedo delicado de moça aos olhos do observador: começa com o reino vegetal e termina com o reino animal. O desenho se transmuta em real quando vira um objeto tridimensional em tamanho natural, como se fosse colhido de um pé ou cortado de uma mão. Walmor demonstra um interesse em capturar a realidade e em desafiar as fronteiras entre o natural e o artificial. Ele explora a ideia de transformação e transmutação na obra *Pimenta dedo de moça* ao transformar a pimenta em um fragmento de corpo humano, e evoca a noção de metamorfose, possibilitada pela sua imaginação ficcional.

Embora pertencentes a diferentes momentos históricos e contextos culturais, considero que tanto Walmor quanto Thevet compartilham um compromisso com a investigação da natureza e nutrem uma paixão por desafiar as convenções artísticas e geográficas de seu tempo, compartilhando um elo invisível e enigmático.

Walmor, imerso em nossa contemporaneidade, ergue-se como um narrador do fantástico. Suas obras são uma mescla intrincada de realidades diversas, uma fusão de elementos reais e imaginários, instigando uma percepção instável do mundo. O fantástico, em sua visão artística, assume uma forma deliberada, um desafio àquilo que conhecemos como realidade

Examinando a poética do fantástico de Walmor, sou envolvida por uma sensação de que cada escolha estética é cuidadosamente planejada, o que, de fato, é. O artista infunde deliberadamente suas obras com elementos sobre(naturais), criando um universo onde o inexplicável e o imaginário coexistem harmoniosamente, sempre embasado em pesquisas e estudos. Cada figura híbrida, cada símbolo misterioso, é uma incógnita da realidade. A maneira com que Walmor entrelaça o fantástico em sua arte não parece mero acaso, mas sim um ato calculado de provocação, uma janela aberta para um lugar onde as regras da lógica são flexíveis e a imaginação flui livremente.

Por outro lado, no século XVI, André Thevet conduzia sua própria exploração: uma jornada geográfica e cultural que o levou a registrar os territórios recém-descobertos com uma sensibilidade peculiar. Em sua obra, o maravilhoso emerge como uma chave interpretativa. Thevet nos transporta para um mundo em que o sobre(natural) é assimilado ao cotidiano, onde as paisagens e os seres desconhecidos, distantes dos padrões europeus, são tratados como parte natural da existência. Thevet, um observador atento e conhecedor de diversas terras possui a

capacidade de tornar as maravilhas do mundo acessíveis e compreensíveis, transformando o extraordinário em uma narrativa verossímil.

Nesse contexto, a conexão entre Walmor Corrêa e André Thevet transcende a linha do tempo, amalgamando duas abordagens aparentemente distintas em um diálogo intrincado. Ambos os artistas-pesquisadores, em suas esferas, desafiam as limitações impostas pelo mundo visível. Walmor, com seu virtuosismo no fantástico, nos desafia a duvidar do que percebemos como realidade. Thevet, com seu maravilhoso, nos revela um mundo onde o extraordinário é algo comum. Juntos, eles representam um estímulo constante à imaginação e à expansão das fronteiras do conhecimento, unidos por uma atração compartilhada pela exploração e pela procura incessante do inexplorado.

A busca universal de André Thevet por compreender e mapear o mundo com os seus olhos de explorador revela-se como um tema recorrente na sua literatura. Tanto o é, que ele publicou uma segunda obra que retrata novamente a França Antártica com os informes exóticos do seu testemunho vivo – *A Cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei*, de 1575.

Em *Cosmografia*, Thevet faz questão de traçar um programa de Cosmografia Universal, verificada passo a passo ao longo de sua obra, permeada de andanças de um lugar para outro para realizar sua autópsia do local. Por conta de sua onipresença, foi vítima de acusações de orgulho e blasfêmia que surgiram durante sua vida e se perpetuaram na sua morte. O escritor Gilles Lapouge (1923 — 2020) via em Thevet um alucinado, um cientista sonâmbulo digno de figurar na *História universal da infâmia*, de Jorge Luis Borges (1899 — 1986), dada sua proximidade com essa escola de geógrafos fantásticos que, por uma questão de precisão, ampliaram seu mapa ao tamanho do Império Chinês. Porém, os antropólogos, que compartilhavam do mesmo pensamento que os cosmógrafos do século XIV, o levavam a sério. O corpus brasileiro reunido por Thevet sempre chamou a atenção dos especialistas. A parte exótica de sua obra pode ser considerada um clássico da história do Brasil e uma fonte de informações sobre as culturas ameríndias. Até serviu de fonte de consulta a Claude Lévi-Strauss (1908 — 2009) em *Tristes trópicos* (1955), a Pierre Clastres (1934 — 1977) pelos mitos das tribos, e a Christian Duverger (1948) pela origem dos astecas (Lestringant, 1991, pp. 15-16). Alheio aos preconceitos do humanismo, Thevet aceita um conhecimento heterogêneo que mescla curiosidades de gabinetes com vestígios

de culturas distantes. Seus registros são zelosos e sua preocupação em compilar tudo em um livro inteiro dedicado à *Cosmografia Universal* testemunha uma vontade em não descuidar daquilo que faz a variedade do mundo. Ele construiu seu personagem de geógrafo aventureiro e reuniu em torno de sua obra fragmentos de um panteão poético.

Publicado 18 anos após *Singularidades*, o livro repete um bocado de trechos e gravuras. Algumas apresentam uma releitura, como a que retrata a preguiça (**figura 10**). Já outras diferem por completo. A *Cosmografia* é dividida em dois volumes, cada qual com dois tomos. O primeiro volume é dedicado à Ásia e África, o segundo volume à Europa e América, sendo que a parte que fala sobre a França Antártica encontra-se na segunda parte deste volume. Antes de iniciar seus relatos sobre a América, ele informa com um subtítulo: “Descrição da quarta parte de nosso mundo, ilustrada de nosso tempo”.

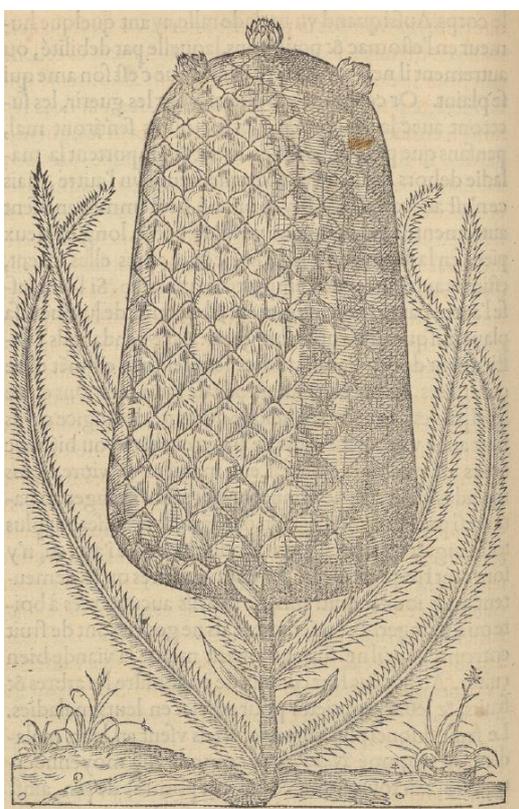
Thevet explica que foi o responsável por assim batizar estas terras de França Antártica, por mais que alguns franceses invejosos não gostassem que ele tivesse sido o primeiro, pois achou mais correto geograficamente. O nome Índia, segundo alega, não é correto, pois toda ela é oriental, já a Antártica, é meridional. E que dizer que estas terras se chamavam, então, Índias Ocidentais, era situar as Índias a oeste, quando estas ficavam a leste. O cosmógrafo faz valer o seu título quando diz que as terras ficavam distantes da Ásia, da África e também da Europa. E que a Índia, fazendo parte da Ásia, está localizada na extremidade do globo terrestre. Já a terra nova, está em zona austral, perfazendo a quarta parte do mundo (Thevet, 2009, p. 40-41).

Tenho a impressão de que o desafio constante do frade foi encontrar meios de elaborar os elementos ou temas das obras de forma que os clientes, habituados às recorrências fantásticas, se surpreendessem e não achassem as obras previsíveis ou enfadonhas. E foi assim que Thevet trabalhou as suas criações sobre o Brasil aliando a descrição com um toque de exotismo.

Uma das obras de bastante visibilidade realizada pelo frade é a representação de um abacaxi. Essa gravura, em particular, ganha destaque devido à sua relação intrincada com o mundo maravilhoso e com o pensamento quinhentista da época. Ao explorar as características peculiares do abacaxi e inseri-lo em um contexto artístico mais amplo, Thevet cria uma obra que não apenas encanta visualmente, mas também

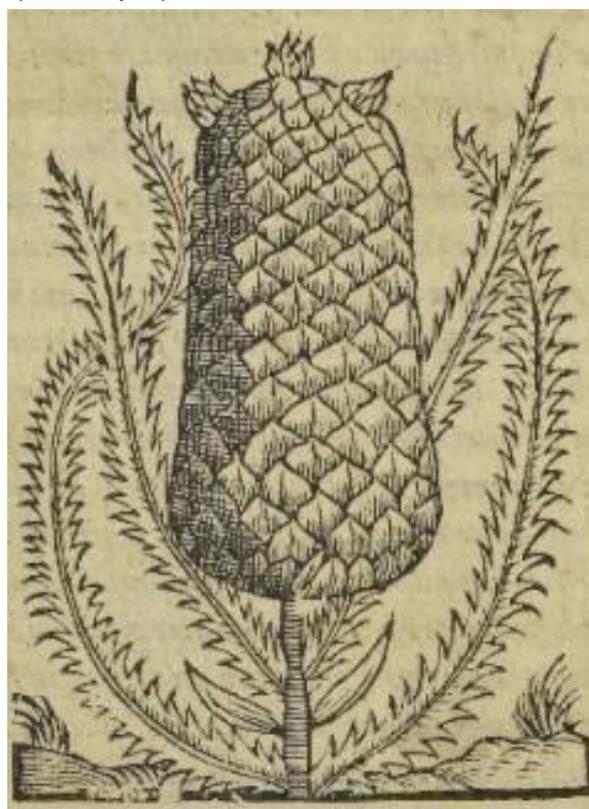
oferece uma reflexão sobre as descobertas e os paradigmas científicos do Renascimento. O frade viveu em uma época marcada por grandes descobertas geográficas, em que o conhecimento do mundo era expandido constantemente. Nesse contexto, as exóticas frutas tropicais, como o abacaxi, despertavam um interesse especial entre os estudiosos e a elite cultural europeia. Através da sua obra, Thevet busca capturar a curiosidade e a maravilha que cercavam essas novidades trazidas de terras distantes.

Figura 14 – *Nana, fruit fort excelente*



Thevet, André (1516 – 1592). Gravador Jean Cousin (1536 – 1594)
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XLVI, p. 89 (Paris, 1558).
Nana, fruit fort excellent
Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000036g/f24.item>
Acesso em: 27 nov. 2022

Figura 15 – *Nana, fruit fort excelente* (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XLVI, p. 87v (Antuérpia, 1558).
Nana, fruit fort excellent
New York Public Library
Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
Acesso em: 27 dez. 2022

A representação do abacaxi por Thevet é carregada de simbolismo e metáforas – não podemos esquecer que ele era um religioso. Eis a minha leitura: a fruta é retratada com detalhes precisos, evidenciando a habilidade técnica do artista

gravador. Suas folhas pontiagudas e sua coroa imponente são elementos que atraem o olhar do espectador, ao mesmo tempo em que parecem estabelecer uma relação com a iconografia cristã, remetendo à coroa de espinhos de Cristo. Essa conexão entre o sagrado e o exótico revela a tendência do Renascimento em explorar a harmonia entre o divino e o natural.

O abacaxi é formado por uma estrutura composta por diferentes segmentos, que se assemelham a uma pinha. Essa singularidade botânica torna-se uma metáfora visual da diversidade encontrada na natureza e na sociedade, demonstrando a complexidade do mundo conhecido e desconhecido.

Outro elemento presente na obra de Thevet é o diálogo com o maravilhoso. A gravura de Thevet é capaz de despertar um senso de maravilhamento e assombro com sua forma exótica, estimulando a imaginação do público e alimentando a fascinação pelo desconhecido. Nesse sentido, a obra se insere no contexto cultural do período, em que as narrativas de viagens e descobertas extraordinárias eram populares.

Em seu texto, Thevet traz um ensinamento medicinal e sazonal – não se pode transportá-la para a Europa devido ao clima. Outra vez, o religioso direciona o olhar do leitor atento à gravura que acompanha o seu alerta terapêutico:

São os selvagens, demais, muito curiosos no exame das árvores e frutas, a fim de conhecer-lhes as propriedades medicinais. E a fruta, que mais comumente usam em suas moléstias, é a chamada ananás. O ananás é da grossura de uma abóbora média, sendo semelhante, exteriormente, à pinha, como se poderá **verificar na gravura ao lado**. Quando amadurecido, torna-se amarelo. É maravilhosamente excelente, não só por sua doçura, como por seu sabor, sendo assim como o mais delicado açúcar, senão melhor. Não se pode transportar essa fruta para a Europa, a não ser em conserva, pois, quando sazoadada, não tem muita duração. Além disso, não possui nenhum caroço, reproduzindo-se por intermédio dos renovos, como se faz em França com os enxertos. Antes, todavia, de amadurecer, é o ananás tão áspero que pode ferir a boca. A folha dessa planta, quando crescida, assemelha-se à de um junco bem grande (Thevet, 2018, p. 284-285, grifo meu).

A gravura, rica em detalhes, se destaca das demais. Os espinhos das folhas, a casca em escamas e até os inços do chão foram registrados. Não é preciso ser um especialista em análise para perceber que há mais de um gravador trabalhando na ilustração de seu livro, além do já citado Jean Cousin. O *Nana* apresenta finos traços e detalhes minuciosos de sua casca e folhas, enquanto o *Haüthi* (**figura 8**), por exemplo, possui traços mais livres e grossos. Na edição da Antuérpia, o acabamento

do abacaxi é rústico, as folhas são mais grossas e a fruta mais fina. Não se identifica a autoria da gravura.

O que Thevet traz sobre o *Nana* em *Cosmografia*, é praticamente repetido de *Singularidades*, e a variação do modo de dizer deve-se às traduções, pois se fala o mesmo, só que de uma forma diferente. A gravura também provém da mesma matriz utilizada em *Singularidades* (**figura 14**). Porém, aqui em *Cosmografia*, a matriz inclui uma cruz de Lorena, em que algumas vezes se reconhece a marca de Claude Woeiriot, gravador desta região. Um símbolo idêntico é visto na gravura do *Manihot* (**figura 24**), demonstrando que são provenientes da mesma oficina.

Realidade e ficção incluem duas ordens irreconciliáveis, todavia se mostram possíveis de caminharem lado a lado. No caso de Walmor, a aproximação é feita pelo recurso da anatomia científica perfeita que o artista domina – é a ficção. E, no de Thevet, pela mescla de personagens e fatos verdadeiros com as maravilhas presenciadas e absorvidas pelo frade – é a realidade.

O objetivo do fantástico da obra de Walmor é oferecer a experimentação de um sentimento de inquietude indescritível, proporcionado pela ausência de sentido no contexto usual e verídico. Há o emprego do humor, da ironia e da surpresa. O espectador se vê diante de cenários provocadores que desafiam as suas certezas em relação ao real. É a sensação de que algo não se encaixa que permeia a poética do artista.

Segundo Roas (2014, p. 25), o fantástico situa o observador “diante do sobrenatural com o propósito de levá-lo a perder sua segurança diante do mundo real”. Walmor, frequentemente explorando elementos fantásticos em suas obras, apresenta uma fusão com referências à cultura popular brasileira e questões sociais contemporâneas. Suas esculturas, instalações e pinturas retratam figuras híbridas e míticas, que desafiam as categorias tradicionais e colocam o sujeito em um estado de estranhamento e admiração – funcionam com um ímã para as combinações inesperadas de elementos que desestabilizam as noções convencionais de realidade.

Pensando mais além da abordagem estética, vejo que *Etnografia cultural da flora mágica brasileira* compartilha com a obra de Thevet o desejo de criar uma etnografia visual do Brasil, imbuída de um olhar subjetivo e poético. Walmor, assim como o cosmógrafo francês, transcende o registro objetivo da flora brasileira, adentrando em um território de simbolismos e significados mais profundos, já que

cada desenho e escultura no jardim fictício do artista representa uma planta com propriedades místicas e lendárias.

A proximidade entre Walmor e Thevet se evidencia ainda mais na concepção da obra. Nesse sentido, o artista dialoga com a tradição das gravuras do frade, que apresentavam panoramas exuberantes das terras descobertas, retratando não apenas as plantas, mas também o contexto em que elas se inserem. Assim como Thevet, Walmor revela um olhar e uma sensibilidade estética que se entrelaçam, dando vida à flora brasileira de maneira única. Em suas criações, ambos os artistas evocam a curiosidade, a admiração e a capacidade de nos maravilhamos com a beleza e a diversidade do mundo natural. Entretanto, é indispensável evidenciar que, enquanto Walmor joga com a ficção de forma irônica, Thevet busca comprovar com a realidade.

Dentre as diversas obras que compõem a série *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, destaco uma criação em que estabeleço um diálogo singular com a narrativa do frade. Essa obra é intitulada *Espada de São Jorge*. Em uma conjunção harmoniosa de técnicas e linguagens artísticas, Walmor aproxima-se da visão de Thevet ao retratar a flora de maneira mágica e imaginativa, resgatando a tradição da exploração visual dos seres e paisagens exóticas e enriquecendo o cenário das artes visuais contemporâneas.

Neste trabalho, Walmor empreende uma abordagem estética que se assemelha à poética de Thevet ao expressar a flora brasileira com uma linguagem visual própria. A obra se apresenta em duas versões – um desenho e uma escultura –, com formas inspiradas na mitologia e na imaginação popular. Essa fusão de elementos naturais e enxertados reflete a visão de Thevet, que buscava descrever as peculiaridades das terras descobertas pelos navegadores franceses em suas gravuras de forma maravilhosa, contudo, verídica. De maneira similar, Walmor utiliza a figura da planta Espada de São Jorge como ponto de partida para explorar os significados culturais e simbólicos que a rodeiam com um toque de ficção e diversão. Escreve ao lado: “garante a proteção nas batalhas”. Este é o poder da *Sansevieria Zeylanica*.

A obra vai além da representação botânica, expandindo-se para uma esfera imaginativa, em que as plantas assumem formas estilizadas que sugerem uma dimensão mística. Essa associação reflete a visão de Thevet, que também atribuía às

plantas uma carga simbólica e mágica, ampliando seu significado além do aspecto puramente descritivo, e, aliando, por diversas vezes, propriedades curativas.

Figura 16 – Espada de São Jorge



Corrêa, Walmor (1961).
Espada de São Jorge – WBC – 03.EN.01
63 x 40 cm
Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica sobre papel algodão
Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 147 (São Paulo, 2022).

Figura 17 – Espada de São Jorge



Corrêa, Walmor (1961).
Espada de São Jorge – WBC – 04.HE.04
46 x 16 x 1,5 cm
Materiais mistos
Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 203 (São Paulo, 2022).

Além disso, *Espada de São Jorge* compartilha com a obra de Thevet a busca por uma narrativa visual que transcende o registro objetivo. Ambos os artistas empregam uma linguagem estética que envolve o espectador em uma experiência imersiva, repleta de significados e explicações. Em suas pinturas, Walmor cria linhas manuscritas que se conectam à lenda da planta, reforçando as associações simbólicas e mitológicas, enquanto Thevet utilizava gravuras para criar atmosferas que envolviam o observador em um mundo de descobertas maravilhosas reveladas por ele.

Assim como Thevet, que se interessava em registrar as plantas desconhecidas encontradas em suas viagens, Walmor explora a biodiversidade da flora brasileira em sua dimensão mágica e simbólica. Através da técnica e do cuidado minucioso na representação das formas vegetais e animais, ele transmite uma sensação de encantamento e mistério, desafiando o espectador a entrar em um universo desconhecido e fantástico. Essa aproximação entre o artista contemporâneo e o historiador renascentista revela uma continuidade na vontade de explorar e desvendar os segredos das paisagens e seres que habitam as terras brasileiras.

Etnografia cultural da flora mágica brasileira, de um modo geral, se destaca como uma série que dialoga intimamente com a poética de André Thevet, ao retratar a flora mágica do país através de uma linguagem sofisticada e envolvente. O legado de Thevet, presente na obra de Walmor, nos lembra da importância de apreciar a natureza com um olhar atento e imaginativo, resgatando a conexão entre o homem e a flora que o cerca. Acredito que essa convergência de olhares artísticos nos permite compreender mais profundamente a estética da descoberta e a riqueza cultural que permeia as narrativas visuais de ambos os artistas.

Encarar as gravuras de Thevet apenas como registro é diminuir a importância destas. Caso não fossem necessárias e importantes, o frade se limitaria a inserir os seus esboços nos livros, ou manteria somente os relatos, mas percebe-se que gravadores profissionais foram contratados para este fim. Pode-se dizer que mais de um trabalhou nesse propósito artístico porque versões de ilustrações de acontecimentos, de fauna e de flora apresentam-se em mais de uma oportunidade. Por muitas vezes, no campo da História da Arte, as imagens são apresentadas para serem interpretadas pela visibilidade, quando nem tudo está presente e deverá ser construído pela memória e experiências de quem as vê. Thevet, em diversas

passagens trazidas ao longo do trabalho, faz referência às gravuras que acompanham a sua descrição atenta, orientando o artista a traçar seu desenho e apresentar ao mundo as maravilhas vistas por ele, seguindo, também, sua interpretação pessoal.

Tal como em *Nana* (**figura 14**), *Pimenta dedo de moça* (**figura 12**) e *Espada de São Jorge* (**figuras 16 e 17**) transcendem os limites do sensorial para adentrar um campo reservado aos olhos atentos, àqueles que não somente compreendem, mas também se sintonizam com o fascinante, o intrigante, o diferente e o estranho. Através de minha perspectiva, posso afirmar que Thevet e Walmor, em consonância com a provocação de Didi-Huberman (2015, p. 15), compartilham da convicção de que "sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo". Estas obras não são meros fragmentos congelados, mas portais que nos conectam a momentos, emoções e reflexões que ultrapassam a barreira cronológica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com tanta riqueza de conteúdo produzido pelos dois artistas-pesquisadores trazidos nesta pesquisa, não é fácil realizar considerações finais sobre seus trabalhos. Entretanto, o meu olhar aqui direcionado, de forma anacrônica, buscou as singularidades da relação entre um quinhentista pouco comentado (artisticamente) e um contemporâneo. Através da análise das obras de Walmor Corrêa e André Thevet, foi possível estabelecer um diálogo interessante entre dois indivíduos separados por séculos, revelando conexões análogas entre suas poéticas e abordagens artísticas.

Walmor, por meio de sua poética, nos transporta para um universo onde o passado e o presente se fundem com o fantástico. Incorporando referências, como elementos do imaginário medieval europeu e lendas brasileiras, ele transcende as limitações temporais e estimula uma reflexão sobre a fluidez do tempo e as múltiplas camadas de significado que podem ser atribuídas a objetos, símbolos e mitos, de forma ficcional, com leveza e bom humor. De forma semelhante, Thevet, em suas obras, funde a realidade com o maravilhoso, criando um registro visual e textual que desafia as convenções históricas tradicionais, dedicando *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América* e parte de *A cosmografia Universal de André Thevet: cosmógrafo do rei* ao atual Brasil.

Ao relacionar estes dois artistas, percebi a importância do anacronismo como uma ferramenta que permite ao observador reimaginar a história e explorar o potencial do fantástico e do maravilhoso. Considerei ser possível testar as noções clássicas de temporalidade através de suas obras, enriquecendo nossa compreensão da história, da arte e, porque não, da condição humana.

Percebi, também, que a oralidade desempenhou um papel significativo na narrativa de André Thevet. É importante reconhecer que a visão do religioso sobre essas terras distantes e desconhecidas foi moldada por suas interações com outros indivíduos, incluindo viajantes, exploradores e povos indígenas. Através de relatos orais, Thevet teve acesso a informações e experiências que influenciaram diretamente seu modo de escrever e de representar visualmente por meio de gravuras. E não somente isso, mas por meio de sua própria vivência, ainda que curta, na França Antártica, o capuchinho teve acesso a experiências individuais, impressões e emoções que não poderiam ser encontradas apenas em documentos escritos. Esses

relatos deram um toque pessoal à sua narrativa, permitindo que ele transmitisse o assombro, a curiosidade e a admiração que sentiu diante das paisagens ímpares.

O frade, em suas obras, compartilhou experiências de suas viagens e encontros com povos e culturas capturando as crenças, as lendas e os mitos dos lugares visitados, enriquecendo a sua palavra escrita. Pelo intermédio dessas falas, Thevet foi capaz de transmitir um retrato mais vívido e detalhado das maravilhas e peculiaridades da França Antártica, capturando a imaginação do público e alimentando o interesse pelo desconhecido. Já em *Singularidades* apontava ser esta a melhor fonte para perpetuar a lembrança de fatos ocorridos:

Do Dilúvio têm ciência os silvícolas americanos, não através dos documentos escritos, mas por **tradição oral**, conservada de geração em geração; de tal modo que conseguem perpetuar a lembrança dos fatos passados há três ou quatro séculos – o que é certamente admirável. Conservam os selvagens, de fato, o costume de transmitir a seus filhos os acontecimentos dignos de memória. E nisso passam os velhos a maior parte da noite, depois que despertam, **contando histórias** aos mais novos. Vendo-os, julgareis que são pregadores, ou mestres em suas cátedras. (Thevet, 2018, p. 317, grifo meu)

A oralidade também permitiu que Thevet abordasse questões mais amplas, como a interação cultural e a diversidade das sociedades encontradas. Ao ouvir e registrar as histórias e tradições dos indígenas, Thevet deu voz a essas comunidades, desafiando as narrativas eurocêntricas dominantes da época. Suas descrições e gravuras revelam um interesse genuíno pela cultura e pelos costumes desses povos, contribuindo para uma compreensão mais rica e inclusiva do novo.

No entanto, é importante reconhecer que a natureza subjetiva e fluída dos relatos orais pode levar a distorções, esquecimentos ou interpretações equivocadas ao longo do tempo. Thevet, como já exposto, publicou *Cosmografia*, vários anos após deixar o Brasil rumo à França. Analisando os escritos, percebi que os textos eram muito similares, apenas com trocas de palavras ou pequenos acréscimos. O que mais diferia mesmo eram as imagens.

A falta de registro escrito direto pode dificultar a verificação e a autenticidade das informações transmitidas verbalmente. Portanto, é fundamental abordar a oralidade com cautela e complementar os relatos com outras fontes e evidências disponíveis, que é o que Walmor faz. Ele não só entrevista os moradores locais de uma região, mas também consulta especialistas no assunto para embasar a sua pesquisa de forma sólida. A sua poética é construída em cima da história, do mito e

do dito popular e ele se vale de corroborações científicas para convencer o observador da sua criação. Essa abordagem amplia sua prática artística, enriquecendo-a com histórias pessoais e experiências compartilhadas, mas também chancelando com a ciência.

Ao trabalhar com narrativas orais, o artista convida o público a explorar histórias e experiências que podem estar fora do domínio da história oficial e acadêmica, permitindo-lhe explorar e dar protagonismo a memórias coletivas que, muitas vezes, são negligenciadas ou esquecidas. Elas enriquecem seu trabalho artístico promovendo uma compreensão mais profunda e diversa da cultura e da sociedade.

Considerando a poética de Walmor Corrêa hipoteticamente como verdadeira, é possível explorar o argumento de que suas afirmações refletem sua visão artística e científica, oferecendo uma perspectiva única sobre sua obra, já que a sua ficção convence e é produto de sua própria concepção. Ao comprar essa visão como autêntica, se reconhece a autoridade do próprio artista sobre a interpretação de seu trabalho.

Walmor frequentemente aborda temas como identidade, mitologia, ecologia e cultura popular em suas criações. Ele mescla elementos fantásticos e reais para transmitir suas ideias e provocar reflexões no público. Aceitando suas declarações como palpáveis, o observador concorda que a estratégia do artista é essencial para a compreensão de sua obra, mesmo sabendo que nada daquilo é verdadeiro.

Ao acreditar em sua poética, também se reconhece a importância da subjetividade e da interpretação pessoal na apreciação da arte, além de abrir espaço para um diálogo mais denso com sua obra e para uma apreciação mais rica de suas intenções artísticas. Cada observador pode ter uma experiência singular ao se deparar com as obras de Walmor, e aceitar sua poética como verdadeira significa valorizar essa diversidade de interpretações.

No entanto, é importante destacar que essa abordagem não implica em uma adesão acrítica ou uma verdade universal absoluta. A visão de Walmor sobre sua própria obra é uma perspectiva entre muitas outras possíveis. A interpretação e a reflexão crítica continuam sendo elementos fundamentais na apreciação e no estudo de sua arte.

A minha análise da produção imagética do frei André Thevet, em suas obras *Singularidades* e *Cosmografia*, permitiu um estudo um tanto aplicado sobre essas

representações, de modo que se fez necessário uma inserção no Apêndice a respeito das descobertas encontradas. Nas traduções para o português, utilizadas para as citações, nem sempre houve o cuidado do editor em inserir as gravuras na ordem em que aparecem no texto original, de acordo com a edição original francesa, levando a necessidade de trabalhar com duas fontes em conjunto.

Da mesma forma, a análise da produção artística de Walmor Corrêa, no aspecto da representação fantástica através de ditos populares, me proporcionou uma compreensão ampla da abordagem do artista nesse contexto. A entrevista ocorrida durante a minha pesquisa foi de suma importância para entender o seu pensamento em relação a sua poética e enriquecer as leituras de imagens realizadas no decorrer do trabalho.

Com a pesquisa também fui capaz de perceber as diferenças e semelhanças discursivas entre os dois artistas no uso da linguagem visual, enfocando o anacronismo como uma ferramenta nas Artes Visuais e na História da Arte. Também estabeleci parâmetros entre a produção de Thevet e de Walmor, relacionados às expressões artísticas regionais da época vivida por cada um deles, através do estudo do anacronismo das imagens pesquisado por Georges Didi-Huberman.

Como pesquisadora da História da Arte, ao concluir esta análise sobre a poética de André Thevet e Walmor Corrêa, posso afirmar que ambas as investigações abriram caminhos instigantes para compreender a interação entre o passado e o presente, a partir de abordagens anacrônicas e elementos do fantástico e do maravilhoso. Os objetivos desta pesquisa foram alcançados ao examinar o trabalho desses artistas e tentar interpretar suas respectivas poéticas, suas estratégias de criação e suas relações com a história e a cultura.

Todavia, encontrei algumas limitações ao longo desta monografia. Embora as obras de André Thevet tenham sido amplamente estudadas e reconhecidas em seu contexto histórico, a relação específica entre seu trabalho e o imaginário da Idade Média europeia ainda carece de investigações mais aprofundadas no campo artístico. Creio que a realização de estudos comparativos entre as gravuras de Thevet e outras representações medievais, a fim de elucidar as influências e as interpretações do período em seu trabalho, seriam muito interessantes. Além disso, a análise da poética de Walmor Corrêa poderia se beneficiar de uma investigação mais abrangente de sua

série *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, explorando a relação entre seus elementos anacrônicos e os mitos da cultura brasileira.

Em termos de sugestões para pesquisas futuras, penso que seria interessante expandir a análise comparativa entre os artistas, explorando não apenas suas abordagens anacrônicas, mas também as representações do fantástico nos mesmos períodos históricos. Investigar como esses elementos se manifestam em diferentes contextos culturais e históricos poderia ampliar ainda mais a compreensão de suas poéticas e implicações estéticas e conceituais.

Ademais, julgo importante destacar a relevância de possíveis investigações sobre o impacto dessas poéticas na recepção e interpretação das obras trazidas. Estudos de recepção crítica, por exemplo, poderiam analisar como os espectadores contemporâneos se relacionam com essas abordagens anacrônicas e fantásticas, e como essas relações podem influenciar a apreciação e o entendimento das obras.

Por fim, considero essencial ressaltar a importância contínua da pesquisa sobre a poética de artistas precursores e contemporâneos, como Thevet e Corrêa, para a ampliação do conhecimento da História da Arte. Acredito que novos estudos nessa área têm o potencial de contribuir significativamente para o campo da arte e suas ramificações teóricas.

REFERÊNCIAS

BnF. Gallica. [Illustrations de Les singularités de la France antartique] / Jean Cousin [grav.]; André Thévet [aut. de texte]. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000036g>. Acesso em 22 nov. 2022.

BnF. Gallica. [Illustrations de Cosmographie universelle] / [Non identifié]; André Thevet, aut. du texte. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000115n>. Acesso em 01 out. 2022.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes**. Volume 1: Imaginário do Novo Mundo. São Paulo: Metalivros, 1994.

BULHÕES, Maria Amelia. Animais raros na arte: imaginação e realidade. *In: Rhinos are coming*, Porto Alegre, 2014.

CALLADO, Ana Arruda. 450 anos de rivalidade. *In: THEVET, André. A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. **Apropriação/Coleção/Justaposição**. Porto Alegre: Santander, 2002. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001272369>. Acesso em 28 dez. 2022.

COCCHIARALE, Fernando. Walmor Corrêa: Sobre o Iluminismo e suas sombras. *In: RAMOS, Paula (Org.). Walmor Corrêa: O estranho assimilado*. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

CORRÊA, Walmor. [Sem título]. São Paulo. 14 jun. 2023. Instagram: @walmorcorrea. Acesso em: 14 jun. 2023.

CORRÊA, Walmor. **Etnografia cultural da flora mágica brasileira**. São Paulo: Ed. do Autor, 2022.

CORRÊA, Walmor. Unheimlich. YouTube, 14 fev. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XvEXTfQ1kHs>. Acesso em 04 jun. 2023.

COSTA, Maria de Fátima. Viagem às verdades inventadas de Walmor Corrêa. *In: RAMOS, Paula (Org.). Walmor Corrêa: O estranho assimilado*. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

COSTELLA, Antonio F. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017. 55 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O anacronismo fabrica a história**: sobre a inatualidade de Carl Einstein. *In*: ZIELINSKY, Mônica (Org.) et al. *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 19-53

DOS SANTOS SILVA, F. Oficina Plantiniana: a Revolução nas Artes Gráficas e no Imaginário Coletivo Ocidental. *Ícone: Revista Brasileira de História da Arte*, [S. l.], v. 2, n. 2, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/54971>. Acesso em 20 jun. 2023.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FREUD, Sigmund. O infamiliar; tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. *In*: **Obras incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HASSE, Diego Rafael. **Dimensões críticas da paisagem**: Maria Graham e Cláudia Hamerski. 2021. 101 f. Monografia (Bacharelado em História da Arte) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

HASSE, Diego Rafael. **Dimensões críticas na apreensão da natureza**: Diálogos entre a produção de Maria Graham (sec. XIX) e práticas artísticas contemporâneas (séc. XXI). 2021. 223 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura**: arte e técnica. Porto Alegre: Tchê Editora. 1986

HOMERO. **Odisséia**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix. 2006.

Ilha de Paquetá. História da Freguesia. <https://ilhadepaqueta.com.br/historia-da-freguesia/>. Acesso em 11 dez. 2022.

LESTRINGANT, Frank. **Cosmographe der derniers Valois**. Genève: Librairie Droz S.A., 1991.

MAPA DE WALDSEEMÜLLER. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation, 2022]. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Waldseem%C3%BCller. Acesso em 11 dez. 2022.

MATTOS, Claudia Valladão de. **Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte**. Anais do Colóquio do CBHA, 2008. pp. 283-290.

MOREIRA NETO, Carlos de Araújo. Franceses no Brasil: séculos XVI e XVII. *In*: THEVET, André. **A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

PIO CORRÊA, Manuel. **Dicionário das plantas úteis do Brasil e das exóticas cultivadas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal, 1984.

RAMOS, Paula (Org.) et al. **Walmor Corrêa: O estranho assimilado**. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

RAMOS, Paula. Walmor Corrêa: O estranho assimilado. *In*: RAMOS, Paula (Org.). **Walmor Corrêa: O estranho assimilado**. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

RAMOS, Paula. **O estranho assimilado: Processos Cartográficos na Poética de Walmor Corrêa**. 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, 2007. pp. 460-472 <https://anpap.org.br/anais/2007/artigos/047.pdf>. Acesso em 11 jun. 2023.

RAMOS, Paula. Walmor Corrêa: O estranho assimilado. Canal Contemporâneo. Entrevista concedida a Paula Ramos. 25 fev 2008. Disponível em <https://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001608.html>. Acesso em 27 ago. 2022.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: Aproximações Teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

THEVET, André. **A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2009.

THEVET, André. **La cosmographie universelle d'André Thevet**. vol. 2, t. 3-4. Paris, 1575. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v>. Acesso em 07 dez. 2022. Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

THEVET, André. **Les singularitez de la France antarctique**. Paris, 1558. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>. Acesso em 27 dez. 2022. George Arents Collection, The New York Public Library.

THEVET, André. **Les singularitez de la France antarctique**. Paris, 1558. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t>. Acesso em 01 dez. 2022. Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

THEVET, André. **Les singularitez de la France antarctique (Nouvelle édition)**. Notas e comentários de Paul Gaffarel. Paris: Maisonneuve et Cie Libraires-éditeurs, 1878.

THEVET, André. **Les vrais portraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens: recueilliz de leurs tableaux, livres, médalles antiques et modernes**. Paris, 1584. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86246591>. Acesso em 11 dez. 2022. Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

THEVET, André. **Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América**. Tradutor: Estêvão Pinto. Coleção Brasileira. Volume 229. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

THEVET, André. **Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América**. Tradutor: Estêvão Pinto. Brasília: Edições do Senado Federal, 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ZIEBELL, Zinka. **Terra de canibais**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

APÊNDICE A

DISSECANDO ENGANOS: UMA BREVE ANÁLISE DAS EDIÇÕES E TRADUÇÕES DAS OBRAS DE THEVET

A inclusão de obras de André Thevet dos livros *Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de América* e *A cosmografia universal de André Thevet: cosmógrafo do rei* no apêndice desta pesquisa em História da Arte se faz importante por várias razões. Primeiramente, acredito que estas obras são de grande relevância histórica e artística, representando uma importante fonte de estudo para compreender a arte e a cultura do período em que foram produzidas. Ademais, não encontrei nenhuma análise deste tipo para que possa ser compreendida a evolução editorial destas duas publicações, de modo que apresentarei brevemente alguns exemplos.

Thevet, um frade francês e viajante do século XVI, pode até ter sido um exímio desenhista, mas os indícios apontam que ele teve auxílio para representar graficamente o que relatava. Os seus livros documentam não só suas experiências de viagem e as observações que fez sobre os locais que visitou, mas também, com as ilustrações, oferecem visões valiosas sobre os costumes, a fauna, a flora e a vida cotidiana das regiões retratadas.

Incluindo algumas dessas obras no apêndice, pretendo permitir aos leitores o acesso direto às representações visuais que sustentam as análises e argumentações desenvolvidas no texto principal. As imagens de Thevet fornecem uma fonte primária visual que complementa e enriquece a compreensão dos temas abordados.

Presumo ser importante ressaltar, novamente, que, ao longo do tempo, diferentes gravadores produziram versões das obras de Thevet, o que resultou em variações nas representações visuais. Essas diferentes versões podem fornecer pistas sobre as interpretações e modificações que ocorreram ao longo do processo de reprodução das gravuras, bem como sobre as preferências estilísticas e técnicas dos gravadores envolvidos.

Além disso, os tradutores dos livros de Thevet, por diversas vezes, misturaram gravuras entre diferentes edições, o que pode ter comprometido a fidedignidade das obras literárias traduzidas. Essa mistura de gravuras pode ocorrer por diversos

motivos, como problemas de organização, erros na transposição das imagens ou até mesmo intencionalidade em destacar ou omitir determinados elementos.

Portanto, ao inserir um pequeno número de obras de Thevet, é importante ressaltar essas questões relacionadas à produção das gravuras, suas variações ao longo do tempo e os possíveis desafios enfrentados pelos tradutores na reprodução fiel das obras originais. Em uma obra tão antiga quanto a do frade, é difícil saber ao certo quando ocorreram essas pequenas modificações¹⁸. A minha intenção é que essas considerações contribuam para uma análise mais completa e crítica das representações visuais de Thevet e de seu significado na História da Arte.

Segundo seu biógrafo, Frank Lestringant (1991, p. 371-376), estas foram as edições conhecidas de *Singularidades*:

- *Les Singularitez de la France Antarctique, Autrement nommée Amerique : et de plusieurs Terre et Isles decouvertes de nostre temps. Par F. André Thevet, natif d'Angoulesme.* (Marca com brasão de veado, usando um chapéu de cardeal) Em Paris / Entre os herdeiros de Maurice de la Porte, em Clos / Bruneau, com a placa S. Claude. / 1557. / Com o privilégio do rei (trad. minha)

Nesta edição, poemas preliminares de Etienne Jodelle, François de Belleforest e Jean Dorat¹⁹ iniciam o livro. Constam 41 xilogravuras.

- *Les Singularitez de la France Antarctique, Autrement nommée Amerique : et de plusieurs Terre et Isles decouvertes de nostre temps. Par F. André Thevet, natif d'Angoulesme.* (Marca com brasão de veado) Em Paris / Entre os herdeiros de Maurice de la Porte, em Clos / Bruneau, com a placa S. Claude. / 1558. / Com o privilégio do rei (trad. minha)

Com exceção da safra, essa edição é idêntica à anterior, não constituindo, portanto, uma nova edição. A ação movida contra Thevet, em dezembro de 1557, por seu editor Mathurin Héret, assim que a obra foi publicada, reivindicando sua autoria, fez com que nova impressão fosse feita.

¹⁸ Vale ressaltar que a edição de 2018, editada pelo Senado Federal, utiliza-se das gravuras presentes na primeira edição do livro em português, editado pela Companhia Editora Nacional, de 1944. Porém, não há anotação de ser uma reedição ou edição revista e atualizada ou reimpressão. Por sua vez, a edição de 1944, em nota do tradutor Estevão Pinto, reproduzida na edição de 2018, informa que “a presente tradução foi feita através da edição de 1558 (Paris)” (Thevet, 2018, p. 18), mas sem especificar qual. Entretanto, ao longo do presente trabalho foram apresentadas gravuras de relatos correspondentes que são distintas entre si.

¹⁹ Poetas franceses do século XVI.

- *Les Singularitez de la France Antarctique, Autrement nommée Amerique : et de plusieurs Terre et Isles decouvertes de nostre temps. Par F. André Thevet, natif d'Angoulesme.* (Bússola com o lema “Labore et constantia”) Em Antuérpia / Da prensa de Christophe Plantin / Em Licorne d'Or / 1558. / Com o privilégio do rei (trad. minha)

Aqui figuram 41 xilogravuras, porém, nesta edição, elas são reduzidas e com traços toscos em relação à anterior. Também se encontram casos de inversão da figura. Em cinco gravuras há o monograma AN de Arnold Nicolai.

- *Historia Dell'India America detta altramente Francia Antartica, / Di M. Andrea Tevet; / tradotta di Francese in / Lingua Italiana, da / M. Giuseppe Horologgi / Com o privilégio. / Em Veneza Gabriel / Giolito De'Ferrari²⁰. / 1561 (trad. minha)*

Nesta tradução para o italiano, há uma marca de fênix na página de rosto, e nenhuma das gravuras é reproduzida. A divisão em capítulos é removida e o livro é dividido em duas partes principais. Há uma epístola de 8 páginas dedicada à Paolo Giordano Orsini²¹ no início do livro.

- *Historia Dell'India America detta altramente Francia Antartica, / Di M. Andrea Tevet; / tradotta di Francese in / in lingua Italiana, da M. Giuseppe Horologgi / Reimpresso novamente. / Com o privilégio. / Em Veneza / Giolito De'Ferrari. / 1568 (trad. minha)*

Não é uma nova edição em italiano, apenas uma reimpressão da edição de 1561, excluindo novamente as gravuras.

- *Historia Dell'India America detta altramente Francia Antartica, / Di M. Andrea Tevet; / tradotta di Francese in / in lingua Italiana, da M. Giuseppe Horologgi / Reimpresso novamente. / Com o privilégio. / Em Veneza / Giolito De'Ferrari. / 1568 (trad. minha)*

Esta é, outra vez, uma reimpressão da edição de 1561, excluindo o colofão.

- *The New found worlde, or Antarctike, wherein is contained wonderful and strange Thing, as well of humaine creatures, as Beastes, Fishes, Foules, and Serpents, Trees, Plants, Mines of Golde and Silver: garnished with many learned aucthorities, travailed and written in the French tong, by that excellent*

²⁰ Gabriele Giolito de' Ferrari (c. 1508 — 1578) foi um impressor italiano do século XVI ativo em Veneza. Foi um dos primeiros grandes editores de literatura na língua vernácula italiana.

²¹ Paolo Giordano Orsini (1541 — 1585) foi um nobre italiano e primeiro duque de Bracciano, a partir de 1560.

learned man, master Andrewe Thevet. And now newly translated into Englishe, wherein is reformed the errours of the auncient Cosmographers. / Impresso em Londres / por Henrie Bynneman²², para / Thomas Hacket. / E serão vendidos em sua loja, no patio / da Igreja de Poules, na placa da Chave/ 1568 (trad. minha)

A edição em inglês segue a mesma divisão de capítulo do original em francês, porém, assim como na tradução para o italiano, todas as gravuras foram suprimidas.

Depois de vários anos, em 1878, *Singularidades* foi reeditada com anotações de Paul Gaffarel, historiador francês, porém sem nenhuma gravura.

A edição em português foi publicada pela primeira vez em 1944, pela Editora Nacional, seguida de nova publicação em 1978, pela Editora Itatiaia, e a mais recente em 2018, pelas Edições do Senado Federal, todas com tradução do Prof. Estevão Pinto.

Em relação à *Cosmografia*, esta foi a única edição conhecida da época:

- *La Cosmographie Universelle d'Andre Thevet Cosmographe du Roy illustree de diverses figures des choses plus remarquables veuës par l'Auteu, et incogneuës de noz Anciens et Modernes. / Tomo primeiro. Tomo segundo (Marca com oliveira) Em Paris / De Pierre l'Huiller, rua Saint Jaques, em Olivier. / 1575. / Com o privilégio do rei (trad. minha)*

Em 1953, Suzanne Lussagnet publicou, na coleção *Les Classiques de la Colonisation*, de Presses Universitaires de France, sob o título *Le Brésil et les Brésiliens*, a parte relativa ao Brasil da *Cosmographie Universelle*, de Thevet. Este texto foi traduzido pelo especialista Raul de Sá Barbosa, conta com diversas ilustrações originais e um mapa, e tem introdução de Ana Arruda Calado. É o segundo volume da Coleção Franceses no Brasil, idealizada por Darcy Ribeiro e publicada em 2009 pela Fundação Darcy Ribeiro²³.

No original de *Cosmografia*, algumas gravuras foram retiradas de *Singularidades*, enquanto outras são inéditas.

Para elucidar, apresento primeiramente o cauim. Amplamente conhecida, era a mais importante das bebidas fermentadas dos tupinambás, trazida por Thevet em *Singularidades*. Podia ser fabricado com variadas plantas ou frutas, como o caju, o

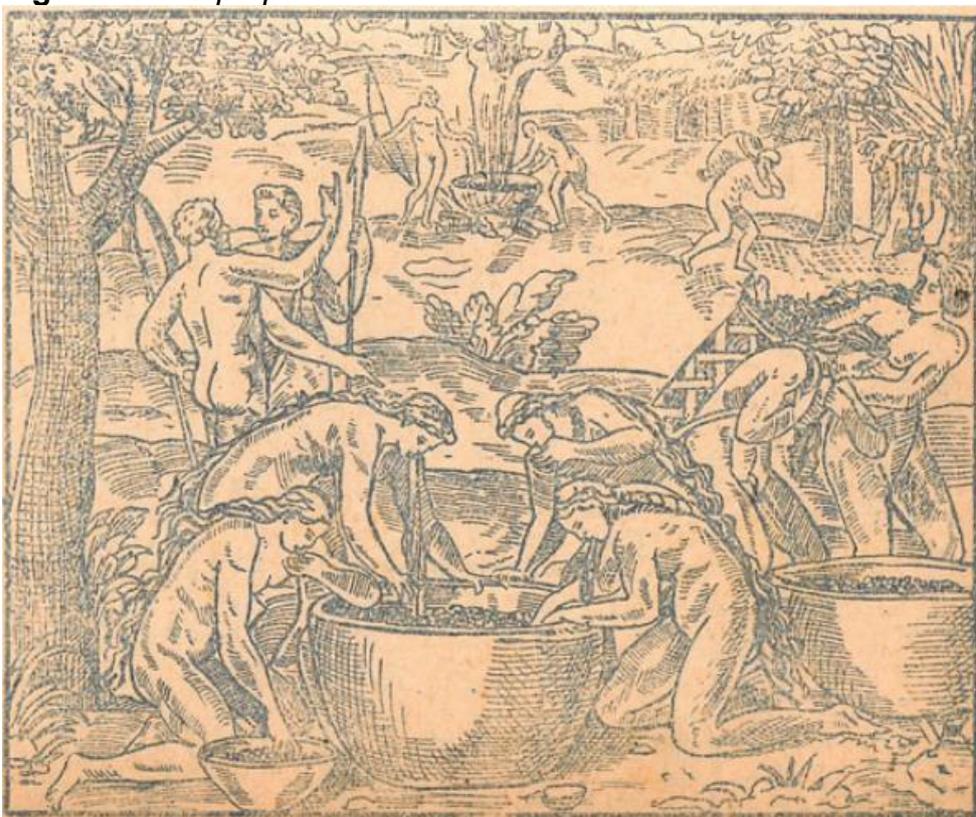
²² Henry Bynneman (falecido em 1583), foi um impressor inglês do século XVI.

²³<https://fundar.org.br/publicacoes/os-franceses-no-brasil/os-franceses-no-brasil-volume-2-andre-thevet-1575/>

milho, a mandioca doce, o abacaxi, a banana, o aipim, o jenipapo, a mangaba, ou a jabuticaba. Thevet, impressiona-se com o processo:

Na fabricação, usam os indígenas estranha prática supersticiosa, que consiste em mastigar algumas moças virgens o milho, cozido em grandes vasilhas de barro, da capacidade de um moio, o qual, depois, transportam para outro recipiente apropriado à operação. Quando é mulher casada quem mastiga o milho, deve abster-se esta, por alguns dias, de relações sexuais com o marido, do contrário jamais atingiria a bebida a necessária perfeição. Após a mastigação, vai a mesma novamente ao fogo, até que é purgada, como quando se ferve o vinho nos tonéis. Em seguida, decorridos alguns dias, bebe-se o cauim (Thevet, 2018, p. 162).

Figura 18 – *O preparo do cauim*



Thevet, André (1516 – 1592).

O preparo do cauim

Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *Singularidades da França Antártica*, Cap. XXIV, p. 163 (Brasília, 2018).

O mesmo texto possui duas imagens distintas, dependendo da edição do livro. A primeira, retirada da tradução de 2018, apresenta uma gravura em diferentes planos (**figura 18**). Percebe-se uma vasilha com quatro mulheres ao redor fazendo o preparo do cauim. À direita, uma outra vasilha de preparo com duas mulheres à volta, sendo que uma delas carrega uma cesta cheia de insumos às costas enquanto a outra a ajuda a retirar. À esquerda dois homens conversam, um segurando um arco e flecha

e o outro uma lança, não interferindo no processo. Ao fundo, mais duas indígenas preparam a bebida em uma vasilha, e outra carrega uma cesta vazia às costas, se direcionando à coleta de mais matéria prima.

Na gravura reproduzida do livro original, a cena se passa em dois planos (**figura 19**). Mais à frente, quatro mulheres estão ao redor de duas vasilhas, à direita, uma mulher com uma criança no colo apenas observa, enquanto que, à esquerda, um homem segurando um arco e flecha parece dar orientações com o dedo em riste. Ao fundo, duas mulheres preparam a bebida em uma vasilha enquanto outra está com uma cesta vazia indo coletar mais insumos. Em ambas as gravuras, há vegetação abundante e casinhas ao fundo estão presentes. Nesta análise, verifica-se duas gravuras que diferem bastante entre si, não apenas no traço, mas também na disposição e variação dos elementos. Mais um indício de que vários gravadores trabalharam na ilustração das edições do livro. Entretanto, as mantiveram o mais equivalente possível nos significados e referências inseridos. Percebe-se que existe um processo de figuração visual, que passa de edição a edição, pelas mãos de diferentes gravadores, seguindo as anotações dos autores, mas também inserindo as suas técnicas e estilos.

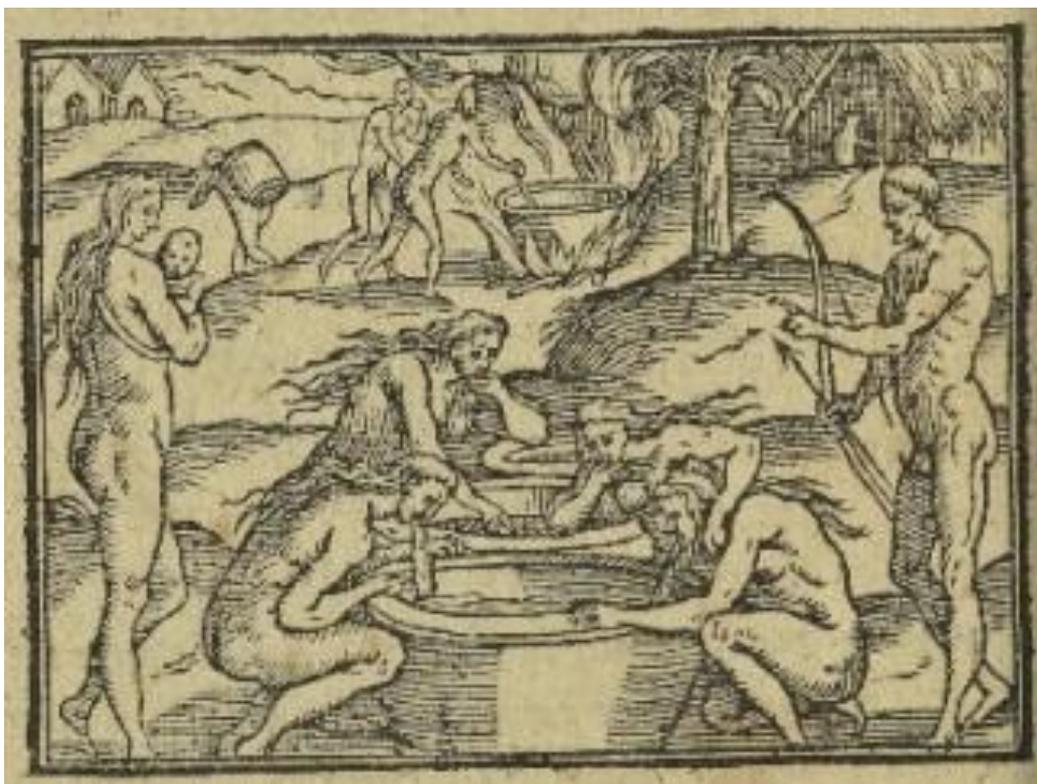
Figura 19 – *Superstition des Sauvages à faire ce brassage*



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XXIV, p. 46 (Paris, 1558).
Superstition des Sauvages à faire ce brassage
Biblioteca Nacional da França
Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t/f3.item>
Acesso em: 28 nov. 2022

Numa imitação da imagem da primeira edição, a figura 20, retirada da edição da Antuérpia, reproduz todos os personagens de uma maneira rudimentar. As expressões faciais quase desaparecem e as linhas são simples. O que mais causa surpresa é esta ser uma terceira versão da mesma cena, pois, pelas pesquisas realizadas, apesar de *Singularidades* possuir três edições, há apenas duas variações de gravuras. A edição de 1558 é uma reedição de 1557, e a edição de 1558 da Antuérpia possui gravuras novas. Porém, não é o que comprovo com as imagens. Como a consulta é realizada em fonte primária, com exceção das imagens retiradas da tradução de 2018, resta crer que esta edição brasileira (**figura 18**) possa ter se valido de outras fontes não documentadas oficialmente.

Figura 20 – *Superstition des Sauvages à faire ce brassage* (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).

Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XXIV, p. 45v (Antuérpia, 1558).

Superstition des Sauvages à faire ce brassage

New York Public Library

Fonte: <https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>

Acesso em: 27 dez. 2022

Em *Cosmografia*, conta Thevet, outra vez, no capítulo IV, como se dava o preparo do cauim, a bebida dos selvagens, como ele mesmo o diz, e o mostra na gravura:

Eis a graça desse povo, como fazem a sua bebida, do modo e da maneira como o descrevi, e como dou, aqui, o retrato ao natural, **segundo o esboço que trouxe do lugar** (Thevet, 2009, p. 63, grifo meu).

A gravura apresentada em *Cosmografia* é similar à figura 18, advinda da edição de 2018 de *Singularidades*, em relação aos elementos inseridos e à disposição das figuras. A diferença aqui se dá no traço, que é muito mais apurado e detalhado, deixando transparecer os volumes e contornos das formas humanas e a profundidade do cenário, algo inexistente na gravura anterior.

Figura 21 – *Comme les femmes des sauvages font liur breuvage*



Thevet, André (1516 – 1592).
Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *La cosmographie universelle d'André Thevet*, Tomo IV, Cap. V, p. 917 (Paris, 1575)
Comme les femmes des sauvages font liur breuvage
Biblioteca Nacional da França
Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v>
Acesso em: 27 nov. 2022

Vemos as mesmas quatro mulheres cuspindo no recipiente, as outras duas indígenas à direita, os dois homens conversando com as suas lanças em mãos e mais três personagens envolvidas no preparo ao fundo. Podemos afirmar que é um quarto gravador que realizou essa cena descrita por Thevet sobre o preparo do cauim.

No que se dedica à flora em *Singularidades*, Thevet explica sobre as raízes que servem de alimento aos nativos. Aproveita e insere, de passagem, o tempo em que já se encontrava em terra desbravando as particularidades. Primeiramente, fala brevemente sobre a mandioca (*manihot*):

Depois de uma demora de dois meses, em que se exploraram ilhas e terra firme, batizou-se o país, assim descoberto, com o nome de França Antártica (...). Os víveres eram fornecidos pelos indígenas e constavam dos alimentos do país, tais como peixes, veação e outras caças selváticas (pois não se nutrem os índios, como os europeus, da carne dos animais domésticos), **além da farinha extraída das raízes**, – assunto de que já tive ocasião de tratar (Thevet, 2018, p. 171-173, grifo meu).

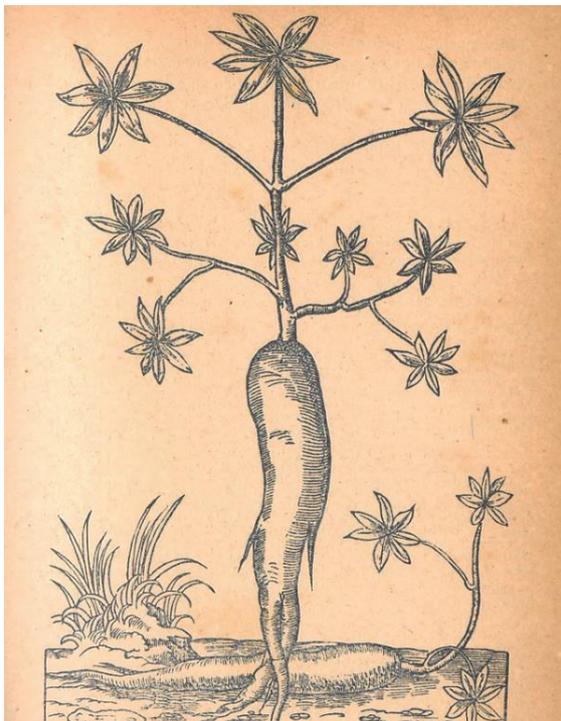
Inicialmente, não encontrei a gravura correspondente na edição de 1558, a mesma estava presente apenas na tradução de 2018 (e na sua precedente de 1944), o que seria de se estranhar, pois de algum lugar o desenho deveria ter vindo (**figura 22**). Porém, após um olhar mais minucioso na primeira edição, encontrei a mesma mandioca ilustrada em um capítulo muito mais à frente (**figura 23**), em que Thevet retoma a explicação sobre as raízes:

E, assim, ainda hoje, fazem os selvagens farinha com as raízes chamadas de *manihot*, as quais são de grossura de um braço e do comprimento de um pé e meio, ou de dois pés, comumente oblíquas ou tortas. Tais raízes nascem de um arbusto, que se eleva acima do solo cerca de quatro pés e cujas folhas são quase iguais às do pataleonis (**como demonstrarei nos desenhos, que são em número de seis ou sete**); no fim de cada ramo está uma folha do tamanho de meio pé e da largura de três dedos (Thevet, 2018, p. 347-348, grifo meu).

Por óbvio que a descrição da edição original (1558) está totalmente de acordo com a gravura, pois fala do tipo e da quantidade de folhas, e afirma que as raízes são tortas, algo simples de se perceber pela observação. Concluo que houve um equívoco na edição traduzida para o português, em que uma gravura de um capítulo posterior foi trazida mais para o início, pelos escritos tratarem do mesmo vegetal.

A mandioca, em sua releitura da Antuérpia, diverge no traço, no formato das folhas e da raiz, e na disposição do ramo de folhas do segundo plano. Entretanto, todas as informações estão ali: a quantidade dos elementos é a mesma, a disposição das partes, o solo terroso e a base retorcida demonstram que a gravura original serviu de modelo para a criação da prancha desta xilogravura.

Figura 22 – A mandioca

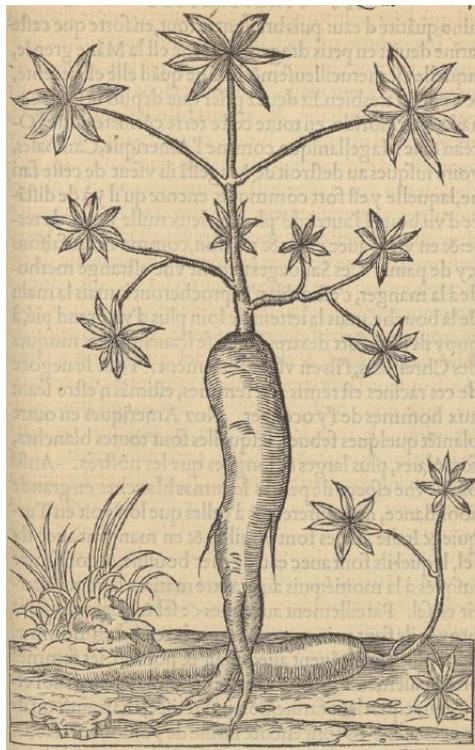


Thevet, André (1516 – 1592).

A mandioca

Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *Singularidades da França Antártica*, Cap. XXV, p. 172 (Brasília, 2018).

Figura 23 – Farine de racines. Manihot.



Thevet, André (1516 – 1592).

Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LVIII, p. 114 (Paris, 1558). *Farine de racines. Manihot.*

Biblioteca Nacional da França

Fonte:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t/f3.item>

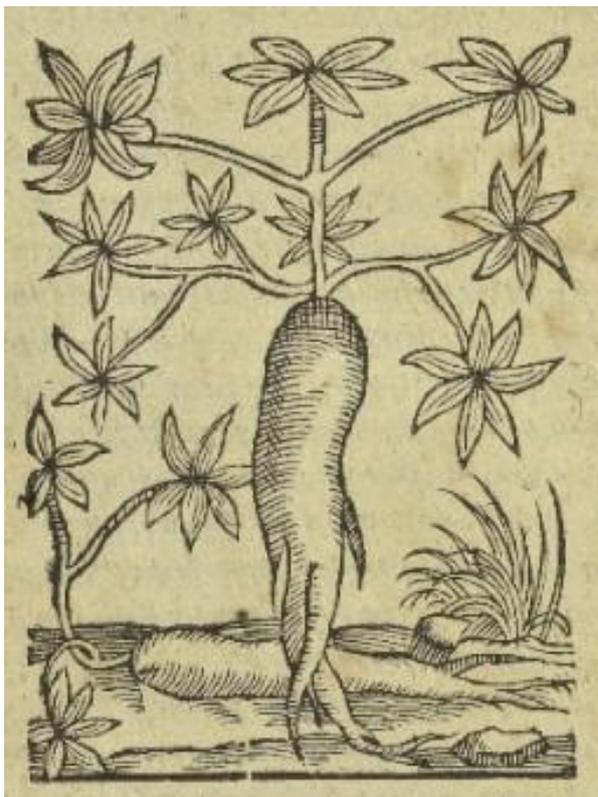
Acesso em: 28 nov. 2022

Em *Cosmografia*, a raiz *Manihot* reaparece com a mesma matriz utilizada em *Singularidades* (**figura 23**), de modo que a gravura não será repetida, apesar de Thevet dizer que “fiz aqui pintar e gravar a forma dessa planta ou pequeno arbusto, tal como é em seu verdadeiro estado natural” (Thevet, 2009, p. 170). O frade dá mais detalhes da forma com que é preparado o alimento advindo da mandioca e faz uma correção:

Münster²⁴ se engana sobre esse ponto quando diz que sua farinha é de uma raiz de uma árvore muito grossa, e que esse povo não come outra carne que não seja a de homens, coisa muito falsa como podem saber pela exposição que fiz em outro trecho, pois só fazem isso por uma forma de vingança costumeira entre eles (Thevet, 2009, p. 170).

²⁴ Sebastian Münster (1488 — 1552), cartógrafo e cosmógrafo alemão, que publicou, em 1540, uma edição em latim da geografia de Ptolomeu, ilustrada com 27 mapas xilogravados do mesmo autor e 21 mapas da sua autoria. É autor da *Cosmographia Generalis*, um dos primeiros atlas que inclui um texto explicativo e que é considerado um dos maiores trabalhos de geografia do século XVI na Europa.

Figura 24 – *Farine de racines. Manihot.* (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LVIII, p. 111v (Antuérpia, 1558).
Farine de racines. Manihot.
New York Public Library
Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
Acesso em: 27 dez. 2022

Mais adiante, Thevet relata outra raiz, *Hetich*, hoje conhecida como batata doce. Reforça que acha conveniente reproduzir a estampa da planta, devido ao ineditismo no campo científico europeu.

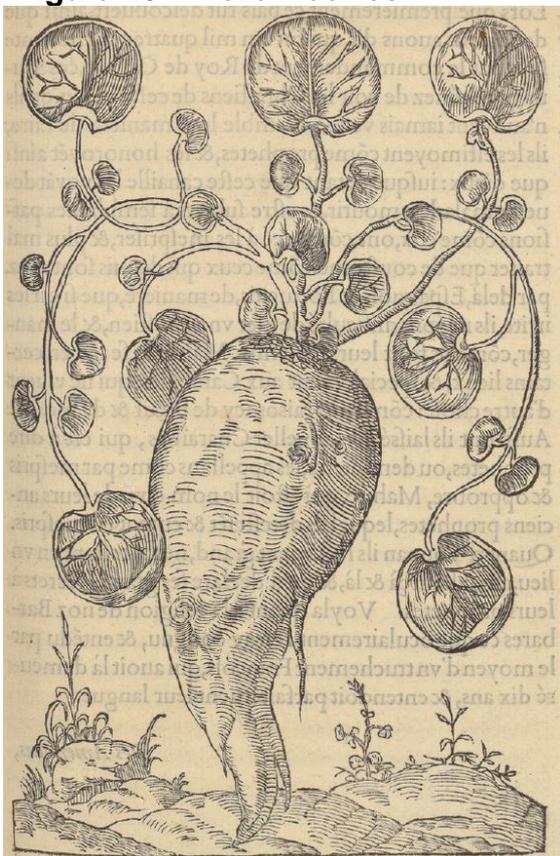
Porquanto, segundo a tradição, transmitida por seus avós, alimentavam-se os selvagens, como os animais, de ervas e raízes silvestres, quando lhes apareceu um grande caraíba, isto é, um profeta, o qual dirigindo-se a certa moça, deu-lhe algumas raízes grossas, chamadas *hetich*, semelhantes aos nabos de Limousin. Ensinou-lhe o profeta que cortasse as raízes em pedaços, plantando-as depois. E assim o fez a moça, do mesmo modo que, sucessivamente, todos os seus descendentes, de pais a filhos. (...) Achei **conveniente reproduzir essa planta em estampa**, no natural, uma vez que a mesma é desconhecida dos médicos e arboristas europeus (Thevet, 2018, p. 184 – 186, grifo meu).

O que acontece a respeito dessa lenda, é que Thevet a confundiu. Na realidade, na história original o alimento que a moça planta é a mandioca, e não a batata doce. Tal fato foi alertado pelo tradutor Estevão Pinto, quando de suas análises nas notas de rodapé de *Singularidades*, e complementa que Jean de Léry, em seu livro concorrente de Thevet, não cometeu tal engano.

Sobre esta gravura da batata doce (**figura 25**) ocorre o contrário do que houve com a mandioca. Ela está presente no livro de 1558 ao lado de sua descrição, porém não foi trazida na tradução de 2018. Não seria um problema novo, pois já foi visto que algumas gravuras foram suprimidas da edição traduzida, lamentavelmente.

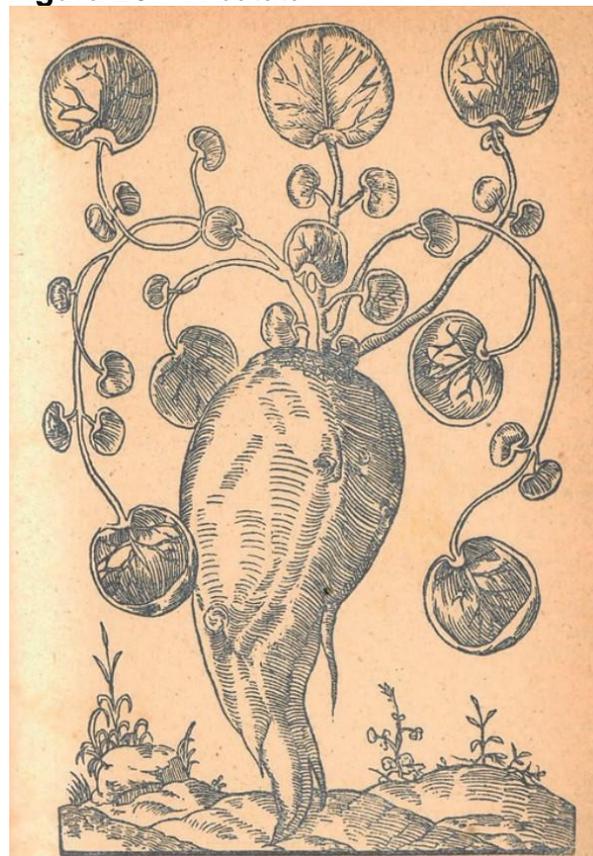
Inclusive, é relevante pontuar que, na edição de *Singularidades*, de 1878, com comentários de Paul Gaffarel, com exceção de algumas poucas gravuras retratando grupos de indígenas, todas as demais foram suprimidas. Nela não consta nada da flora ou da fauna. Como demonstrado, Thevet se importava que as gravuras estivessem presentes, tanto que fazia questão de escrever que tal desenho acompanhava determinada parte do texto.

Figura 25 – *Hetich racines*



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XXVIII, p. 53 (Paris, 1558).
Hetich racines
Biblioteca Nacional da França
Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t/f3.it>

Figura 26 – *A batata*



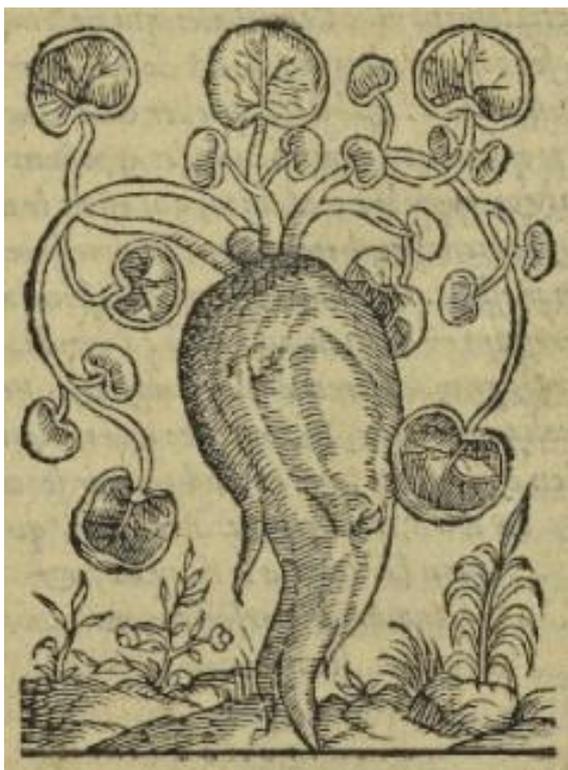
Thevet, André (1516 – 1592).
A batata
Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *Singularidades da França Antártica*, Cap. LVIII, p. 346 (Brasília, 2018).

Porém, eis o que houve: novamente o editor da tradução de 2018 trocou as gravuras entre si (repetindo o erro de 1944). Então, no capítulo mais avançado dedicado à mandioca, foi inserida a gravura da batata doce.

Constato, o que é compreensível por ambas as plantas serem raízes, uma série de equívocos, tanto da parte de Thevet, que confundiu as lendas, quanto por parte dos editores da tradução para o português, que intercambiaram as gravuras e as deslocaram no texto, inserindo onde, originalmente, não havia nenhuma.

As duas batatas aparentam utilizar a mesma matriz, porém na edição da Antuérpia, além da gravura estar do lado inverso, o traço é mais grosseiro, e os ramos rasteiros são de outro tipo, não obstante o gravador ter se esforçado para repetir o desenho.

Figura 27 – *Hetich racines* (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XXVIII, p. 52 (Antuérpia, 1558).
Hetich racines
New York Public Library
Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
Acesso em: 27 dez. 2022

A descrição do *Hetich* em *Cosmografia* é basicamente a mesma, dizendo que esse grosso tubérculo é semelhante ao nabo (é seu costume utilizar-se de comparações com coisas semelhantes conhecidas dos seus para melhor assimilação), porém mais grosso do que na região de Limoges (Thevet, 2009, p. 76). Cambia algumas palavras quando diz:

E por ser desconhecida para a nossa simplicidade, julguei de bom alvitre **representá-la segundo seu natural e verdadeiro retrato, tal como a vi quando estive por lá**, tendo vivido dela como os do país, tanto mais que se trata de uma das viandas mais delicadas que se comem entre aquela gente (Thevet, 2009, p. 78, grifo meu).

Não reproduzirei gravura do *Hetich*, pois notei que foi proveniente da mesma matriz utilizada em *Singularidades*, tanto na versão traduzida (2018) quanto na original (1558) e seria uma repetição desnecessária. Tal fato causou surpresa, pois mesmo *Cosmografia* tendo sido publicado 18 anos após *Singularidades*, o desenho é o mesmo (vide **figura 25**).

Aqui, faço uma observação em relação ao equívoco ocorrido na tradução de *Singularidades* a respeito das gravuras do *Hetich* e do *Manihot*, e já comentado anteriormente. Na tradução consultada de *Cosmografia* (2009), a raiz está ao lado do seu texto de referência, tal qual a versão original francesa (1575), deixando claro para o leitor a visão que Thevet teve. O editor, desta vez, foi fiel às explicações e não se atrapalhou como ocorreu em *Singularidades*, em que uma foi trocada pela outra e realocada dentro do texto sem maiores explicações. Tudo está de acordo.

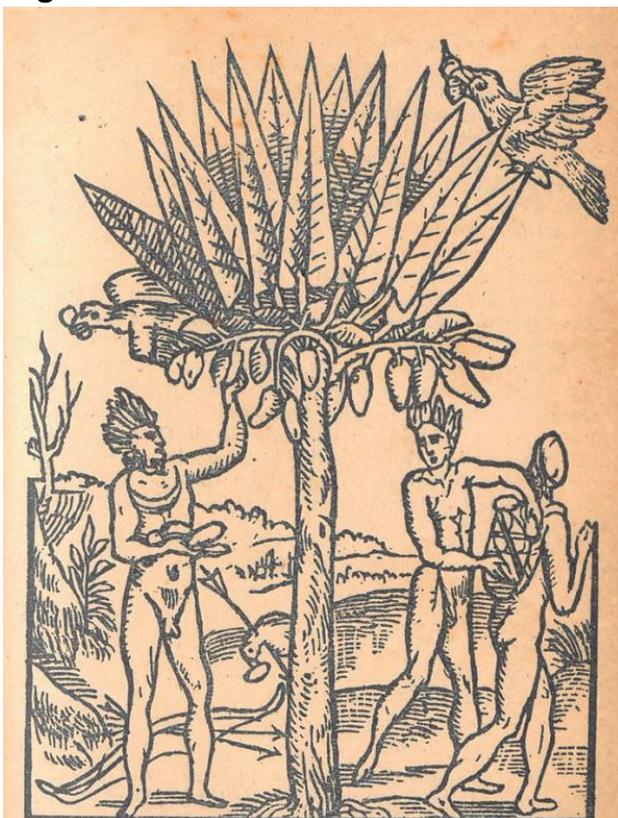
Em *Singularidades*, a descrição da árvore pacoveira (*Musa paradisiaca L.*, também conhecida como banana da terra) conta que a planta não existe na Europa, na Ásia, nem na África. Thevet até viu uma espécie muito semelhante no Egito e em Damasco, quando retornava de sua viagem a Jerusalém, porém suas folhas não chegavam nem à metade. Segundo ele, “a mais admirável das árvores até hoje vistas” (Thevet, 2018, p. 206). Para facilitar o entendimento, o frade sempre compara com algo já conhecido de si ou do público que lerá suas descobertas:

A fruta dessa árvore, que na língua dos selvagens se chama *pacova*, estando madura é muito saborosa e de boa concocção. Colhem-na os índios, quando está de vez, levando-a para as suas choças, como em regra se faz na França. As pacovas crescem em cachos de trinta a quarenta, bem juntas umas das outras, em penquinhas quase pegadas ao tronco (**como se poderá ver na gravura que vai adiante**) (Thevet, 2018, p. 207, grifo meu).

Na organização da edição de 2018 houve uma inserção equivocada do desenho referente à pacoveira. Não está no local onde deveria estar (correspondência de capítulo e descrição) e o nome atribuído pode não estar correto, sendo intitulada de *A colheita* (**figura 28**). A primeira ilustração (**figura 28**) é a reprodução inserida na tradução utilizada, e a segunda (**figura 29**) trata-se da edição de 1558, original consultada pelo repositório Gallica.

Percebi a falha pois, apesar de serem gravuras de traços diferentes, já é conhecido que havia variações nos desenhos, a depender da edição. Então, pela similitude temática da obra, soube que ilustram o mesmo objeto. Além da imagem estar espelhada, o traço claramente é feito por outro gravurista. É interessante perceber que todos os elementos estão presentes em ambos os trabalhos: três indígenas (um deles com um cesto nas costas), um pássaro flechado atrás do tronco, outro pássaro voando com uma fruta no bico, arco e flechas no chão, um pequeno arbusto em segundo plano e bananas pendentes da copa. Por isso, creio que pode não ter sido uma correção de representação, e sim algo relacionado com a perda de alguma placa, por exemplo.

Figura 28 – A colheita



Thevet, André (1516 – 1592).

A colheita

Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *Singularidades da França Antártica*, Cap. XXX, p. 196 (Brasília, 2018).

Figura 29 – Pacona, fruit



Thevet, André (1516 – 1592).

Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XXXIII, p. 61 (Paris, 1557).

Pacona, fruit

Biblioteca Nacional da França

Fonte:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t/f3.i>

tem

Acesso em: 01 dez. 2022

Na edição da Antuérpia a gravura é idêntica à figura 28, de modo que não reproduzirei aqui. Ou seja, na edição traduzida para o português foi utilizada a imagem presente desta versão reduzida com traços mais simples.

Em *Cosmografia*, o frade discorre sobre o fruto da *Pacova*, com riqueza de detalhes, porém sem fazer alusão a alguma gravura que possa vir a acompanhar o texto. Consultei tanto a versão traduzida, quanto a original da *Cosmografia* e, em ambas, a figura é inexistente. Seu relato chega a ser tão completo quanto o de *Singularidades*, porém se limita à descrição textual. Com efeito, isso contraria os demais registros que o frade vinha fazendo em *Cosmografia*, que consistiam em repetir imagens de *Singularidades* com um algo a mais na escrita.

O caráter investigativo com que Thevet aborda suas descobertas, fez com que uma planta fosse batizada com seu nome. Trata-se da *Thevetia ahouai* (L.) A.DC., descrita pelo frade, também conhecida como agai, jorro-jorro ou chapéu-de-napoleão. O religioso faz um julgamento dos pajés afirmando que “são gente de má vida, que se aplica a servir ao diabo com o objetivo de tirar partido de seus companheiros” e que, pelo fato de serem feiticeiros, promovem, “por meio de venenos, a morte daqueles a quem se desejava mal”. Para isso, o pajé se serve, dentre outras coisas, “de uma árvore chamada, de *ahouai*, que produz frutas venenosas e mortais” (Thevet, 1998, p. 219-220).

Thevet conta que, além da fruta, sobretudo o caroço, é muito venenoso, e dele os indígenas fazem campânulas, que produzem tanto ruído quanto uma campainha, e as prendem às pernas. Ambos têm a forma de um delta grego. As folhas são verdes o ano todo e crescem de três a quatro metros de comprimento por dois de largura. Quando se corta algum galho, corre um líquido branco, e a árvore exala um odor fétido. Mais uma vez, a figura é importante para mostrar o vegetal:

Deixo para melhor oportunidade a descrição da propriedade de várias outras plantas, de frutos maravilhosamente belos, tanto ou mais venenosos do que o *ahouai*, do qual dou, ao lado, um **desenho ao natural** (Thevet, 1998, p. 221, grifo meu).

Na gravura (**figura 30**), três indígenas estão fabricando os chocalhos com os frutos colhidos das árvores. Um deles aparenta ser uma criança e segura várias peças, mas por dificuldades de proporção vistas nos desenhos pode ser que seja também um adulto. O outro amarra com uma corda os frutos para confeccionar o apetrecho, e,

o último indígena, exibe em suas canelas a elaborada composição pronta, além de segurar um chocalho na mão.

Na gravura da edição da Antuérpia (**figura 31**), a copa da árvore foi simplificada (talvez para caber em suas páginas menores), mas sem deixar de detalhar os frutos venenosos. Os dois indígenas e a criança figuram na composição e as tarefas de fabricação estão igualmente distribuídas, transmitindo a mensagem completa a quem observa.

Figura 30 – Ahouai, arbre



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antartique*, Cap. XXXVI, p. 66 (Paris, 1557).
Ahouai, arbre
Biblioteca Nacional da França
Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109516t/f3.item>
Acesso em: 01 dez. 2022

Figura 31 – Ahouai, arbre (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. XXXVI, p. 67 (Antuérpia, 1558).
Ahouai, arbre
New York Public Library
Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
Acesso em: 27 dez. 2022

No *Dicionário das plantas úteis do Brasil e das exóticas cultivadas*, no volume 2 (1984, p. 216), o botânico Manuel Pio Corrêa (1874 — 1934) destinou uma página inteira de sua enciclopédia à *Thevetia peruviana*, planta do mesmo gênero que a *Thevetia ahouai*. Pio Corrêa foi membro de mais de uma dezena de instituições

científicas e dedicou-se ao estudo da Botânica aplicada, ressaltando aspectos científicos, econômicos e industriais das plantas. No seu estudo, elencou uma dezena de propriedades da planta, todas condizentes com o que Thevet já havia descrito em *Singularidades*, afirmando que se trata de arbusto muito venenoso.

A descrição do *Ahouai* em *Cosmografia* é similar também à existente em *Singularidades*, assim como o desenho, pois “é essa a figura dessa árvore que eu vos represento aqui” (Thevet, 2009, p. 81). O cosmógrafo faz um acréscimo que não constava em seu relato anterior, afirmando possuir em seu gabinete uma bela coleção dos guizos feitos com os caroços do vegetal. Não será reproduzida a figura do *Ahouai*, pois verifiquei que a matriz da gravura utilizada novamente foi a mesma para a representação dessa planta (vide figura 30).

Seguindo nas singularidades encontradas na França Antártica, o frade se impressiona com muitos dos seus achados, dentre eles “essa árvore, que parece mais obra do artifício do que da natureza, é maravilhosamente alta, saindo os ramos uns de dentro dos outros” (Thevet, 2018, p. 306). Curioso que era, perguntava às pessoas da companhia de que fruto se tratava, pois muitas abelhas se agrupavam ao seu redor. Trata-se do embiruçu, uma árvore que pode chegar a mais de 25 metros de altura. No mais, um animal a ronda, chamado de irara ou de bicho-do-mel, do tamanho de um gato, e se alimenta do mel sem que as abelhas o toquem e sem que toque nas abelhas (figura 32).

Ainda segundo Thevet (2018, p. 308), o mel das abelhas é muito estimado entre os selvagens americanos e já os “antigos árabes e egípcios usavam e empregavam também o mel em suas doenças mais do que outro qualquer medicamento. Assim o diz Plínio.” Novamente a frequente alusão aos filósofos está presente, sempre para corroborar e fundamentar seus relatos. Proporcionalmente, é possível notar algumas divergências entre o tamanho atribuído à árvore (25 metros), o tamanho dos animais e o tamanho das abelhas, que são metade da irara. Todavia, é válido o registro do conjunto.

Novamente, não há gravura correspondente na tradução de 2018. Acredito ser uma falha, iniciada ainda na primeira tradução de *Singularidades* para o português em 1944, a não observância do texto de Thevet no sentido de que ele fazia questão de demonstrar o seu relato com gravuras, pois se o próprio autor assim explica é porque considera relevante e parte integrante de sua obra. Suprimir essas gravuras, ou trocá-

las de lugar como foi demonstrado, é alterar a obra original do cosmógrafo. Ocultar as ilustrações é fazer com que os leitores não possam usufruir de sua totalidade, já que raramente, a não ser a título de pesquisa como esta, alguém vá cotejar a edição atual com a edição original do século XVI.

Na releitura de *Uhebehasou* presente na edição da Antuérpia (**figura 33**), outra vez percebo o traçado menos refinado e sem uniformidade. Entretanto, tudo o que o frade explicou em suas observações foi cumprido na gravação.

Figura 32 – *Description d'un arbre nommé Uhebehasou*



Thevet, André (1516 – 1592). Gravador Jean Cousin (1536 – 1594)
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LI, p. 98 (Paris, 1558).
Description d'un arbre nommé Uhebehasou
Biblioteca Nacional da França
Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000036g/f24.item>
Acesso em: 27 nov. 2022

Figura 33 – *Description d'un arbre nommé Uhebehasou* (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LI, p. 96 (Antuérpia, 1558).
Description d'un arbre nommé Uhebehasou
New York Public Library
Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
Acesso em: 27 dez. 2022

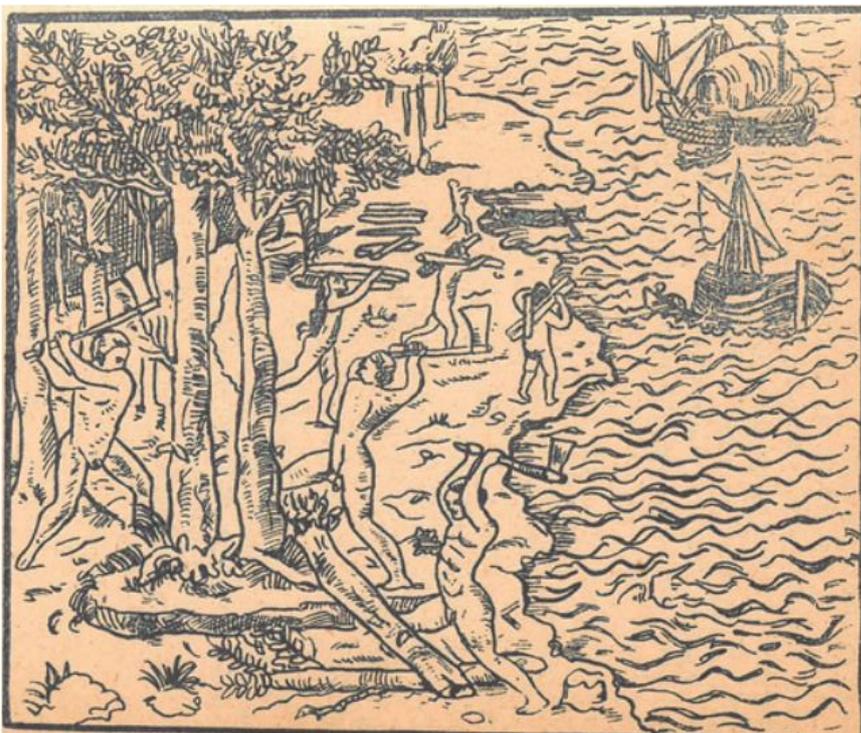
O *Uhebehasou*, conhecido como embiruçu retorna na *Cosmografia* de forma aperfeiçoada, com explicações acerca do fruto do qual as abelhas se alimentam, dizendo não ser bom para comer. Thevet explica que a árvore possui uma goma vermelha que é utilizada para diversas coisas, mas que não pode compreender, “apesar de ter inquirido sobre isso várias vezes” (Thevet, 2009, p. 142). Apesar de ter trazido informações novas, a gravura é a mesma de *Singularidades* (**figura 32**), motivo pelo qual não será repetida aqui.

Algo que não poderia faltar em seus registros é a árvore chamada pau-brasil, que, na língua selvagem tem o nome de *Araboutan*, e possui muito bela aparência. Seu interior é vermelho, porém a casca é acinzentada. Não produz frutos nem goma.

Explica Thevet, que os portugueses, desde o descobrimento do continente, carregam cada vez mais sua madeira, mas à época em que escreve seu relato, eram os franceses que perpetuavam o tráfico. Segue com suas referências exóticas:

Outrora ainda era mais estimada do que atualmente, sobretudo no Levante: acreditou-se a princípio que essa madeira é a mesma de nome *dalmagin*, referida no livro primeiro dos Reis, a que a rainha de Sabá levou a Salomão (Thevet, 2018, p. 355).

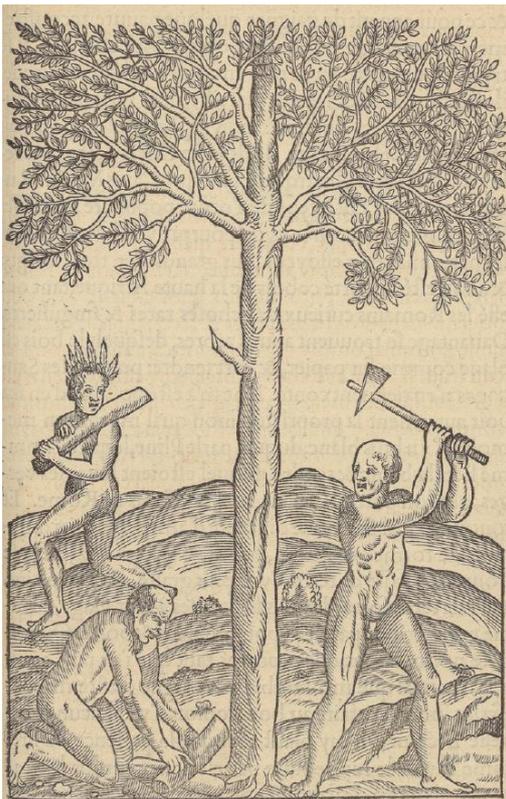
Ilustração 34 – Corte e embarque de pau-brasil



Thevet, André (1516 – 1592).
Corte e embarque de pau-brasil
Fonte: reprodução de
xilogravura da publicação de
*Singularidades da França
Antártica*, p. 354 (Brasília,
2018).

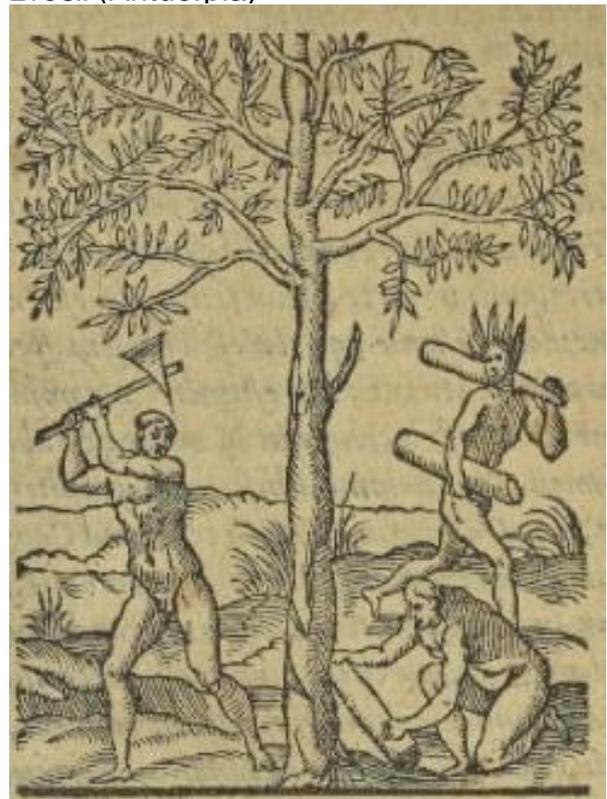
Identifiquei uma diferença muito grande entre as duas gravuras que retratam a mesma cena. Na primeira (**figura 34**), a cena se passa na praia. Três indígenas cortam árvores com machados enquanto que outros quatro recolhem os troncos do chão para carregar dois navios que estão ancorados na costa. Na segunda (**figura 35**), o ambiente é florestal. Aqui, apenas um indígena corta uma única árvore com machado, outro agachado recolhe as toras e o último de cocar na cabeça leva um pedaço de madeira para algum lugar. A intenção é demonstrar o corte da árvore, porém nestas gravuras se percebe ambientes e elementos diversos, apesar de as ações dos personagens serem as mesmas: corte, coleta e transporte. Certamente, gravadores distintos realizaram os trabalhos de ilustração dos relatos que Thevet deixou por escrito, cada qual com sua interpretação.

Figura 35 – *Oraboutan, arbre du Bresil*



Thevet, André (1516 – 1592). Gravador Jean Cousin (1536 – 1594)
 Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LIX, p. 117 (Paris, 1558).
Oraboutan, arbre du Bresil
 Biblioteca Nacional da França
 Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000036g/f24.item>
 Acesso em: 27 nov. 2022

Figura 36 – *Oraboutan, arbre du Bresil* (Antuérpia)



Thevet, André (1516 – 1592).
 Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LIX, p. 114v (Antuérpia, 1558).
Oraboutan, arbre du Bresil
 New York Public Library
 Fonte:
<https://digitalcollections.nypl.org/items/b26e176c-9ca0-cb5b-e040-e00a18061f2c>
 Acesso em: 27 dez. 2022

E, pela segunda vez nas obras de Thevet, percebi uma terceira versão da mesma cena (**figura 36**), presente na edição de 1558 da Antuérpia. Aqui, a composição é similar à apresentada na primeira edição, diferindo apenas no estilo e detalhes inseridos pelo gravador.

Adiante em *Cosmografia*, o pau-brasil, ou como o chama, *Oraboutan*, retorna, mas não sem as observações do cosmógrafo:

Não quero esquecer aqui o erro cometido por certo indivíduo que escreveu a história das Índias, o qual, descrevendo o brasil, diz que essa árvore não é nem grande nem reta (...). Toda essa descrição convém tanto a uma árvore do brasil quanto a uma macieira. (...) Posso dizê-lo, já que vi mais de cem mil quando estava lá, e que a vi sendo cortada, descascada e tendo o cerne retirado para carregar os navios, e acho que quem fala dela assim se enganou. (...) mas o contradigo ainda com mais segurança, pois sei bem qual é o brasil e tenho várias testemunhas na França que sabem que a verdade está do meu lado. Posso também contradizer o que disse Cardano²⁵, que afirma, entre outras coisas, que as folhas do brasil²⁶ têm o comprimento e a largura das nogueiras (Thevet, 2009, p. 173-174).

Ademais, trata sobre a tintura produzida com essa árvore, fato que havia discorrido em *Singularidades* brevemente, sobre o seu comércio e relata mais detalhadamente o corte, tal qual traz na gravura:

E fiz reproduzir aqui o desenho, tanto da árvore como dos homens que trabalham para derrubá-la e parti-la em pedaços (**como podem ver na figura**), o que lhes custa tanto esforço que, tendo-a levado até os navios, podem-se ver, depois de algumas viagens, suas costas todas machucadas e feridas pelo peso da madeira, tão pesada e maciça como todos sabem, e não devem surpreender que estejam nus e carregando tão longe essa carga, pois no entanto sentem-se muito felizes, por maior esforço e trabalho a que se submetam, em servir aos cristãos, que amam, estimam e honram, porque os têm por grandes amigos (...) (Thevet, 2009, p. 176-177, grifo meu).

Tal qual a figura 34, todos os elementos estão inseridos, porém de uma forma aprimorada. As figuras humanas possuem contornos finos com os músculos aparentes, as folhas das copas das árvores estão mais definidas e até vemos um animal marinho no canto inferior direito. Este é um segundo exemplo na *Cosmografia* de uma quarta versão da mesma gravura, como já foi visto no que se refere ao relato do cauim. Estas gravuras seguem o mesmo padrão: em *Singularidades* aparece um desenho de traços simples, outro de composição diversa e, por fim, um repetindo a

²⁵ Girolamo Cardano (1501 — 1576), famoso filósofo, matemático e médico do séc. XVI.

²⁶ A grafia de brasil é minúscula, pois se refere à árvore, e não ao nome próprio do país.

variação da composição, porém de traços mais elaborados, e na *Cosmografia*, a gravura de traços simples é retomada, mas em versão super detalhada.

Figura 37 – *Comme ce peuple coupe et port le Bresil des navires*



Thevet, André (1516 – 1592).

Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *La cosmographie universelle d'André Thevet*, Tomo IV, Cap. XVI, p. 950 (Paris, 1575)

Comme ce peuple coupe et port le Bresil des navires
Biblioteca Nacional da França

Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626691v>

Acesso em: 27 nov. 2022

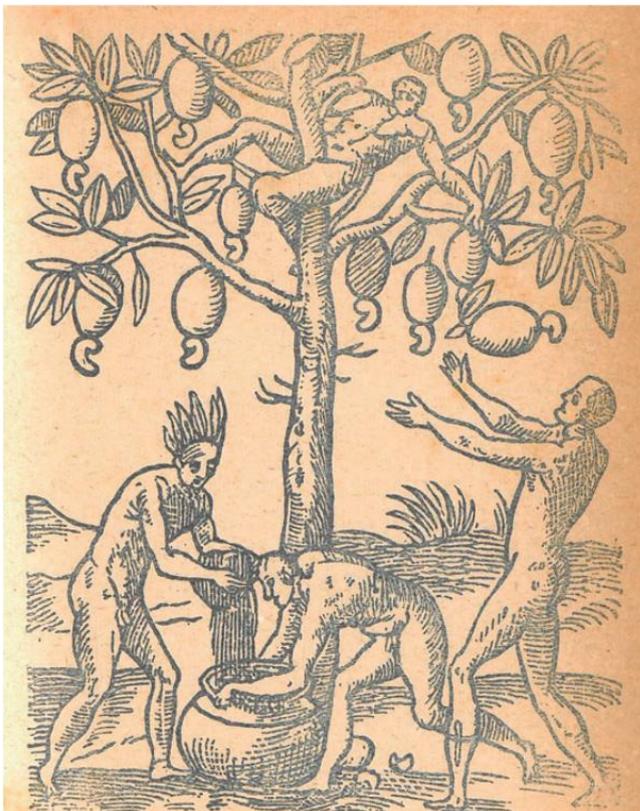
O caju mereceu também uma descrição por parte do franciscano:

O acaiou é da grossura de um punho e tem a forma de um ovo de pato. Alguns fazem dele certa beberagem, se bem que não tenha muito bom sabor, pois o seu gosto é o da sorva meio madura. Da ponta desse fruto pende uma espécie de noz da grossura das castanhas e da feição dos rins da lebre; o caroço é muito saboroso, mas precisa ser levado brandamente ao fogo, sendo a casca muito oleosa e acidulada. (...) Eis o que eu queria dizer do acaiou, acrescentando à descrição **o desenho ao lado** (Thevet, 2018, p. 367, grifo meu).

As gravuras, uma vez mais, são bem diferentes. Noto os mesmos elementos: três indígenas no solo (um pegando as frutas, um segurando o cesto e um terceiro guardando a colheita), e outro em cima do cajueiro apanhando os frutos. Até mesmo o detalhe da faca amarrada à panturrilha é mantido. Entretanto, além da representação ser diferente, percebo que o traço é variado. Enquanto que, na gravura da primeira edição de 1558, há uma acuidade no contorno e proporções mais

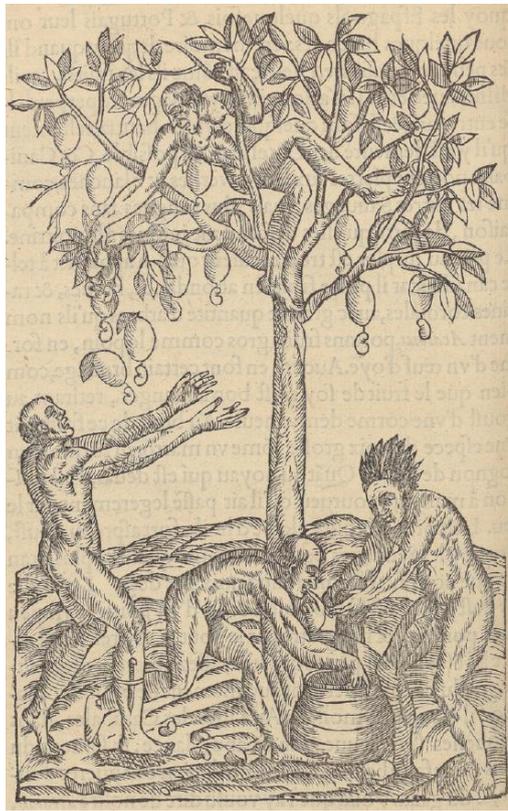
realísticas, na gravura trazida na edição de 2018, a linha é mais grossa e simplificada, e as proporções são irreais. Trata-se da mesma gravura presente na edição da Antuérpia, seja por falta de conhecimento ou por escolha.

Figura 38 – O cajueiro



Thevet, André (1516 – 1592).
O cajueiro
Fonte: reprodução de xilogravura da publicação de *Singularidades da França Antártica*, Cap. LXI, p. 364 (Brasília, 2018).

Figura 39 – Acaïou



Thevet, André (1516 – 1592). Gravador Jean Cousin (1536 – 1594)
Xilogravura da publicação de *Les Singularitez de la France Antarctique*, Cap. LXI, p. 120 (Paris, 1558).
Acaïou
Biblioteca Nacional da França
Fonte:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2000036g/f24.item>
Acesso em: 27 nov. 2022

Percebo uma similaridade nas feições dos indígenas da figura 33 com os que cortam o pau-brasil (**figura 37**), os que fabricam chocalhos (**figura 30**), e os que colhem bananas (**figura 29**), indicando que o mesmo gravador possa ter trabalhado nestas matrizes.

Comparando as diferentes versões nas obras *Singularidades* e *Cosmografia*, fica evidente, para mim, a busca incessante pela excelência técnica e pela representação precisa das maravilhas do mundo natural. Em *Singularidades*, as

gravuras revelam um estilo realista e detalhado, com uma atenção minuciosa aos traços anatômicos e às formas. Em *Cosmografia*, Thevet continua incorporando elementos fantásticos e simbólicos, fundindo a precisão científica possível à época com o imaginário artístico. Essas diferentes representações demonstram a capacidade do artista em se adaptar às necessidades narrativas e estilísticas de cada obra, conferindo uma riqueza visual singular a cada página.

A análise a qual submeti as gravuras presentes nos livros de André Thevet, revela não apenas a engenhosidade do frade como orientador da sua feitura, mas também a influência e contribuição dos gravadores da época em suas diferentes visões. Cada edição dos livros do religioso apresenta uma riqueza de detalhes e estilos distintos, evidenciando a colaboração entre Thevet e os gravadores que trabalharam em conjunto para trazer à vida suas visões e narrativas. As habilidades, tanto de procedimento quanto artísticas, são perceptíveis nas diferentes técnicas utilizadas, cada uma conferindo uma textura e expressividade únicas às imagens. Essa contribuição criativa entre o frade e os gravadores resulta em uma variedade visual fascinante, que enriquece a experiência estética do leitor. As gravuras, em todas as publicações subsequentes, são um legado impressionante para a História da Arte, testemunhando seu entusiasmo pela descoberta e seu compromisso em capturar a natureza de maneira única e memorável.

É uma pena constatar que os tradutores dos livros de André Thevet não dedicaram o cuidado necessário para preservar todas as gravuras presentes nas obras originais do século XVI. A ausência dessas imagens compromete a experiência visual e a compreensão completa das narrativas do artista, que sozinhas, não conseguem trazer toda a plenitude do seu relato.

ANEXO I

ENTREVISTA COM WALMOR CORRÊA

Gravada em áudio através de uma conversa telefônica, no dia 23 de maio de 2023, com o artista falando de sua casa-ateliê, em São Paulo. Na transcrição foi mantida a fidedignidade do relato para a conservação da naturalidade e modo de falar do artista, apenas com a eliminação de repetições da linguagem oral. Foi seguida a linguagem coloquial do Rio Grande do Sul no emprego do “tu”, ora com o verbo conjugado na segunda pessoa do singular, ora na terceira.

P. Fiz uma abordagem anacrônica entre o trabalho do frei André Thevet e o teu, mas eu fiz um recorte pontual no que se refere às publicações do frade a respeito do Brasil, a chamada França Antártica que ele fala muito nos livros. E, no caso, aparentemente ele não fazia as gravuras, ele encomendava para os artistas que colocavam os traços e seus estilos. Mas quando ele relata a fauna e flora no livro, ele sempre desejava que os leitores tivessem um conhecimento do que ele costumava dizer: *ah, me contaram, foi o que eu ouvi falar, dizem por aí...* E eu notei que ele se valia muito da oralidade, que era o que tinha na época. E tem muito disso também na tua série da *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, né? Vi no livro que tem um QR Code que dá para um link de vídeo no Youtube.

R. Isso, exatamente, teve toda a viagem e tal...

P. Tu construístes e teve a ideia do livro através desta viagem e através da história das pessoas com as quais tu conversou, foi isso? Ou primeiro tu teve a ideia e depois tu foi conversar com pessoas que tinham essas histórias, essas lendas, esses conhecimentos de ervas, de coisas mais fantásticas, para trazer então para a arte? Como é que foi?

R. É que, na verdade, toda a poética do meu trabalho, ela é sempre dessa maneira. Eu vou, eu tenho a ideia, uma ideia que é literalmente ainda solta, e a partir dessa ideia eu começo a fazer alguma pesquisa. Eu sempre vou atrás de informações o mais

próximas possíveis da realidade, da ciência. Depende do projeto, mas eu vou direto. Por exemplo, a *Etnografia* começa por conta daquela visita que tu viu o videozinho ali no Youtube. Então eu vi aquele material, que são ervas medicinais ali ao redor da antiga maternidade Matarazzo e o hospital, e fiz um link. Achei interessante ver aquela quantidade imensa de plantas, que são medicinais, ao redor daquele espaço de saúde, de cura. E a gente está em um país em que nós somos índios, somos negros, temos muito essa questão da medicina alternativa, dos chás e tal. Isso é muito brasileiro. É a essência do Brasil, praticamente. Então resolvi fazer um herbário. Começou dessa maneira, que foi um convite do Alex Allard²⁷ para eu produzir uma obra para o espaço do hotel novo, que abrigaria justamente uma coleção de obras de artistas brasileiros. E com a ideia do herbário, o meu link foi mediado à pesquisa ao melhor e maior local a céu aberto para pesquisar as plantas e essa medicina popular, que é o Mercado Ver-o-Peso, em Belém do Pará. Então o trabalho vai se construindo na medida em que a necessidade de responder às minhas dúvidas e perguntas vai acontecendo. Nem sempre dessa maneira, mas quase sempre elas acontecem. Uma curiosidade puxa a outra, um pensamento abre um caminho para um outro. Então eu fui para Belém do Pará para dar uma pensada. Nesse caminhar eu já vou concluindo as minhas questões a serem buscadas, no caso, e foi quando eu resolvi fazer então uma busca dividindo esse herbário por setores, né? O afrodisíaco, o energético e o alucinógeno. E aí comecei a procurar. Então indo lá no Mercado Ver-o-Peso, o meu foco era naquelas bancas que têm esses remédios para tudo, aqueles unguentos para qualquer coisa. Tudo o que você quiser tem lá. E nesses dias que eu fiquei conversando com as pessoas, - e, muitas vezes, é bastante divertido porque você percebe que o nome da planta é a bula dela e isso me interessava já desde o começo - e, ao mesmo tempo, também as informações que eu fui recebendo deles, eu não neguei. E uma característica minha também que eu tenho a te dizer é que eu não vejo isso como um deboche, nunca. Eu sempre respeito muito o que as pessoas me falam, mesmo que eu lá dentro tire as minhas conclusões que são descrentes, mas isso é importante. Se isso existe, se isso está ali, me interessa pesquisar, conversar. Interessa: a palavra certa seria isso, me interessa. Então quando eles me falavam os nomes, por exemplo, vou te falar: teve uma senhora que me falou do barbatimão como

²⁷ Alexandre Allard (1968) é um empreendedor francês. Desde 2011, ele desenvolve o projeto privado de regeneração urbana e restauro da Cidade Matarazzo, onde está localizado o hotel Rosewood São Paulo.

a casca da virgindade. Eu acho que eu falo isso no QR Code, não lembro agora, mas eu achei aquilo... primeiramente, a minha pergunta pra ela foi: *você tem alguma coisa que seja de certa forma, que tenha um certo humor, alguma erva que tenha um certo humor ou que seja afrodisíaca?* E ela falou da casca da virgindade, que é a casca do barbatimão. Então feita toda essa pesquisa, nas minhas perguntas, à noite, já no quarto do hotel eu ficava pensando sobre aquele dia, fazendo as minhas anotações, minhas conclusões. E essas anotações eram muito próximas do que de uma dúvida, que era..., quer dizer, não foi nenhuma dúvida, foi uma conclusão que eu tive. Que, na verdade, o Brasil é um país que se preocupa pouco, pouquíssimo. Ele sempre menosprezou a minoria. Muitas vezes segue, continua menosprezando, mas então, o índio sempre foi desacreditado, os antigos, os velhos, os índios, os ribeirinhos, as pessoas do mato, simples, sempre foram desacreditados em prol do nome da ciência, e aí vêm os estrangeiros pra cá, estudam essas plantas, e saem levando e patenteando que são componentes pra produtos farmacêuticos muito importantes e comprovadamente eficazes. Então, no Brasil, não se faz isso. Então muito de tudo isso que tem, que a gente leva com uma certa ironia, meio que uma gozação, muito disso nunca foi estudado e certamente tem alguma informação ali ou algum componente nessas ervas que, se estudado, vai fazer um benefício, seja pra estética ou pra saúde física. Assim como a gente vê aí a priprioica, tudo isso que era motivo de gozação, hoje é usada pelas grandes empresas de cosméticos e tal. Assim como também pra remédios que curam doenças. Então com esse pensamento todo eu fui para a Embrapa porque é da minha natureza questionar, mas é da minha natureza também tentar explicar aquilo sem, como te disse, sem um olhar de descrença ou de deboche. Querendo que..., na verdade, eu acho que eu sempre estou querendo que alguém me comprove que aquilo que as pessoas não acreditam possa ser verdade. Então eu estou sempre torcendo pelo mocinho, na verdade. E eu sei que aí então eu conversei com os engenheiros da Embrapa, para entender até onde ia essa verdade científica e muitas plantas e ervas que são usadas pelo brasileiro e sobretudo pelo pessoal da Amazônia e muitas delas realmente eles não sabem porque nunca foram estudadas, a grande maioria. Outras, a gente acredita que são realmente fantasia, geralmente as ervas afrodisíacas, de amor, então acredita-se que o nome, que é algo que me interessava, é que faz com que a planta seja enaltecida. Por exemplo, existe um perfume, esse monte de perfumes lá, que são pra atração de amor. Tem um

perfume que é feito com a garra, que chama perfume do agarradinho, que é feito com uma garra, uma unhazinha que tem em uma trepadeira. Aquela unha faz a trepadeira ficar presa à parede ou ao muro, ou mesmo à árvore, né... então aquilo alguém pensou um dia que o nome agarradinho junta o cheiro de alguma coisa lá, seria um perfume atrativo, entende? Então não foi estudado que aquela unhazinha da planta, tem ali um fero..., sei lá, um fero alguma coisa, que atraia um macho ou uma fêmea, mas o brasileiro pelo nome intui isso, então tem todo um significado outro psicológico tal e que a gente até acha que funciona. Você acredita e acaba funcionando, talvez por isso seja vendido em quantidade como é lá. Não esse perfume necessariamente, mas esses produtos que são ligados ao nome. Quer dizer, o nome leva a função, e o barbatimão, por exemplo, ele tem um sentido porque na sua composição ele tem um negócio lá que é adstringente então realmente o banho de assento que as mulheres fazem pode fazer com que a vagina realmente fique mais apertadinha, entende? Então isso foi um exemplo. Não sei se te expliquei, mas é mais ou menos isso e assim que eu funciono na minha poética para produzir as obras. Aí, depois disso tudo, eu voltei para São Paulo, que eu já morava aqui, e aí sim comecei a fazer as aquarelas e desenhos de todo esse universo que eu vivenciei lá, misturando, tem no livro lá, algumas plantas que são meramente ilustrativas porque a ideia é ser... eu sempre faço isso, de misturar aquilo para confundir a cabeça, entendeu? Eu não... como artista me interessa mais fazer você, tipo, buscar onde está o Wally, entendeu? E ter o estranhamento em cima da ciência. Você questionar aquilo que você está enxergando. Então, de repente, você vê lá um galho de uma planta que é um galho de uma planta, e do lado tem um galho de uma planta que tem uma cabeça de, sei lá, cabeça de pênis, entendeu? E aquilo é uma erva atrativa, mas na verdade não existe aquilo na natureza, como desenhado dessa forma. Eu introduzo ali a minha interpretação, que é o que me permite a arte fazer. O próprio coração da bananeira. Um dos engenheiros da Embrapa, o mais velho de todos, um professor, eu perguntei pra ele: *tem uma descoberta recente sua nessas suas viagens e incursões pela Amazônia?* E ele me disse: *tenho sim, a baba do coração da bananeira*. Quando ele me disse aquilo, e eu me interessei por nomes, quando a gente fala o nome das plantas, né, esses nomes simbólicos e populares e eu disse: *o coração da bananeira é muito lindo, é muito poético isso, é realmente poético*. Então eu separei já esse momento pra podê-lo transformar em uma obra. Mas aí ele me contou que a baba do

coração da bananeira é um potente cicatrizante de queimaduras e é. Ele é comprovadamente e é usado, entendeu? Não é popular, não é difundido, mas é popular. E então eu, na minha reprodução artística, com papel e tinta, eu faço um coração embaixo do cacho da bananeira, um coração humano a ser literalmente representado. E assim eu fui trabalhando todo esse projeto.

P. Então o teu filtro do herbário foi o nome representativo que pudesse, digamos assim, trabalhar com o fantástico, que tivesse essa característica, certo? O fantástico é algo estranho, é algo diferente inserido no nosso ambiente cotidiano, no nosso dia a dia normal. É isso que o próprio fantástico traz, que é aquela dúvida do real, achar que o real realmente pode ser irreal e o fantástico ser o verdadeiro.

R. Aham, é isso aí!

P. Então, Walmor, por acaso tu tens alguma obra preferida nesse teu livro, alguma dessas que tu criaste? O coração de bananeira ou o dedo de moça ou, enfim, alguma outra?

R. Eu gosto de todas, mas o coração da bananeira, de verdade, é uma obra que eu gosto, eu acho bastante...eu gosto muito, tanto que eu fiz ele em escultura, em duas formas, inclusive. Uma o coração com as bananas mostrando um coração negro, que eu queria mesmo, a ideia era um coração preto simbolicamente, a palavra também demonstrando e denunciando aquela cor e aquele coração. E depois fiz ele em bronze sem tinta e é maior, em 3D e tal. Porque eu gosto deles, é uma obra que eu gosto, gosto bastante.

P. Como é que é essa tua relação da arte com o passado? Tu acha importante essa conversa da arte contemporânea com a arte lá dos primórdios, com os artistas do Renascimento? Como é que tu vê essa contribuição do passado no campo da arte contemporânea?

R. Olha, eu acho que seria uma burrice tremenda você desconsiderar todas as experiências de qualquer área, entende? Então assim, porque desconsiderar toda a maturidade que os anos nos deram através do olhar do artista? Não tem como. Pra mim é indissociável. Romper com isso seria a morte. A morte da pintura, a morte *lá-lá-lá-lá*, agora tão na onda porque a inteligência artificial vai matar a arte feita à mão, *handmade*. É tudo uma palhaçada, na minha opinião. Desculpe o termo, mas é. Porque o mundo, ele se acrescenta. As coisas acrescentam. Não existe, você não pode esquecer. Não tem como, é impossível. Então não tem como você dizer que não tem: *não, eu não tenho nenhuma interferência*. É óbvio que você tem. Você pode não ter uma relação direta, que no meu caso é, por exemplo. Tu estava falando do André Thevet, e eu lembro que a primeira vez que eu vi o bicho preguiça desenhado por ele e o tucano, que são bem famosos, eu fiquei apaixonado. Porque primeiro que, meu primeiro olhar foi: *é impossível esse tamanho desse bico desse tucano em um tucano!* Ele, apesar de ser aerado, ser espetacular a forma como o bico do tucano é pela natureza criado, apesar de tudo isso, ele não teria condições, seria impossível. Nem comer ele conseguiria. Teria um desequilíbrio ali. Por outro lado, há também que considerar que nem todos eram exímios desenhistas, né? Mas se eles interpretavam aquilo que viam... Por exemplo, o bicho preguiça é um urso. Pode olhar a imagem que tu vai ver um urso. Não é? Aquilo ali é um urso. E preso por uma corda, eu acho que é isso. O bicho preguiça é o ser mais dócil do planeta! Jamais seria preso por uma corda. A não ser que quisessem ficar com ele por perto obrigatoriamente, maldosamente falando. Respeito qualquer opinião, mas eu desconsidero qualquer uma que diga que a arte já passou, que isso aqui é de outra época, datado. A palavra “datado” é uma das coisas que mais me irrita na vida! *Ah, isto é datado...* Datado pra quem? E datado tudo é. É muito estranho assim, a forma como as pessoas, não é só o brasileiro, as pessoas têm essa necessidade de esconder os seus passados.

P: Walmor, agora mudando um pouquinho de série, entrando na *Biblioteca dos Enganos*, em que tu apresenta alguns equívocos no trabalho do naturalista Hermann Von Ihering. Durante a minha pesquisa aqui no material do André Thevet, que nasceu em 1516 e conta com material bem restrito sobre a sua biografia, eu acabei encontrando algumas falhas, não propriamente no trabalho do André Thevet, mas na

construção da biografia, e também na utilização das gravuras nos livros que foram sendo traduzidos pro português desde a década de 70. Enfim, esses erros acabaram sendo reproduzidos nas reedições e até acabaram se misturando. Porque quando ele escreveu os livros, tiveram edições diferentes e tiveram artistas diferentes que fizeram os desenhos. Num determinado livro foi um artista que desenhou a tal da fera que vive de vento e na outra edição já foi um outro artista que continuou retratando aquela fera amarrada com a corda, aquela cara de urso, mas tem outros traços. E em algumas traduções dos livros teve essa mistura das gravuras entre as edições, inclusive datas de nascimento do frade. Faz ele parecer ser bem mais velho do que na verdade ele é. E eu achei importante ressaltar esses equívocos no meu trabalho também para que ele possa servir de consulta futura e, de certo modo, de alguma correção. E na *Biblioteca* tu te propõe a realizar esse ajuste na história e consertar também algumas falhas do cientista. Tu percebeu algum resultado no campo da ciência de contribuição que tu tenha conseguido trazer com esse teu trabalho artístico e também de pesquisa?

R: Eu já senti algumas vezes isso, mas eu não saberia te pontuar agora. Mas assim, por exemplo, o meu trabalho feito no Smithsonian, onde eu encontrei uma ave brasileira catalogada, que dizer, catalogada no Brasil e esquecida no Museu de História Natural de Washington desde 1870 até 2014, quando eu descobri que ela estava lá dentro. E nem os professores da PUCRS²⁸ que estudam essa ave, a *sporophila*, hoje chamada *sporophila beltoni*, e que foi *sporophila plumbea* um dia, eles não sabiam da existência desse exemplar, ninguém sabia. Hoje sabe-se. A PUCRS mandou um certificado para nomear, para deixar caracterizado que é uma ave brasileira porque estava lá dentro de uma caixa de papelão abandonada. Então assim, é uma contribuição. Lembro que o professor Márcio Repenning e a professora Carla Suertegaray Fontana, que são, de certa forma, na minha poética, os pais dessa ave, eles ficaram muito felizes em saber que tem essa ave lá, que as pessoas estudam isso. E ele mesmo disse em uma das cartas que ele escreve quando eu estava produzindo essa obra em Washington, o professor Márcio, ele diz: *poxa, que bacana, ninguém sabia, nem nós, que somos “pais da ave”, sabíamos que tem uma espécie em Washington*. Então isso acontece. Da *Biblioteca dos Enganos...* (só que assim, isso acontece e eu fico sabendo porque é uma pessoa que está próxima a mim), da

²⁸ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Biblioteca dos Enganos, de certa forma sim, né? O que acontece é que eu nunca mandei isso para os cientistas para poder concertar isso porque, de certa forma, o que eu aponto é justamente o que os ornitólogos me ajudaram a encontrar. Então eles já sabiam, nós é que não sabíamos. Eles nunca se deram conta disso no trabalho do Hermann Von Ihering. Isso fui eu, mas foram os professores, quando eu achei estranho e apontei, eu, esses equívocos nos relatos dos mamíferos e aves do Rio Grande do Sul deixados pelo Ihering e primorosamente transcritos para o português pelo professor Glayson Ariel Bencke da Fundação Zoobotânica do Rio Grande do Sul, eu quando li isso, eu, pela minha curiosidade infantil que permanece ainda em adulto, eu fui buscando o que era estranho pra separar e depois consultar esses professores. Quando eu fui consultar esses professores, que são especialistas e estudiosos de verdade, eu sou um curioso, eles são os especialistas, então me disseram: *é, sim, aqui está errado mesmo*. Porque, por exemplo, a andorinha que o Ihering descreve, que ele não sabia se ela hibernava ou se ela migrava, qualquer ser humano, hoje, sabe que uma andorinha não hiberna, então não precisa ser consertado. Basta ler. Só que as pessoas não pensam quando leem. Ninguém pensou nisso como fazer uma biblioteca dos equívocos, dos enganos. Agora, eu não me preocupei em levar isso para a ciência porque a ciência seguramente vai reconhecer. Ela me ajudou a reconhecer, no caso da *Biblioteca dos Enganos*. Então, de verdade eles só gostam porque o pessoal fica muito feliz de saber que eu... Assim, muita gente da área, a PUCRS mesmo, muitos professores já me disseram isso em várias épocas, que eles usam o meu trabalho muito, principalmente nos primeiros anos de aula, para despertar interesse nessas áreas dos universitários. Acho que é muito mais fácil pra eles trazer a curiosidade do aluno jovem sobretudo para esse grande estudioso que foi o Ihering falando de um artista que vai lá e encontra os equívocos, que isso tem um certo humor também. Um humor refinado, mas tem um humor. E aliás, eu acho que a minha obra tem humor, então, de verdade, isso passa a ter uma correspondência com uma descoberta, mas eu não sei, eu não saberia te dizer. Eu não tenho como tomar conta do resultado da minha obra, não tenho mais. Já tive isso, logo no começo, mas hoje eu não tenho mais, não dá pra controlar porque ela vai pra muitos lugares. Ainda mais com o advento da Internet, a obra vai pro mundo.

P. Falando em Internet, eu te acompanho nas redes e ali vejo sempre nos teus *stories* que tu estás criando coisas novas nesse sentido da *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*. Tu estás pensando em lançar uma segunda edição do livro com adições?

R. Da *Flora mágica brasileira*? Não me passou, não me passa pela cabeça. Não tem nem planos pra isso. A não ser que algum trabalho, alguma coisa que apareça aí, que me desperte interesse, possa ser um casamento com essa obra. Mas nesse sentido desta obra não, porque ela já está pronta. Eu talvez utilizasse a mesma poética, quer dizer, a poética eu utilizaria, talvez utilizasse a mesma pesquisa, mas certamente eu iria ter um olhar, um resultado diferente. Em princípio, não é assim que eu funciona.

ANEXO II

APRESENTANDO IMAGENS: UMA EXPANSÃO DO UNIVERSO DA FLORA MÁGICA BRASILEIRA DE WALMOR CORRÊA

Figura 40 – Trevo do coração



Corrêa, Walmor (1961).

Trevo do coração – WBC – 02.AF.36

34 x 29cm

Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica sobre papel algodão

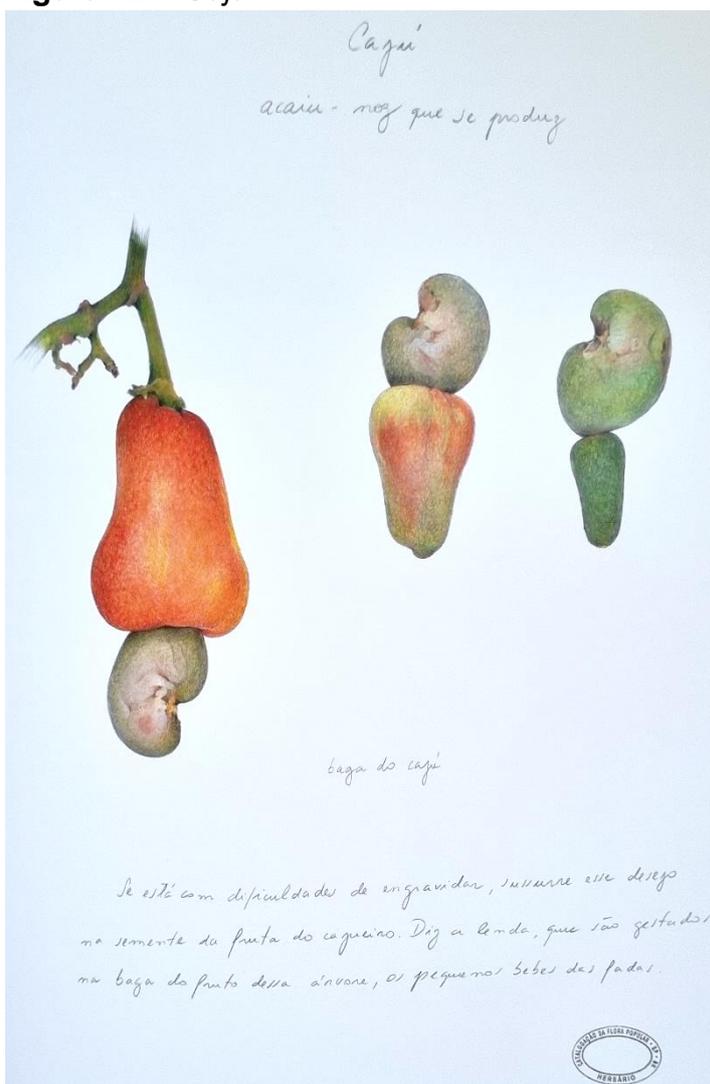
Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 139 (São Paulo, 2022).

Figura 41 – Trevo do coração



Corrêa, Walmor (1961).
Trevo do coração – WBC – 04.HE.06
22 x 12 x 1,5cm
Materiais mistos
Fonte: reprodução de imagem da
publicação de *Etnografia cultural da
flora mágica brasileira*, p. 205 (São
Paulo, 2022).

Figura 42 – Caju



Corrêa, Walmor (1961).

Caju – WBC – 02.AF.13

33 x 70cm

Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica sobre papel algodão

Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 93 (São Paulo, 2022).

Figura 43 – Baga do caju



Corrêa, Walmor (1961).

Baga do caju – WBC – 04.HE.08

5 x 3 x 1,5cm

Material misto

Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 207 (São Paulo, 2022).

Figura 44 – Guiné ou rabo de gambá



Corrêa, Walmor (1961).

Guiné ou rabo de gambá – WBC – 03.EN.11
32 x 50cm

Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica sobre papel algodão

Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 167 (São Paulo, 2022).

Figura 45 – Rabo de gambá



Corrêa, Walmor (1961).

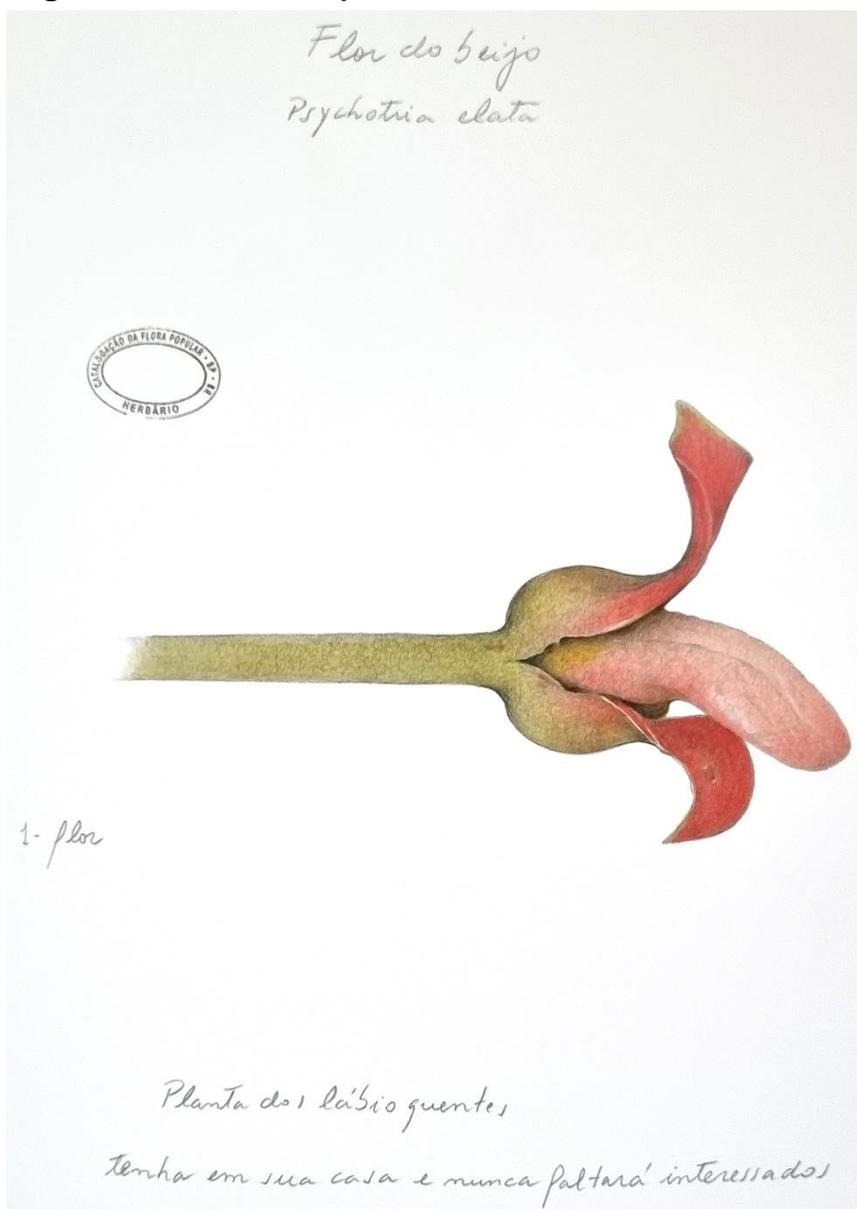
Rabo de gambá – WBC – 04.HE.01

20 x 10 x 2,5cm

Material misto

Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 200 (São Paulo, 2022).

Figura 46 – Flor do beijo



Corrêa, Walmor (1961).

Flor do beijo – WBC – 02.AF.20

18 x 28cm

Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica sobre papel algodão

Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 107 (São Paulo, 2022).

Figura 47 – Flor do beijo



Corrêa, Walmor (1961).

Flor do beijo – WBC – 04.HE.05

15 x 12 x 1,5cm

Material misto

Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 204 (São Paulo, 2022).

Figura 48 – Rosa do amor



Corrêa, Walmor (1961).

Rosa do amor – WBC – 02.AF.30

69 x 22 cm

Aquarela, lápis de cor, grafite e acrílica sobre papel algodão

Fonte: reprodução de imagem da publicação de *Etnografia cultural da flora mágica brasileira*, p. 127 (São Paulo, 2022).