



**8th INTERNATIONAL
CONFERENCE ON
ILLUSTRATION
& ANIMATION
23-24 OCTOBER**

Publisher / Editor: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave
Address / Morada ESD- IPCA: Vila Frescaíña, S. Martinho,
4750-810 Barcelos, Portugal
October / Outubro 2020
ISBN: 978-989-54939-0-6
8th International Conference on Illustration and Animation
8 ed. Conferência Internacional em Ilustração e Animação
Editorial Design / Design editorial · Cláudio Ferreira
Pagination / Paginação · Manuel Albino
Cover Design / Design da Capa · Helena Carneiro Ribeiro & Izaac Brito

Dois rinocerontes: as xilogravuras de Dürer e Burgkmair no contexto do Portugal Quinhentista

Pedro Bessa¹

pbessa@ua.pt

[Desenho / Drawing]



Abstract

In May 1515, during the 15th century Portuguese expansion and the opening of new maritime routes to access Asian markets, the first rhinoceros to arrive in Europe since the time of the ancient Romans landed in Lisbon. Ganda became quite famous at the time and was represented in two woodcuts, by Albrecht Dürer and Hans Burgkmair, executed that same year. Dürer's image quickly achieved popularity and became the reference in zoology textbooks until the late 18th century; Burgkmair's woodcut, on the other hand, has almost been forgotten. And yet, Dürer's rhino has some unusual features, e.g. a second spiral horn, on its back, which has intrigued experts and has been the subject of various theories and explanations. There is also a mystery regarding Dürer's sources, since he never saw the actual rhino, having heard of it by indirect sources only. An identical mystery involves Burgkmair's woodcut: did it originate from the same sketch used by his colleague, or was it born from a different source? These are questions this paper aims to answer.

Keywords

Woodcut, Burgkmair, Dürer, Scientific Illustration, Authorship.

1. Introdução: um rinoceronte em Lisboa

“Em 1 de Maio do ano de 1513 [sic], depois do nascimento de Cristo, trouxeram ao poderosíssimo rei de Portugal, Manuel, em Lisboa, vindo da Índia, um animal vivo chamado rinoceronte. Aqui se encontra desenhado em toda a sua figura. Tem a cor duma tartaruga salpicada, é enormemente maciço e coberto de escamas. É do tamanho de um elefante, mas mais baixo e quase invulnerável. Na parte anterior do focinho tem um corno aguçado e forte, que afia logo que se encontre ao pé de pedras...”

Este texto encontra-se numa xilogravura de Albrecht Dürer, datada de 1515.² A gravura (Fig. 1) compõe-se de três elementos: um título ou inscrição em maiúsculas, 1515 RHINOCERUS; a imagem de um animal de aspecto bizarro, representado de perfil; e, na margem superior, aquilo a que chamaríamos hoje uma sinopse ou nota explicativa, da qual transcrevemos acima um excerto.

¹ Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Campus Universitário de Santiago 3810 - 193 Aveiro Portugal.

² A tradução foi retirada de Fontoura da Costa (1937, p.21), com ligeiras alterações a partir de Martins (2014, pp. 204-20). Este último transcreve o texto o original na íntegra, cuja ortografia difere do alemão atual.

Como resulta claro da própria nota explicativa, o artista alemão pretende retratar um rinoceronte-indiano (*Rhinoceros unicornis*) desembarcado em Lisboa nesse mesmo ano. Na primeira metade do século XVI a capital portuguesa tornara-se o principal centro de ligação entre a Europa e a Ásia. Animais vivos, capturados directamente ou obtidos nos mercados orientais, eram regularmente enviados para Lisboa: papagaios e macacos, mas também novas espécies desconhecidas, que vinham enriquecer os gabinetes de curiosidades do Renascimento [4]. Bem assim, animais de grande porte como panteras e elefantes.

O 1515 *Rhinocerus*, de Dürer, encontra-se assim relacionado com a expansão marítima portuguesa de Quinhentos, e período imediatamente anterior, eufemisticamente conhecidos como época das Descobertas: do Brasil, em 1500 e, talvez inicialmente ainda mais importante no contexto geopolítico da época, do caminho marítimo para Índia em 1457-58. Só no século XVI, chegaram a Portugal mais de uma dezena de elefantes, de se destaca o famoso Hanno, posteriormente enviado a Roma com uma embaixada portuguesa e desenhado por Rafael, [12], [4], [1], e dois rinocerontes indianos: o de 1515, que ficaria conhecido como *ganda*, e, um outro em 1577, já no reinado de D. Sebastião.

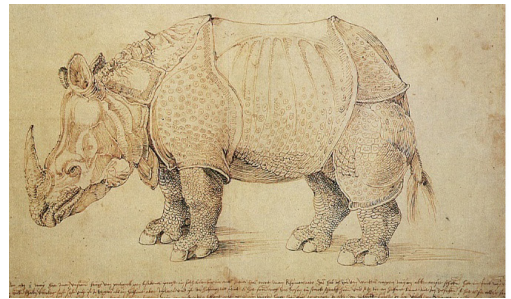
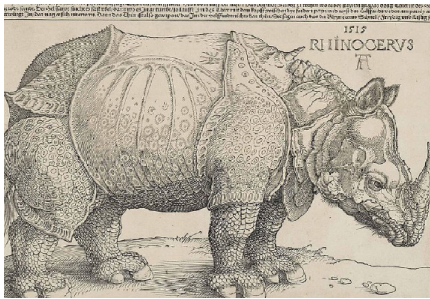
Embora fisicamente menos imponente do que o elefante, o rinoceronte, ao contrário desde último, não era visto na Europa há pelo menos doze séculos [10]. Desde o tempo dos antigos romanos que a sua imagem se perdera na memória coletiva e a sua descrição nos bestiários medievais era intrigante e confusa, sendo frequentemente assimilado ao unicórnio [8]. A notícia do súbito aparecimento em Lisboa deste bicho pesado, atarracado, de corpo “semelhante ao elefante” e que vem questionar a exactidão dos relatos validados pela tradição, terá tido um alcance que dificilmente podemos hoje imaginar.

A xilogravura de Dürer tornou-se rapidamente muito popular na Europa. Teve pelo menos nove edições, com diferentes cabeçalhos [20], [22], [14], continuando a matriz a ser usada muito após a morte de Dürer, até mesmo quando a madeira já tinha aberto fissuras. Nos séculos seguintes, a imagem foi repetidamente copiada em mapas e compêndios de zoologia. Como refere Rookmaaker [20], pode dizer-se que o 1515 *Rhinocerus* “serviu como representação clássica do rinoceronte até meados do século XVIII” [6], [12], [9], [14].

Na segunda metade do século XVI, a ilustração científica iniciava os seus primeiros passos, com a aceitação do facto de que as imagens transmitem informações cruciais sobre a Natureza e detêm um papel primordial na disseminação do conhecimento. É neste contexto que a gravura do rinoceronte é reproduzida na *Cosmographiae universalis* (ed. lat.1950) do geógrafo alemão Sebastian Münster [15] e, pouco depois, nos vários tratados de história natural: Conrad Gesner, *Historia animalium*, de 1551; Ulisse Aldrovandi, *De reliquis animalibus exanguibus*, de 1606; e Edward Topsell, *The History of Four-Footed Beastes and Serpents*, de 1607 [21].

Por que razão se tornou a representação de Dürer hegemónica? Em primeiro lugar, pelo uso da xilogravura, que lhe assegurou maior

difusão. Esta opção não só tornava o produto final mais barato como permitia um maior número de cópias [21]. Uma gravura sobre chapa permitia linhas mais finas e melhor sombreado, mas uma matriz em madeira permitia imprimir na mesma página do texto, além de que estas placas eram mais duráveis do que as chapas de cobre. A isto acresce, naturalmente, o facto de o artista de Nuremberga ser um dos maiores mestres do seu tempo. Foi a excelência técnica da 1515 *Rhinocerus* que permitiu que a mesma circulasse como uma mercadoria de sucesso [4] e se impusesse relativamente a representações rivais como a de Hans Burgkmair, de falaremos mais adiante.



E, no entanto, o rinoceronte de Dürer apresenta algumas peculiaridades e incongruências que, à distância de vários séculos, não deixam de nos surpreender. Como refere Martins [14], “a gravura mostra um animal recoberto por placas duras, como uma couraça; as patas são recobertas por escamas; há um pequeno chifre sobre os ombros; e toda a figura é recoberta por muitos detalhes e excrescências”. Por vezes parece que o artista foi atacado por uma espécie de “cornomania” [16]: há pequenos chifres na base do corno principal, na testa e nos quartos traseiros, acompanhando a curva dorsal. Nada disso existe no rinoceronte biológico, o *Rhinoceros unicornis* que habita ainda hoje as savanas da Índia e do Nepal. O segundo chifre, em especial, intrigou gerações de zoólogos e foi alvo das mais variadas teorias e explicações.

Reminiscências do rinoceronte de Dürer perduraram, em grande número, na cultura artística e popular ao longo dos séculos XVII e XVIII, podendo ser vistas em cerâmica, tapeçarias, medalhas e outros objetos, para além da já referida reprodução em livros e trabalhos impressos [12]. Apesar disso, o 1515 *Rhinocerus* tem sido estudado mais por historiadores [5], [15], [12], [4], ou personalidades ligadas à história da ciência [3], [20], [21], [14], do que por gente oriunda das artes visuais. Panofsky, na sua extensa monografia de 317 páginas, *The Art and Life of Albrecht Dürer* [18], dedica-lhe umas escassas linhas, menos de metade de um parágrafo onde ainda tem tempo para discutir os méritos da xilografia de Hans Burgkmair. A maioria dos especialistas sente-se, ainda hoje, pouco à vontade para tecer juízos críticos sobre tão desconcertante objecto, que continua a suscitar perplexidade.

Fig.1 Dürer, 1515 *Rhinocerus*, xilografia, 21,3 x 30 cm.

Fig.2 Dürer, *Rhinoceron* 1515, de desenho preparatório, 24,7 x 42 cm, British Museum.

2. Um rinoceronte chamado Ganda

A história das “deambulações” [5] do desafortunado rinoceronte de Lisboa ou *ganda*, como lhe chamavam na época³, é conhecida e não poderá ser aqui tratada em detalhe. Apresentá-la-emos, de seguida, apenas de forma resumida.

O rinoceronte fora oferecido pelo sultão de Cambaia, no actual estado indiano de Guzerate, Modafar II ao governador da Índia portuguesa, Afonso de Albuquerque, que o reenviou ao rei D. Manuel I. Apesar da longa viagem, o rinoceronte chegou a Lisboa em boas condições de saúde, algures no mês de maio⁴, indo juntar-se à *menagerie* real. Despertou naturalmente grande interesse e curiosidade e, a 3 de junho, domingo da Santíssima Trindade [5], foi utilizado para testar uma informação contida em Plínio (*História Natural*, VIII, 29) e noutros autores da Antiguidade clássica.

Como escreve, muitos anos depois, o cronista Damião de Gois, o rei “quis ver per experiência, o que os escritores antigos escrevem do ódio natural que há antre os elefantes e os rinocerontes, pera o que mandou... meter estas duas espantosas alimárias em um terreiro cerrado” [15]. O encontro, realizado nesta arena improvisada, um pátio entre o paço da Ribeira e a casa da Índia, saldou-se por um fiasco relativo: o elefante, que provavelmente já se encontrava nervoso com os gritos do povo nas ruas, assustou-se e fugiu. Apesar disso, o acontecimento foi interpretado como confirmando os relatos dos Antigos.

Se a simples chegada à Europa de um animal semilendário, nunca visto desde o tempo dos romanos, teria sido mais do que suficiente para excitar os espíritos, o episódio do combate entre os dois extraordinários portentos foi certamente notícia por todo o lado. Como referimos, Lisboa era então capital de uma importante potência marítima, porto onde convergiam produtos oriundos de África, especiarias das Índias, têxteis e joalharia do norte da Europa, e encontrava-se aí grande quantidade de mercadores e agentes comerciais estrangeiros, e.g. alemães e florentinos, o que contribuiu para que a notícia se espalhasse rapidamente.

Em 15 de julho (i.e. pouco mais de um mês após o acontecimento) era publicado em Roma um pequeno panfleto em forma de poema, intitulado *Forma e natura e costumi de lo rinocerotohe stato condotto importogallo...* [15]. Da autoria do florentino Giovanni Giacomo Penni, aí se descreve o confronto ocorrido em Lisboa, mas também as drogas e especiarias que vieram da Índia para Portugal, o que os antigos romanos relatavam sobre o temperamento e hábitos do rinoceronte, a forma das orelhas e patas do animal, a sua cor. O folheto mostra ainda uma imagem do rinoceronte (Fig. 3), de carácter rudimentar, mas que tem a particularidade de mostrar uma corrente prendendo as patas, “um detalhe realista, de quem viu o animal cativo” [14].

Existe também uma carta, de data incerta, que um certo Valentim Fernandes (ou Ferdinand), alemão da Morávia estabelecido em Portugal há duas décadas, escreveu aos mercadores de Nuremberga (cidade natal

3 Bengali *ganda*, do sânscrito.

4 20 de maio, segundo carta de Valentim Fernandes (Fontoura da Costa, 1937, p.29) ou, 1 de maio, segundo texto inscrito no desenho de Dürer, actualmente no British Museum. O folheto de Giovanni Giacomo Penni, *Forma e natura e costumi de lo rinocerotohe...*, de que falaremos à frente, refere apenas “finais de maio”.

de Dürer) onde relata a chegada do rinoceronte a Lisboa, bem como o arremedo de combate ocorrido a 3 de Junho; dessa carta, hoje perdida, apenas existe uma cópia em italiano, na Biblioteca Nacional de Florença.

Acredita-se que uma segunda missiva [20], [1], [14], acompanhada por um desenho ou esquiço do *ganda*, chegou às mãos de Albrecht Dürer. A sua existência deduz-se a partir do próprio texto manuscrito que acompanha o desenho preparatório *Rhinoceron 1515* (Fig. 2), posteriormente transferido, com algumas modificações, para a xilogravura *1515 Rhinocerus*. Esse texto é ligeiramente diferente do da gravura (que reproduzimos no início deste artigo):

“No dia 1 de maio de 153 [sic] trouxeram ao nosso rei de Portugal, em Lisboa, vindo das índias orientais, um animal vivo, chamado rinoceronte. Para lhe dar ideia da estranheza deste animal *mando-lhe o desenho*. Tem cor de um sapo, é enormemente maciço e coberto de escamas...” [5]

O texto reproduzido por Dürer menciona, portanto, um desenho –o que não acontece na carta de Valentim Fernandes. A referência à cor do sapo também está ausente desta última, além de outras diferenças. Ao contrário da carta de Fernandes, o texto de Dürer não menciona o episódio da luta entre o *ganda* e o elefante, donde se especula que poderá ser anterior a 3 junho [12] - embora também seja possível que Dürer se tenha limitado a copiar apenas parte da carta. Apesar destas várias incongruências, muitos autores [16], [21], [19] assumem que foi a missiva de Valentim Fernandes que serviu de base à nota manuscrita, logo foi também ele quem enviou o misterioso “esquiço de Lisboa” [23]. E, no entanto, como observa Martins [14] “podem ter circulado muitas outras cartas, acompanhadas de desenhos, sobre as quais não temos notícia. Note-se que só é conhecido um único exemplar do livreto de Penni; e que há apenas uma cópia, em italiano, da carta de Valentim Fernandes... se conservaram por acaso.... Outros documentos semelhantes podem ter desaparecido.”

Lisboa era, por esta altura, um dos principais centros de entrada de espécies exóticas provenientes da Ásia para o mercado europeu. Porém, enquanto pequenos animais, como papagaios e outras aves constituíam um atraente produto que a burguesia podia pagar, espécies maiores, como o elefante e o rinoceronte circulavam na Europa inseridas numa economia de troca de presentes entre as grandes famílias da nobreza e da aristocracia [4]. O sucesso do elefante Hanno, na corte do papa Leão X, leva D. Manuel I a considerar enviar nova embaixada, ainda mais magnífica do que a anterior.

Em dezembro de 1515, o *ganda* segue para Roma. No entanto, já relativamente perto do destino, no golfo de Génova, o navio em que seguia sofre um naufrágio devido a uma tempestade e o infeliz animal, embarcado pelas correntes que lhe prendiam as patas, morreu afogado.

3. Uma família de rinocerontes

Para além do desenho e da xilogravura de Dürer, e da pequena imagem no panfleto de Giovanni Giacomo Penni, existem outras representações

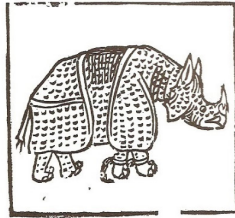
de rinocerontes mais ou menos contemporâneas – embora nem todas possam ser datadas com a mesma segurança.⁵

A mais conhecida é uma xilogravura do pintor e gravador Hans Burgkmair, natural de Augsburg. Habitualmente designada *Rhinoceros M.D.XV* (Fig. 4), tem dimensões semelhantes à de Dürer, e dela apenas se conhecem duas cópias [14]. Tem sido considerada mais realista do que a do seu colega de Nuremberga [3], [20],[18], [1], [8], e por isso mais próxima do esquiço original.⁶ Com apenas um corno e despido das excrescências fantasiosas de Dürer, este rinoceronte contém ainda o pormenor realista de trazer presas as patas dianteiras, à semelhança do folheto de Penni.

Fig.3 Panfleto de Penni, *Forma e natura e costumi de lo rinoceron-te...*, julho de 1515, 10x 9,5 cm

Fig.4 Burgkmair, *Rhinoceros M.D.XV*, 1515, xilogravura, 21,3 x 31,7 cm

Forma e natura e costumi de lo Rinocero, tpe fvaro conducto in portogallo dal Zapitnio de larmara del Re e altre belle cose con durtre dalle infule nouamente trouate.



Existe depois um pequeno desenho a tinta vermelha, atribuído a Albrecht Altdorfer. Trata-se de uma ilustração do *Gebetbuch*, Livro de Orações do imperador Maximiliano I, mostrando um rinoceronte com as patas dianteiras atadas por uma corrente. O desenho de Altdorfer, de data incerta, parece combinar elementos de Burgkmair e Dürer [12] [14] e não será aqui alvo de discussão.

Acrescente-se ainda um desenho a pena, de dimensão média (16 x 28 cm) do manuscrito da Biblioteca Vaticana (Ms Chigiani, G.II.38 fol. 14), descoberto em finais da década de 1980 e descrito por Walter [23] e, posteriormente, Monson [16] que o identifica com o “esquiço de Lisboa”, hoje perdido. No entanto é igualmente possível o contrário, i.e. que tenha sido a gravura de Dürer a servir de fonte ao desenho da Biblioteca Vaticana. Parece aliás tratar-se de uma figura compósita, à semelhança do rinoceronte de Altdorfer. Destacam-se, contudo, algumas particularidades interessantes: as quatro patas estão presas por enormes correntes e, numa faixa por cima do animal, surge a frase *Sunt qui dicunt habire duo cornua*, “há os que dizem que tem dois chifres” [16], [14].

Finalmente temos a miniatura de um incunábulo da Biblioteca Palatina de Parma (Inc. Pal. 1158). Descrita Walter [23], tem algumas parecenças com o *Rhinoceros M.D.XV* de Burgkmair, e.g. uma pele lisa e mosqueada, e um muito leve vestígio de crina. Ao contrário dos an-

⁵ A imagem no panfleto de Penni é por vezes considerada mais antiga (e.g. Orosz, 2016, p. 87), mas apenas porque este documento contém uma data precisa: 15 de julho. Nada impede que o desenho de Dürer no British Museum, ou mesmo a xilogravura, sejam anteriores.

⁶ Barbas (*loc. cit.*) entende que o *Rhinoceros M.D.XV* depende de uma segunda fonte, tal como a gravura do panfleto de Penni.

teriores, este rinoceronte não tem as patas acorrentadas, mas é preciso recordar que não pretende retratar o *ganda*, e sim ilustrar uma passagem da *História Natural* de Plínio. Igualmente difícil de datar com precisão, será sempre um pouco posterior às representações discutidas até aqui, logo sem grande interesse para o nosso estudo. O mesmo sucede com dois minúsculos desenhos de rinoceronte do *Livro de Horas* do rei D. Manuel I [12], [4], [14], atribuídos a António de Holanda, um miniaturista de origem flamenga. As suas reduzidas dimensões conferem-lhes um carácter essencialmente simbólico.⁷

Em todas estas representações, o insólito corno dorsal do rinoceronte de Dürer está ausente. Algumas delas apresentam contudo notáveis semelhanças com a xilogravura 1515 *Rhinocerus*. Walter [23] traçou um pequeno digrama explicativo, procurando determinar a genealogia dos vários desenhos e gravuras existentes. Porém, como referimos atrás, poderão ter existido muitos outros que entretanto se perderam. Bastará dizer que do panfleto de Penni foram tirados mais de dois milhares de cópias [17], de que hoje apenas resta uma, conservada na Biblioteca Colombina de Sevilha.

4. Um rinoceronte com dois chifres

Martins [14] analisa, de forma exaustiva, as possíveis explicações para os erros, incongruências e bizarras contidos na xilogravura de Dürer. As explicações são essencialmente de dois tipos: transformação accidental (acaso ou equívoco), ou intencional.⁸

O primeiro tipo remete-nos para um conhecido fenómeno: a repetição de uma mesma imagem, por diferentes intervenientes, redundará inevitavelmente em erros e desatenções sucessivos. Dürer terá tido acesso a um desenho enviado de Lisboa, ou até mesmo a uma cópia ou gravura impressa a partir daquele [19], que, por sua vez, copiou para o desenho preparatório *Rhinoceron 1515*, actualmente no British Museum; o desenho foi depois alterado, corrigido pelo próprio Dürer, e transferido para a placa (matriz) por um *Formschneider*, artífice especializado, provavelmente Hieronymus Andreae [18], [17], que colaborava com Dürer em diversos projectos da altura. Esta sucessão de etapas teria resultado num progressivo afastamento do original.

Já aqui referimos a existência de diferenças entre o desenho preparatório e a xilogravura final. Na 1515 *Rhinocerus*, o tamanho da cabeça diminui relativamente ao resto do corpo; este torna-se mais pesado e menos natural, o pequeno corno dorsal torna-se mais proeminente, e as sombras nos limites das *plicae* transformam-se num padrão decorativo [20]. A maioria dos especialistas considera que essas modificações foram intencionais, não fruto de acasos e/ou enganos sucessivos.

7 Em contrapartida, teria sido possível a António de Holanda ver o *ganda* em Lisboa, tratando-se assim de desenhos feitos a partir do real. No mesmo sentido, o historiador Dagoberto Markl (cit. por Costa, 2009, p. 78) sugeriu que teria sido Holanda o autor do célebre “esquiço de Lisboa” que esteve na base do primeiro desenho de Dürer.

8 Um terceiro tipo de explicações, que poderíamos denominar de “realismo ingénuo” (o que vemos corresponde ao que é), entende a representação de Dürer como autêntica: sim, existiu uma armadura; sim, a armadura tinha um esporão dorsal em forma de chifre espiralado, etc. Cf. por exemplo Orosz (2016, p. 94).

Por outro lado, que dizer da estranha “couraça” que protege o rinoceronte de Dürer? A pele do rinoceronte-indiano tem de facto uma aparência blindada, com dobras ou *plicae* nos mesmos locais que os indicados pelo artista. Porém, fazendo uso de alguma liberdade artística, Dürer transformou esses elementos numa espécie de couraça metálica, muito provavelmente inspirada nas armaduras alemãs da época [21]. Foi também foi chamada atenção para semelhanças com formas naturais de blindagem, como o exoesqueleto das tartarugas ou as placas dos crocodilos [19]. Pela nossa parte, gostaríamos de destacar a vieira (*Pecten maximus*) que Dürer coloca na queixada do rinoceronte, especialmente visível no desenho preparatório.

Já sobre o pequeno chifre em espiral, que desponta no dorso do *ganda*, Lach sugere que possa estar relacionado com o dente do narval (*Monodon monocerus*), “which was valued in Europe as a substitute for ivory and rhinoceros’ horn.” [12] Observação semelhante fora já feita por Coste [6]; Dürer pode ter observado um num dos inúmeros *Wunderkammer*, gabinetes de curiosidades do Renascimento, onde era frequentemente apresentado como um chifre de unicórnio.

Em todos estes casos, Dürer parece ocupado com aquilo a que Gombrich [9] chama *schemata*, modelos preexistentes que o artista aprendeu a manipular e dos quais se socorre quando depara com um elemento novo. Assim, por exemplo, uma gravura de 1601 que alega representar uma baleia dada à costa em Itália, *ritratto qui dal naturale appunto* [9], i.e. “exactamente”, mas que na verdade copia a imagem de uma outra, dada à costa anos antes, na Holanda. Acresce que em ambas a barbatana peitoral está colocada demasiado perto do olho, porque o artista, pouco entendido na anatomia dos cetáceos, transformou-a em algo que já conhece: uma orelha.

Mas também para o segundo chifre existiram explicações de base médica ou biológica: este poderia basear-se numa excrescência real, de que se conhecem alguns casos. Porém, o facto de a carta de Valentim Fernandes mencionar apenas de um chifre, o que é corroborado pelas outras duas xilogravuras, a de Burgkmair e a do poema de Penni, anulam essa possibilidade [20], [4], [14].

A discrepância introduzida por Dürer foi portanto consciente. O mais provável é que tenha sido influenciado por leituras de autores clássicos como Martial e Pausânias que descreviam o rinoceronte que conheciam, i.e. o rinoceronte-branco africano (*Ceratotherium simum*), como tendo dois chifres [3], [12]. Plínio, em contrapartida, por razões ainda não completamente esclarecidas, descreve o animal como apresentando *unius in nare cornus, qualis saepe visus*, “um único corno que lhe se projecta do nariz” [10]. Walter [23] relembra que este assunto fora tema de debate décadas antes, entre os humanistas italianos, sendo provável que tivesse sido recuperado pelos círculos intelectuais de Nuremberga após os acontecimentos de Lisboa. A melhor prova de que a questão do um vs. dois chifres era um problema por resolver na Europa quinhentista está, no entanto, na frase do manuscrito da Biblioteca Vaticana: *sunt qui dicunt habire duo cornua*, “há os que dizem que tem dois chifres” [11].

Consciente de que o assunto era controverso, Dürer arriscou-se, pelo sim pelo não, a inventar um pequeno chifre nas costas, onde poderia facilmente passar despercebido.

5. Epílogo: o outro rinoceronte

Como foi já inúmeras vezes referido, existem diferenças, mas também pontos de contacto entre o *Rhinoceros M.D.XV*, de Burgkmair, e a gravura de Dürer [12]; [16], [14]. Na verdade, e este é um ponto ao qual, tanto quanto sabemos, ainda ninguém prestou a devida atenção, o *Rhinoceros M.D.XV* é praticamente uma imagem invertida do 1515 *Rhinoceros*.

Conhecem-se actualmente sete imagens directamente relacionadas com o *ganda*, ou rinoceronte de Lisboa (cf. reproduções em Walter [23]): xilogravura do panfleto de Penni; desenho de Dürer no British Museum; xilogravura 1515 *Rhinocerus* de Dürer; desenho atribuído a Altdorfer, no *Gebetbuch*; desenho do Ms da Biblioteca Vaticana; xilogravura *Rhinoceros M.D.XV* de Burgkmair; miniatura do incunábulo da Biblioteca Parma (Inc. Pal. 1158). Se repararmos bem, em todos os desenhos ou pinturas existentes o animal está voltado para esquerda, enquanto nas xilogravuras (com excepção da de Burgkmair) este olha na direcção contrária.

Isto poderá dever-se a dois tipos de razões. Em primeiro lugar, por questões óbvias de “genealogia” das imagens (*iconologia* seria o termo utilizado por Panofsky), i.e. podemos supor que as várias representações que conhecemos hoje remontam a um antepassado comum, o famoso “esquiço de Lisboa”, entretanto desaparecido. Mas também por motivos práticos e, até certo ponto, inconscientes: será sempre mais fácil, pelo menos para um artista destro [7], desenhar um animal da esquerda para a direita e começando pela cabeça.

Já no caso das gravuras a explicação é mais simples. Assim, por exemplo na gravura 1515 *Rhinocerus*, de Dürer, o animal está voltado para a direita porque esta resulta do desenho preparatório *Rhinoceron 1515*, em que ele estava voltado para esquerda: a impressão inverteu a imagem.

Do mesmo modo, quando a gravura de Dürer foi copiada no primeiro volume da *Historiae Animalium* (1551) de Conrad Gesner, a respectiva imagem apareceu invertida (i.e. voltada à direita, tal como acontece na gravura de Burgkmair); a cópia de Gesner por Matthäus Merian, o Jovem, em 1658 inverteu de novo a imagem [21].⁹ A figura desajeitada, quase cómica, do poemeto *Forma e natura e costumi del rinoceronte*, de Penni teve também, inevitavelmente origem num desenho¹⁰ orientado na direcção contrária, i.e. pertencente à mesma família semântica dos restantes.

Tudo isto sugere que Burgkmair tomou como modelo, não uma misteriosa e hipotética aguarela, como sugeriu Lach [12] ou uma cópia mais ou menos fiel do “esquiço de Lisboa” [3], [23], [16], ou pelo menos não apenas esse desenho, mas a xilogravura de Dürer.

⁹ A ilustração de Matthäus Merian destinava-se à *Historia Naturalis de Quadrupedibus* (1650), do polaco Jan Johnston; as ilustrações da *Historiae Animalium* são de autoria incerta, mas Gesner reconhece em Dürer a origem do seu rinoceronte, elogiando os méritos do artista alemão (cf. Lach, 1994, p.166).

¹⁰ Podendo dar-se o caso de esse desenho ter sido executado directamente na placa, o que em nada altera o nosso argumento.

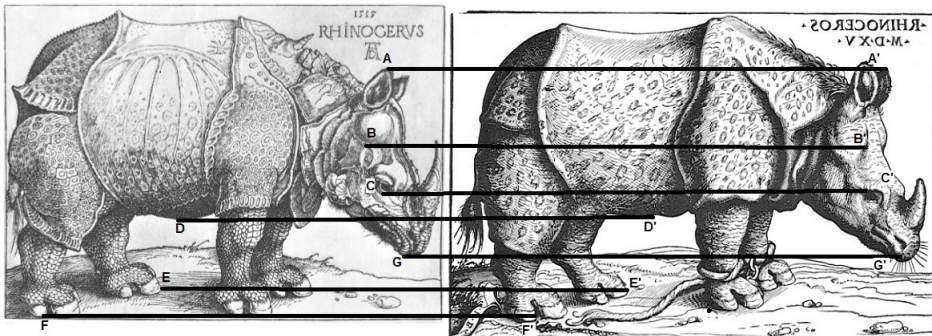
O que aliás não seria inédito. É sabido que Burgkmair trabalhou com Dürer nos projectos do imperador Maximiliano I, e.g. o monumental *Arco Triunfal*, entre os anos de 1515-1518 [18], [14]. Contudo, como demonstrou Stephanie Leitch [13], a influência de Dürer sobre o colega de Augsburg data de, pelo menos, uma década antes. Em 1508, Burgkmair realizou uma série de xilogravuras, formando um friso de c. 2,3 metros de comprimento, intitulado *Povos da África e da Índia*, com o objectivo de ilustrar o relato das viagens de Balthasar Springer, entre 1505-1506. Numa variante, de que existe apenas um exemplar no British Museum, os habitantes de *Allago* (Algoa, África do Sul), são representados tendo em conta os conhecimentos de inspiração clássica do *Adão e Eva* (1504), de Dürer.

Em sentido contrário, podemos encontrar reminiscências de uma xilogravura realizada por Burgkmair em 1508, intitulada *Retrato Equestre do Imperador Maximiliano I*, na famosa gravura sobre chapa de Dürer, *O Cavaleiro a Morte e o Diabo* de 1513 [18].

Um estudo recente sobre Nikolaus Glockendon [2], um contemporâneo de Dürer especializado na iluminura de missais -- veio recolocar a questão da relação entre originalidade e cópia nas artes gráficas do século XVI. Panofsky [18], por exemplo, caracterizou a produção gráfica de Dürer como expressão de uma mente dominada pela ideia de “originalidade”. É verdade que o artista de Nuremberga procurou sempre proteger o seu trabalho de replicação fraudulenta, mas isso nada tinha que ver com a noção romântica da arte enquanto autoexpressão determinada pela originalidade e génio. Glockendon copiou dezenas de composições de Dürer, o qual se sentia provavelmente lisonjeado com estas cópias “à mão levantada”. Aquilo a que Dürer se opunha era à contrafação, i.e. a impressão de gravuras *suas*, a partir de matrizes falsas.

Regressemos ao *Rhinoceros M.D.XV* de Burgkmair. Esquecendo por momentos a evidente disparidade no tratamento das superfícies – pregas de pele, em vez de placas, malhas que fazem lembrar um leopardo, vestígios de crina - as proporções e estrutura da gravura são quase idênticas às do *1515 Rhinoceros* (Fig. 5).

Fig.5 Comparação entre o 1515 *Rhinoceros*, de Dürer e uma imagem invertida da xilogravura *Rhinoceros M.D.XV*, de Burgkmair



Invertendo a gravura de Burgkmair e confrontando as duas imagens, verificamos que as grandes diferenças são sobretudo nas patas dianteiras – as do

Rhinoceros M.D.XV colocadas num plano mais elevado, mas é importante lembrar que foram redesenhadas para mostrar a corda com os dois elos de corrente – e na metade inferior do focinho. O corno é bastante mais pequeno do que em Dürer, o que acentua o aspecto um pouco disforme e achatado da testa. Há ainda uma, muito ligeira, diferença na posição das orelhas, um pouco menos inclinadas para a frente. Com excepção desses pormenores, a xilogravura do artista de Augsburg é quase uma imagem-espelho da de Dürer.

6. Considerações finais:

As distorções e pormenores insólitos do 1515 *Rhinoceros* explicam-se, em parte, por Dürer nunca ter visto um rinoceronte. Para além das – nem sempre fiáveis – fontes clássicas, o artista alemão terá dependido, para sua a (re)construção do paquiderme, essencialmente das descrições de terceiros: pessoas que viram o animal ou conheceram alguém que o viu, bem como de um hipotético esquiço enviado de Lisboa. Por outro lado, não devemos esquecer que a ilustração de Dürer procurava seguir, apesar de tudo, critérios mais ou menos “científicos”: representava a melhor informação disponível na época e visava representar uma ocorrência real, documentada por testemunhas. Se nos lembrarmos que, décadas mais tarde, tanto a *Historia Animalium* (1551) de Gesner, como o *De Quadrupedibus Solipedibus* (1616) de Aldrovandi, ainda incluíam representações de unicórnios [8], as fantasias de Dürer parecer-nos-ão relativamente moderadas.

O problema do “esquiço de Lisboa” parece hoje de difícil resolução, considerando-se esse original como perdido. Os quatro desenhos e gravuras alemães, bem como o Anónimo da Biblioteca Vaticana, pertencem a uma mesma família semântica e não repugna acreditar que possam ter sido gerados a partir de um desenho único. Já a gravura do folheto de Penni, se bem que de rude execução, é do ponto de vista iconológico a mais original de todas e deverá ter tido origem numa fonte diferente. É também possível, se não mesmo provável, que tenham existido múltiplos esquiços feitos em Lisboa, que não sobreviveram. Pelo menos um deles deu origem aos rinocerontes do *Livro de Horas* de D. Manuel I.

Podemos ainda concluir que, embora recorrendo provavelmente a elementos adicionais (o pormenor da corda nas patas dianteiras, por exemplo, pode indiciar um conhecimento do folheto de Penni), a xilogravura *Rhinoceros M.D.XV*, de Burgkmair, teve como motivo e génese directos a xilografia de Dürer.

Referências:

1. Barbas, H.: Monstros: O rinoceronte e o elefante. Da ficção dos Bestiários à realidade testemunhal. In Siepmann, H.(ed.). Portugal, Índia e Alemanha. Actas do V Encontro Luso-Alemão. Köln - Lisboa, p. 103-122 (2000)
2. Cashion, D. T.: The Art of Nikolaus Glockendon: Imitation and Originality in the Art of Renaissance Germany, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 2:1-2 (2010)
3. Cole, F.J.: The History of Albrecht Dürer's Rhinoceros in Zoological Literature, in E. A. Underwood (ed.), *Essays on the Evolution of Scientific Thought and Medical Practice*, Oxford University Press, London, vol.1, 337-56 (1953)

4. Costa, A. F.: Deambulações da ganda de Modafar, rei de Cambaia de 1514 a 1516. Lisboa: Agência Geral das Colónias (1937)
5. Costa, P. F. da. Secrecy, ostentation, and the illustration of exotic animals in sixteenth-century Portugal. *Annals of Science*, 66 (1): 59-82, (2009)
6. Coste, C. : Anciennes figurations du rhinocéros, in *Acta Tropica*, vol.III, pp.116-29 (1946)
7. Edwards, B.: *Drawing on the Right Side of the Brain: A Course in Enhancing Creativity and Artistic Confidence*. New York: Perigee Books (1989)
8. Faidutti, B. : *La licorne et le rhinocéros : doctoral thesis at l'université Paris XII* (1996).
9. Gombrich, E.: *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes (1995).
10. Gowers, W.: The classical rhinoceros. *Antiquity*, 24: 61-71, (1950)
11. Hanson, C. A.: Representing the Rhinoceros: The Royal Society between Art and Science in the Eighteenth Century, *Journal for Eighteenth-Century Studies* Vol. 33, No. 4, (2010).
12. Lach, D. F.: *Asia in the Making of Europe*, vol. 2: *A Century of Wonder*. Chicago: University of Chicago Press, pp.158-172. (1994)
13. Leitch, S.: 'Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print', *Art Bulletin* 91, p.134-59 (2009)
14. Martins, R. A.: O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência. *Filosofia e História da Biologia*, 9(2), pp.199-238 (2014)
15. Matos, L. : Forma e natura e costumi del rinoceronte. *Boletim Internacional de Bibliografia Lusó-Brasileira*, 1 (3): 387-398 (1960)
16. Monson, J.: The Source for the Rhinoceros, *Print Quarterly*, vol. 21, No. 1, pp. 50-53 (2004)
17. Orosz, I.: A Rhino Remembered. *Hungarian Review*, 7(03), pp.85-102 (2016)
18. Panofsky E.: *The life and art of Albrecht Dürer*. Princeton NJ: Princeton University Press (1955)
19. Pollmer-Schmidt, A.: Conjoined Twins, a Monstrous Pig, and a Rhinoceros. Dürer's Broadshets, in Jochen Sander (ed.), *Albrecht Dürer, his art in context*. Munique: Prestel / Städel Museum, pp. 295-307 (2014)
20. Rookmaaker, L. C.: Captive rhinoceroses in Europe from 1500 until 1810. *Bijdragen tot de Dierkunde*, 43 (1): 39-63, (1973)
21. Simmons, J. E., Snider, J.: Observation and Distillation—Preservation, Depiction, and the Perception of Nature. In Bell, C. J. (editor), *The Herpetological Legacy of Linnaeus: A Celebration of the Linnaean Tercentenary*, *Bibliotheca Herpetologica* 9 (1-2):115-134. (2012)
22. Simmons, J. E., Snider, J.: *Image and Reality: Perception, Depiction, and Preservation of Nature*, Bookend Seminar, February 20, (2013)
23. Walter, H. : Contributi sulla recezione umanistica della zoologia antica: Nuovi documenti per la genesi del "1515 Rhinocervs" di Albrecht Dürer, *Res Publica Litterarum*, *Studies in the Classical Tradition*, XII, Lawrence KS (1989).

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04057/2020.

This work is financed by national funds through the FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., in the ambit of the project UIDB/04057/2020.